

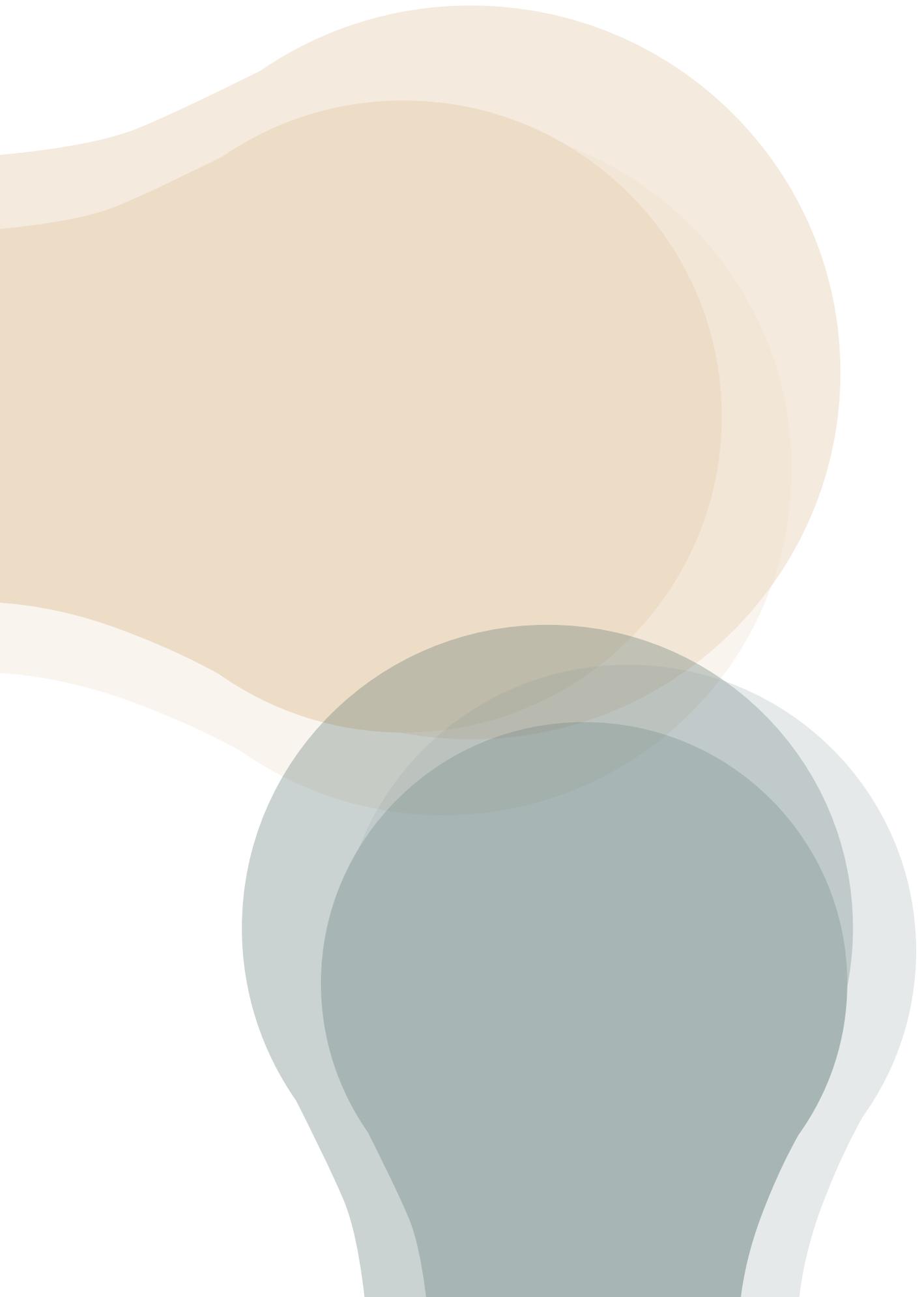
24. Jahreskongress

der Gesellschaft für Musiktheorie

P R O G R A M M H E F T

Musiktheorie im Wandel





Vorwort des Präsidenten der GMTH

„Wandel und Wechsel liebt, was lebt“. Mit diesen Worten verteidigt Wotan in *Rheingold* seine Weigerung, sich auf ein gesichertes häusliches Dasein zu beschränken. Doch bleibt sein Bekenntnis nicht lange unwidersprochen: Fricka plädiert für Beständigkeit und deckt unumwunden auf, zu welch unabsehbaren Risiken nach sich ziehender, ja existenzgefährdender Politik die Grundhaltung ihres Gatten bereits geführt hat.

Eine zwiespältige Einstellung zur Wandelhaftigkeit der Dinge ist auch heute an der Tagesordnung. Mehr denn je scheint eine wichtige Aufgabe von Politik darin zu bestehen, Modernisierungen und Anpassungen so vorzunehmen, dass die betroffenen Individuen nicht nur Schritt halten können, sondern motiviert sind, sich auf Umstellungen einzulassen. Die Idee dieses Kongressthemas ergab sich aus der gelebten Erfahrung, dass „Wandel und Wechsel“ zunehmend, einhergehend auch mit Traditionsverlusten, als prägende Momente des heutigen Lebensgefühls erscheinen. Projektiert wurde der Kongress 2020, inmitten der Corona-Pandemie, als noch nicht absehbar war, welche weiteren Krisen zeitnah bevorstanden und wie aktuell das The-

ma 2024 tatsächlich sein würde.

Zu wünschen ist der GMTH und allen im Bereich Musiktheorie Tätigen, dass nicht nur auf Veränderungsprozesse reagiert wird, sondern deren (Mit-)Gestalten weiterhin im Vordergrund steht. Zu solchen Prozessen gehören etwa Fragen, wie sich die Pluralität heutiger Musiktheorie in Lehre und Forschung niederschlägt, welche Auswirkungen die digitale Transformation auf die musiktheoretische Lehre hat, wie das Interesse an musiktheoretischen Inhalten im Schul- und Musikschulkontext gefördert werden kann, wie wir mit der Möglichkeit umgehen, dass sich mit Hilfe von Künstlicher Intelligenz Stilkopien generieren lassen, wie der *performative turn* unsere Sicht auf Musikanalytik verändert, wie sich die Internationalisierung des Fachs auf dessen Inhalte und Unterrichtsstrukturen auswirken oder wie seitens der Musiktheorie das verbreitete Interesse an Filmmusik und Multimedialität aufgegriffen werden könnte. Ein Blick ins Programm unseres Jahreskongresses, das viele dieser Themen neben etlichen weiteren spannenden Fragestellungen aufgreift, stimmt mich optimistisch, dass es unserer Fachcommunity gelingt, Um-

brüche, Entwicklungen und Trends kreativ zu nutzen, um Musiktheorie und Gehörbildung als Wissens- und Kompetenzbereiche, die für eine zeitgemäße musikalische Bildung unverzichtbar bleiben und dementsprechend wahrgenommen werden, zu erhalten und zu erneuern.

Somit bedanke ich mich nicht zuletzt für diesen hochgradig aktuellen thematischen Impuls auf's Herzlichste beim Kongressleitungsteam um Stephan Lewandowski und Gregor Fuhrmann, denen mit der Initiierung und Durchführung einer so umfangreichen Tagung an einem, was die Mitarbeiter*innenanzahl betrifft, kleineren Institut etwas Bewundernswürdiges gelungen ist. Ebenfalls danke ich allen Verantwortlichen der *Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg* und ihrer Präsidentin Prof. Dr. Gesine Grande, dass sie sich auf das Wagnis, als welches das Vorhaben anfangs erscheinen musste, eingelassen haben und diesem jede erdenkliche Unterstützung zuteilwerden ließen. Und so wünsche ich nun Ihnen, liebe Kongressbesucherinnen und -besucher, denkbar angenehme und inspirierende Kongresstage in Cottbus.

FLORIAN EDLER

Florian Edler studierte in Berlin Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie. 2009 Promotion an der Universität der Künste Berlin. 2002–15 Lehrbeauftragter an Musikhochschulen in Berlin, Bremen und Weimar. 2013–15 Verwalter einer Professur an der Hochschule Osnabrück. 2015 Berufung auf eine Professur für Musiktheorie an der Hochschule für Künste (HfK) Bremen. Dekan des Fachbereichs Musik der HfK seit 2022. Publikationen zur Musik und Musiktheorie des 17. bis 20. Jahrhunderts. Regelmäßige Nebentätigkeiten als Pianist und

Arrangeur für Salon- und Sinfonieorchester.

Den 18. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH), der 2018 an der HfK Bremen stattfand, leitete Florian Edler gemeinsam mit seinem Kollegen Prof. Andreas Gürsching. 2019–21 war er Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH)*, zudem gehört er dem Herausbergremium der Publikationsreihe *GMTH Proceedings* an. Im Vorstand der GMTH wirkt er seit 2018 als Beisitzer mit, seit Oktober 2020 als Präsident der GMTH.



Florian Edler
(Universität für Künste Bremen)

Grußwort der Schirmfrau

Liebe Musiktheoretiker und Musiktheoretikerinnen, verehrte Frau Präsidentin Prof. Gesine Grande, Herr Professor Florian Edler, liebe Kollegen und Kolleginnen, liebe Studierende!

Gern bin ich Schirmfrau der Konferenz der Gesellschaft für Musiktheorie am *Institut für Instrumental- und Gesangspädagogik* der *BTU Cottbus-Senftenberg*. *Musiktheorie im Wandel* ist Ihr Thema, das ich nur allzu gut verstehe. 1985 schrieb ich – frisch promoviert – einen Beitrag für die Zeitschrift *Musik in der Schule* mit dem Titel „Wir klären Fachbegriffe: Metrum – Rhythmik.“ Daran ist nichts falsch, aber ich würde ihn heute ganz anders schreiben. Zu viel ist passiert in der Neuen Musik, Aufbruch und Neuorientierungen kennzeichnen die unterschiedlichen Phasen der Musik in den letzten Jahrzehnten, eine Suche nach bisher nicht verwendeten Formen, Konzepten und klanglich-strukturellen Kompositionsverfahren. Immer stellt sich die Frage, wo Musik weitergeht, wie sie sich entwickelt, welche akustischen Ereignisse danach kommen könnten. Und je mehr wir globalisiert und digital denken, umso wichtiger wird

die regionale Musikentwicklung als eigenständiges Fachgebiet. Musik der Regionen, sehr vieler Regionen, ganz verschieden. Am 20.10.2005 verabschiedete die UNESCO-Generalkonferenz in Paris die völkerrechtlich verbindliche Grundlage auf eigenständige Kulturpolitik als UNESCO-Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen. Diese Vielfalt besteht aus Erbe, aktuellen Ausdrucksformen und fremden Kulturen im eigenen Land. Deutschland ratifizierte am 12.03.2007. 152 Staaten haben bis 2023 unterschrieben. Musikalische Vielfalt also, verschiedenartige Ordnungen von Klang, deren Beschreibung musiktheoretische Grundlagen erfordert. Die Aufgaben der Musiktheorie sind angewachsen. Berücksichtigen wir jetzt noch den Kontext der Musik in ihrer jeweiligen Zeit der nur letzten Jahrzehnte und nur bei uns, so kommen wir immer wieder auf Veränderungen, Wende, Wandel. Von Transformationsprozessen reden wir, konkret wird das begreiflich durch gesellschaftlichen Wandel, die Friedliche Revolution, den Strukturwandel in der Lausitz, Klimawandel, Verkehrswende, Energiewende,

Sicherheits- und Außenpolitik im Wandel. Manchmal alles auf einmal und alles hat irgendwie Einfluss auf Schaffensprozesse von Musik, ihre Präsentation, ihr Publikum, ihre Analyse. Ich freue mich, dass Sie sich dieser schwierigen Aufgabe stellen, weil wir wissen müssen, wie der Klang geordnet ist oder auch nicht – und warum das so ist. Auch weil Musik Kommunikation ist, die wir dringend brauchen. Weil Musikmachen, aufeinander hören und zuhören so wichtig sind. Und weil wir mehr darüber erfahren, wenn wir die Musik auch theoretisch erfassen können. Dafür wünsche ich Ihnen sehr viel Erfolg in Ihrer Konferenz, neue Einsichten zu Fryderyk Chopin, der seiner Zeit so weit voraus war. Der Uraufführung von Giordano Bruno do Nasicmento ein kräftiges *toi, toi,toi!* Gern wäre ich bei Ihnen, habe aber gerade um den Tag der Deutschen Einheit herum mehrere Reden zu halten, eben über Gesellschaft und ihre Musik im Wandel.

Ihre



Ulrike Liedtke

ULRIKE LIEDTKE

Geb. in Weimar, Abitur in Stralsund, Studium Musikwissenschaft in Leipzig; 1982 Diplom, 1985 Promotion. Moderatorin und Redakteurin am Fernsehen der DDR. Musikwissenschaftlerin an der *Akademie der Künste der DDR* in Berlin.

1991 Gründungsdirektorin der *Musikakademie Rheinsberg*, bis 2014 Geschäftsführerin und Künstlerische Leiterin der *Bundes- und Landesmusikakademie GmbH*, ab 2000 auch Betreuung des wiederaufgebauten Schlosstheaters.

Autorin zahlreicher Buchpublikationen, Aufsätze, CD-Booklets, Medien-Manuskripte. 2017 Berufung zur Honorarprofessorin Musikwissenschaft an die *Universität Potsdam*.

Seit 2014 Mitglied des Landtages Brandenburg, seit 2019 Präsidentin des Landtages Brandenburg. Im Ehrenamt Vizepräsidentin des *Deutschen Musikrates*, Präsidentin des *Landesmusikrates Brandenburg*, Vorsitzende der Konferenz der Landesmusikräte. Gründung und Vorsitzende von *Tanz und Art Rheinsberg e.V.* seit 2013. Gründung und Vorsitzende der *Ferdinand Möhring Gesellschaft e.V.* seit 2017. Domherrin des Domstifts Brandenburg, Vorsitzende des Musikbeirats, seit 2021.



Ulrike Liedtke
(Landesmusikrat Brandenburg e.V.,
Präsidentin des Landtages Brandenburg)

Das Organisationsteam

SIMONE SCHRÖDER

Simone Schröder studierte an der *Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin* sowie bei Elsbeth Plehn und Irmgard Hartmann-Dressler. Sie debütierte 1997 an der *Berliner Staatsoper „Unter den Linden“* als Page in *Salome* unter Daniel Barenboim und ist dem Haus seither eng verbunden. Neben zahlreichen Wagner-Rollen sang sie u. a. Suzuki (*Madama Butterfly*), Mrs. Quickly (*Falstaff*), Emilia (*Otello*), Marcellina (*Le Nozze di Figaro*) und Larina (*Eugen Onegin*). Seit 1997 gastiert die Mezzosopranistin regelmäßig bei den Bayreuther Festspielen und wirkte hier an den Ring-Zyklen von Ádám Fischer, Christian Thielemann, Kirill Petrenko und Marek Janowski mit. Eine enge Zusammenarbeit verbindet sie auch mit der Dresdner Semperoper, an der sie ebenfalls in Wagners Ring sowie in Elektra und Ariadne auf

Naxos von Strauss unter der Leitung von Christian Thielemann zu erleben war. Weitere Gastspiele führten Simone Schröder u. a. an die *Mailänder Scala*, *Washington Opera*, *New National Theatre Tokyo*, *Teatro Colón*, *Deutsche Oper Berlin*, *Oper Leipzig*, zu den *BBC Proms* und den *Osterfestspielen Salzburg*. Sie hat mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Ivor Bolton, Daniel Harding, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Philippe Jordan, Fabio Luisi, Kent Nagano und Sir Simon Rattle zusammengearbeitet. Die Mezzosopranistin ist außerdem eine gefragte Konzertsolistin und hat zahlreiche CD- sowie DVD-Aufnahmen eingespielt.

Im Dezember 2000 erhielt Simone Schröder den Ruf als Professorin für Gesang an die ehemalige *Fachhochschule Lausitz*, die 2013 mit der



Simone Schröder
(Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg)

ehemaligen *Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus* zur *Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg* fusionierte. Seit Mai 2022 ist sie Dekanin der Fakultät 4 für Humanwissenschaften.



Gregor Fuhrmann
(Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg)

GREGOR FUHRMANN

Gregor Fuhrmann ist Professor für Musikpädagogik und Leiter des Instituts für Instrumental- und Gesangspädagogik der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg. Er studierte Musikpädagogik mit Hauptfach Violoncello bei Alexandra Müller und Eva Freitag an der Universität der Künste Berlin sowie Neuere deutsche Literatur und Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und promovierte unter

dem Titel *Das tastende Ohr* mit einer Arbeit über Musikalische Intelligenz und Mentales Üben bei Ulrich Mahler und Hartmut Fladt. Zu den Interessenschwerpunkten seiner künstlerisch-pädagogischen Tätigkeit in Lehre und Forschung gehören der dialogische Austausch zwischen klassischer und populärer Musikkultur, die Entwicklung innovativer Vermittlungsformate und die Förderung einer kreativ explorierenden Instrumental- und Gesangspädagogik.

STEPHAN LEWANDOWSKI

Stephan Lewandowski studierte Musiktheorie und Komposition an der *Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden*. Von 2006 bis 2012 arbeitete er freiberuflich an den Musikhochschulen in Dresden und in Weimar. Von 2012 bis 2019 war er Lehrkraft für besondere Aufgaben am Zentrum

für Musiktheorie der *Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar* und hatte von 2013 bis 2015 zudem eine Vertretungsprofessur an der *Dresdener Musikhochschule* inne. Seit 2019 ist er Dozent für Musiktheorie an der *Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg*.

Stephan Lewandowski
(Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg)





ÄNDERUNGEN VORBEHALTEN.

Aktuelle Informationen sind dem ConfTool zu entnehmen:

<https://www.conftool.org/gmth2024/sessions.php>



Inhaltsangabe

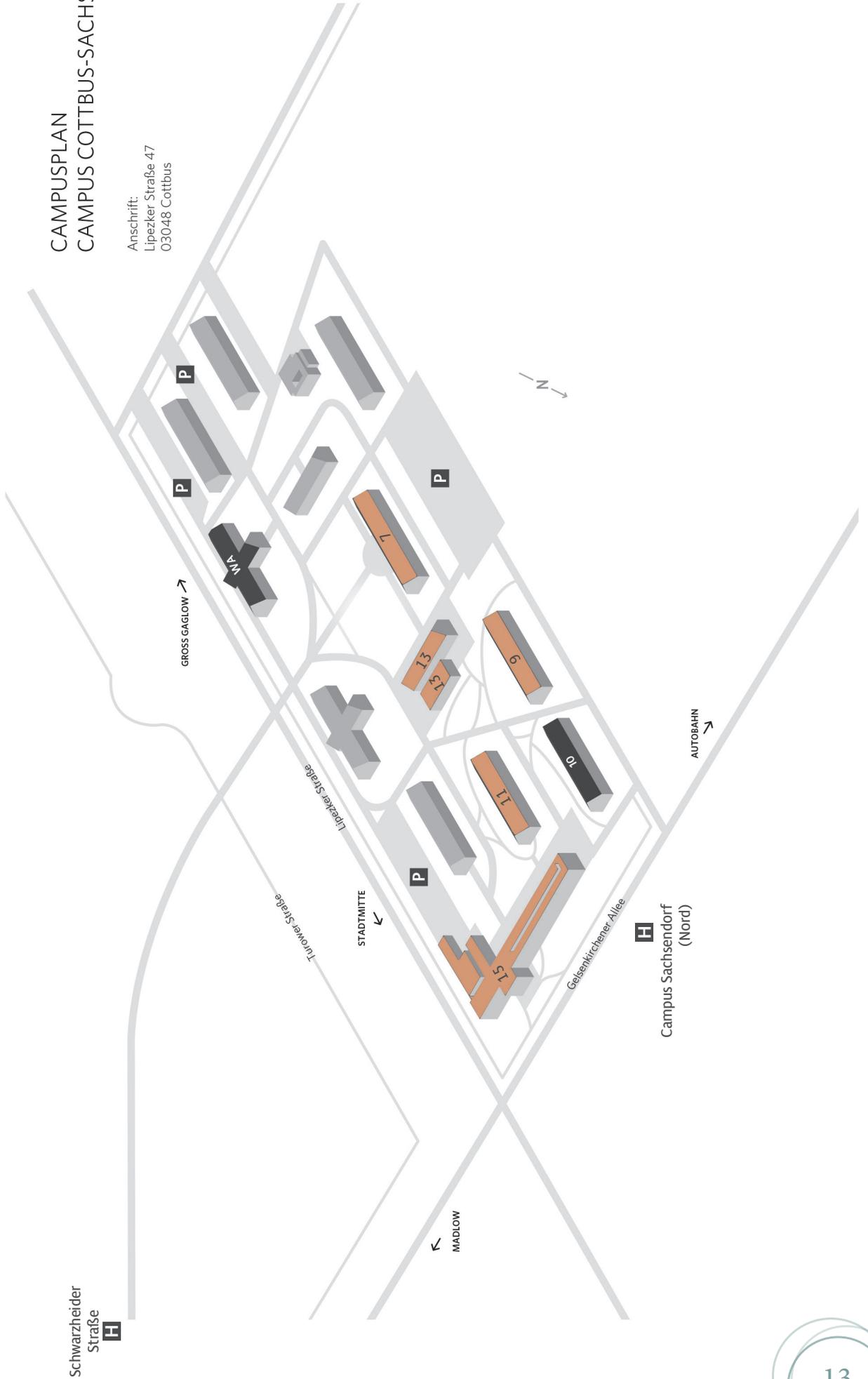
Vorwort des Präsidenten der GMTH	6
Grußwort der Schirmfrau	7
Das Organisationsteam	8
Campusplan Zentralcampus	12
Campusplan Sachsendorf	13
Hinweise zum öffentlichen Nahverkehr	14
Restaurantempfehlungen	15
Themenübersicht	16
Symbolik	17
Veranstaltungstabelle	18
Veranstaltungen Sektion I	32
Veranstaltungen Sektion II	49
Veranstaltungen Sektion III	59
Veranstaltungen Sektion IV	74
Veranstaltungen Sektion V	78
Sonstige Veranstaltungen	111
Konzert der Band Anders	112
Autoren-Glossar	114
Anzeige	116

**CAMPUSPLAN
 ZENTRALCAMPUS COTTBUS**



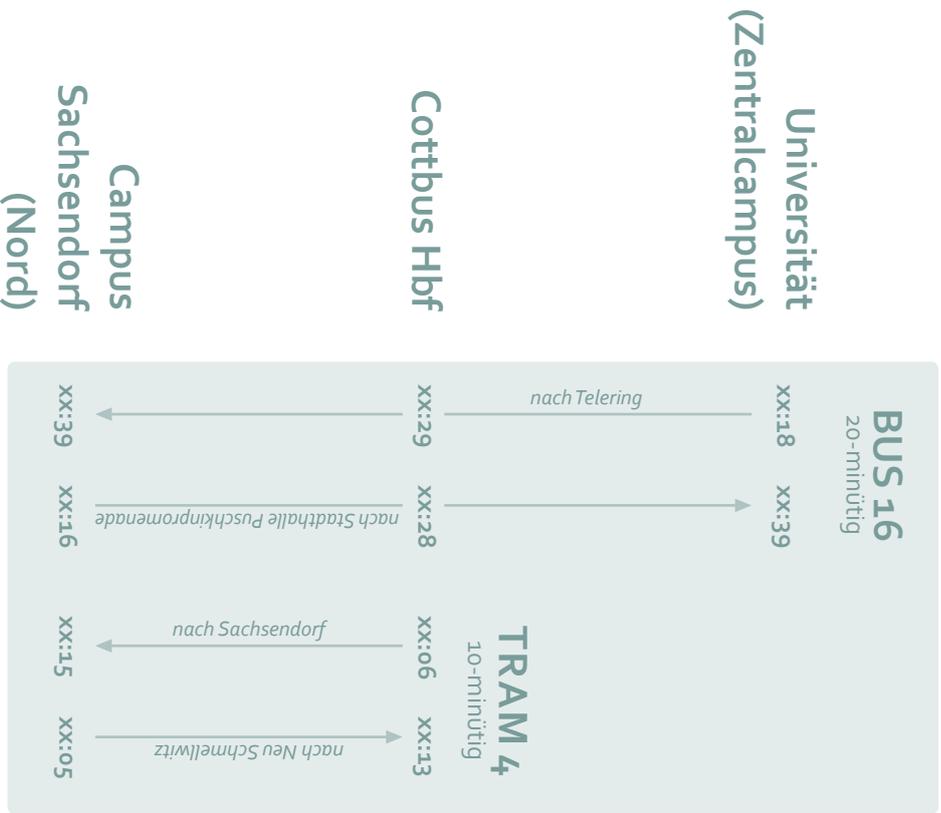
**CAMPUSPLAN
 CAMPUS COTTBUS-SACHSENDORF
 (CS)**

Anschrift:
 Lipezker Straße 47
 03048 Cottbus

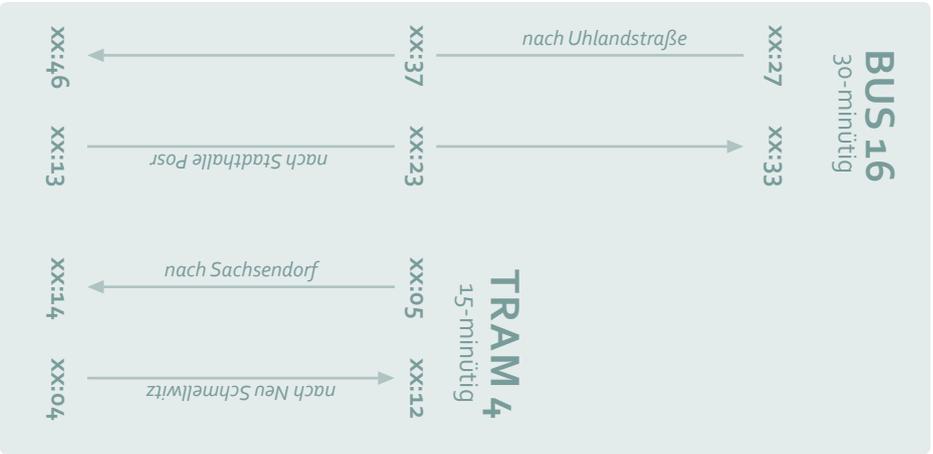


HINWEISE ZUM ÖFFENTLICHEN NAHVERKEHR

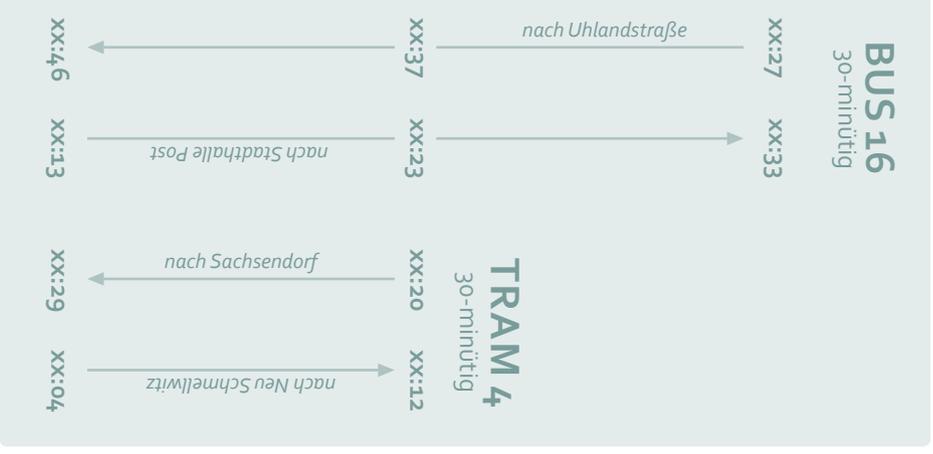
Mo. – Fr.



Sa.



So.



Taxi: Verkehrsservice Cottbus GmbH | (0355) 8662-222

RESTAURANTEMPFEHLUNGEN

STADTWÄCHTER INTERNATIONAL

Mo. – Sa.: 16:00–23:00 | Mauerstr. 1
So.: 11:30–23:00 | Tel.: (0355) 23618

JIMMY'S DINER AMERIKANISCH

Mo. – So.: 16:00–23:00 | Am Turm 1
Tel.: (0355) 22600

NV VIETNAMESISCHE KÜCHE VIETNAMESISCH

Mo. – So.: 11:00–22:30 | Thiemstraße 30
Tel.: +49 174 6207889

MYTHOS GRIECHISCH

Mo. – Sa.: 17:00–23:00
So.: 11:30–14:00 | Sandower Str. 54
17:00–23:00 | Tel.: (0355) 4949877
Di.: geschlossen

EL TORO SPANISCH

Di. – Sa.: 17:00–22:00 | Theodor-Storm-Str. 3a
Tel.: (0355) 86690600

BRAU & BISTRO DEUTSCH

Mo. – So.: 10:00–00:00 | Altmarkt 18
Tel.: (0355) 4946023

BELLESA SÜDAMERIKANISCH

Mo. – Do.: 11:00–22:00 | Friedrich-Ebert-Str. 26
Fr. – Sa.: 11:00–23:00 | Tel.: (0355) 49480285
So.: 11:00–22:00

MOSQUITO INTERNATIONAL / BAR

Mo. – Do.: 11:00–23:00 | Altmarkt 22
Fr. – Sa.: 11:00–01:00 | Tel.: (0355) 28890 444

AMORE ITALIENISCH

Di. – So.: 11:30–23:00 | Altmarkt 28
Tel.: (0355) 78428668

ESCOBAR MODERN / BAR

Di. – Sa.: 17:00–00:00 | Schloßkirchstraße 1
So. – Mo.: geschlossen | Tel.: (0355) 4949596

PIATO MEDITERRAN

Di. – So.: 11:30–14:00 | Wendenstraße 1
17:00–22:30 | Tel.: (0355) 4869978

DREAMS VIETNAMESISCH

Mo. – So.: 11:00–23:00 | Spremberger Straße 19
Tel.: (0355) 2961433

TASTE OF INDIA INDISCH

Mo. – So.: 11:00–14:30 | Spremberger Straße 35
17:00–22:00 | Tel.: (0355) 29054819

SAKANA SUSHI BAR

Mo. – So.: 11:00–22:00 | Neustädter Straße 19
Tel.: (0355) 4936743

SHIVA INDISCH

Di. – So.: 11:00–14:00 | Oberkirchplatz 5
17:00–22:00 | Tel.: (0355) 6202458

LIEFERDIENSTE

LIEFERANDO www.lieferando.de

WORLD OF PIZZA

Mo. – So.: 11:00–23:00 | Hardenbergstr. 6
Tel.: (0355) 790303

TELE PIZZA

Mo. – So.: 11:00–22:30 | Güterzufuhrstr. 6
Tel.: (0355) 4866699

THEMENÜBERSICHT

Sektion I

*Damals und heute.
Umbrüche im musiktheoretischen Fachdiskurs*

Sektion II

*Post-pandemic era, Internationalisierung und Digitalisierung.
Herausforderungen der Musiktheorie
in aktueller Forschung und Lehre*

Sektion III

Musiktheorie im Fin de siècle

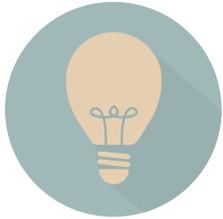
Sektion IV

*Fryderyk Chopin und die
Musiktheorie seiner Ausbildungszeit*

Sektion V

Freie Beiträge

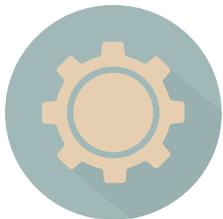
SYMBOLIK



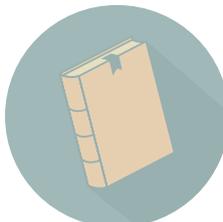
Vortrag / Keynote



Panel / Diskussion



Workshop



Buchpräsentation



Konzert



MITTWOCH - 02.10.2024

7.116 & 7.117

<i>Workshop</i> 18:00 22:00	Philippe Kocher Gesine Schröder Autumn School
---	---

DONNERSTAG - 03.10.2024

7.116 & 7.117

Workshop
09:00
19:00

Philippe Kocher
Gesine Schröder
Autumn School

7.112

Workshop
11:00
18:00

Adrian Goldner
Johannes Jäck
(Mitglieder der Gruppe Anders)
A cappella Arrangement -
Workshop des Künstlerischen
Wettbewerbs

7.139

Sitzung
12:00
18:00

Vorstandssitzung GMTH

9.122

Sitzung
18:00
20:00

Treffen AG Musikschulen

9.222

Sitzung
15:00
19:00

Treffen AG Musiktheorie
und Neue Medien

FREITAG - 04.10.2024

09:00 | Anmeldung im Foyer Audimax ZC

10:00 | **ERÖFFNUNG**
12:15 | AUDIMAX

Gesine Schröder
Wende - Wandel - Musik von Wenden.
Musiktheoretische Erinnerungspolitiken der letzten 35 Jahre

Keynote
Sektion I

Uraufführung

Preisverleihungen

Ansprachen

UMZUG ZUM CAMPUS
SACHSENDORF (CS)

Sitzung
13:00
14:00

Hochschul-
vertreter*innen-Essen
Mensa, Séparée links hinten

Studierendentreffen |
13:00
14:00
Mensa

**Gemeinsames Essen,
Kennenlernen und Austausch**
Mensa

Sektion I | 7.112

Vortrag

14:20
14:50

Christian Groß
Stuttgart 1970, Berlin 2000
- Parallele Aufbrüche der
deutschen Musiktheorie?

Vortrag

15:00
15:30

Kilian Sprau
Struktur ohne Noten?
Zur Relevanz des
performative turn
für die Musiktheorie

Vortrag

15:40
16:10

Immanuel Ott
Generative Künstliche
Intelligenz als Paradigmen-
wechsel in der Musik?

Sektion I | 9.118

Vortrag

14:20
14:50

Niels Pfeffer, Julius Haut
Digitale Edition der
Préludes non mesurés
von Louis Couperin

Vortrag

15:00
15:30

Matthew Boyle
Rossinian Closure, Begging
Cadences, and the "Turkish"
Finale of Beethoven's
Symphony No. 9

Vortrag

15:40
16:10

Julian Caskel
Molltöne und Molltheorien
bei Brahms. Analyseperspek-
tiven der Neo-Riemannian
Theory für den Kopfsatz des
Klaviertrios op. 101

Sektion II | 11.318

Workshop

14:00
15:00

Egor Polyakov
CAMAT_revamped -
Updated Version of the
CAMAT Tool with
Extended Functionality

Workshop

15:15
16:15

Jörn Arnecke
Dialog mit der KI:
Der „Musik-Automat“
für historische Stile

Sektion II | 11.109

Vortrag

14:20
14:50

Konstantin Bodamer
Musiktheorie und digitale
Transformation oder: Was
geht uns das eigentlich an?

Vortrag

15:00
15:30

Marius Barendt
Das „Klavierlabor“.
Ein Unterrichtsmodell
zwischen Innovation und
Sparmaßnahme

Kaffeepause | Mensa Campus Sachsendorf

Susanne Hardt
Filmmusikalische Topologien
und ihr Nutzen zur Erforschung
von Rezeptionsästhetik - am
Beispiel der filmmusikalischen
Charakterisierung von Haupt-
schreckensschauplätzen

Vortrag
16:40
17:10

Wendelin Bitzan
Erstellung von Lehrmaterialien
und Online-Tutorials mit
der Open Music Academy

Workshop
16:40
17:40

Martin Grabow
Loch an Loch - Komponieren
wie Nancarrow

Vortrag
16:40
17:10

Lucia Maloveská
Challenges of the
Contemporary Music Theory
in the Czech Discourse

Vortrag
17:20
17:50

Yumeng Wu
Friedrich Goldmann's
opera phantasy *R. Hot*
bzw. *die Hitze* and its
Staging in Dresden

Vortrag
17:20
17:50

Nura Natour
Wie Lasso sprechen lernen.
Digital gestützte Korpusana-
lyse zur Erfassung „satztech-
nischer Wortschätze“

Vortrag
17:20
17:50

Individuelles Abendessen

Band Anders
im Gladhouse
Straße der Jugend 16

Konzert
20:00
22:00

FREITAG - 04.10.2024

Sektion III

9.122

Maria Hector

Matthis Lussys und Hugo Riemanns Rhythmus-theorien und ihr Einfluss auf rhythmusbewegte Musiktheorie um 1900

Vortrag

14:20

14:50

Jakob Kasakowski

„Mein Gott, wie viele Regeln!“ - Tschai-kowskys Ansichten zur Harmonielehre

Vortrag

15:00

15:30

Ariane Jeßulat

Lateness und Abstraktion - Kombinatorischer Kontrapunkt im späten 19. Jahrhundert

Vortrag

15:40

16:10

Sektion V

9.222

Florian Edler

Arvid Ong
Anne-Kathrin Wagler
Musiktheorie-Zugangsprüfungen an deutschen Musikhochschulen: Sinnvoll oder entbehrlich? Und wie einheitlich sollten sie sein?

Gesprächsrunde

14:00

16:00

Sektion V

11.301

Sophia Susanne Westenfelder

Neues Material vs. historische Satztechniken. Klauseln und Kontrapunkt in Thomas Adès' *Traced Overhead*

Vortrag

14:20

14:50

Julia Freund

Formanalyse bei intermediärer Werkkonstellation: Ein Versuch am Beispiel von Claudia Molitors *You Touched the Twinkle on the Helix of my Ear* (2018)

Vortrag

15:00

15:30

Laurence Sinclair Willis

The Development Section in Recent *Formenlehre* Treatises

Vortrag

15:40

16:10

Sektion V

7.139

Felix Baumann

Rhythmisch-energetische Intensivierung. Beobachtungen zur Verlaufsgestaltung klassischer Sonateneexpositionen

Vortrag

14:20

14:50

Benjamin Lang

the time is out of joint. Transkomposition und Anachronismus im Werk von Johannes Schöllhorn

Vortrag

15:00

15:30

Keith Waters

Brian Levy
Theorizing Jazz Improvisation through Historical Voices

Vortrag

15:40

16:10

Kaffeepause | Mensa Campus Sachsendorf

Vortrag
16:40
17:10

Franz Kaern-Biederstedt
Dramaturgie von Form und Virtuosität in der unvollendeten *Fantasie über Themen aus Figaros Hochzeit und Don Juan* von Mozart von Franz Liszt

Vortrag
16:40
17:10

Simon Fuhrmann
Der Sextakkord im Kantionalsatz - Eine Korpusstudie zum Einsatz von Sextakkorden in Heinrich Schützens *Becker-Psalmen*

Vortrag
17:20
17:50

Benjamin Weinhold
Klänge im Treibhaus. Zur Harmonik und Satztechnik im fünften Wesendonck-Lied

Vortrag
17:20
17:50

Alexander Jakobidze-Gitman
Das Problem der Subdominante in Rameaus Theorie: Obertonreihe, geometrische Progression und Septakkord-Ketten

Vortrag
16:40
17:10

Philipp Zocha
„Denkende Organisten statt mechanische Ziffernspieler!“ Zur Lehrtradition der Prager Orgelschule

Vortrag
17:20
17:50

Anne Meizer
Das Improvisieren an der Orgel als Grundlage für zeitgenössisches Komponieren. Beispiele aus Theodor Brandmüllers Orgelwerken

Individuelles Abendessen

Konzert
20:00
22:00

Band Anders
im Gladhouse
Straße der Jugend 16

Sektion II

15V.110

Keynote
Sektion II

Ulrich Kaiser

Musiktheorie in der Glaskugel. Kontexte einer Musiktheorie im digitalen Wandel

09:30

11:00

Sektion IV

15V.110

Keynote
Sektion IV

Halina Goldberg

Eavesdropping on Elmsier Teaching Chopin

11:30

13:00

Mittagspause | Mensa Campus Sachsendorf

Sektion I

9.118

Panel

Elke Reichel

Paula Kaiser

Almut Gatz

Joachim Junker

Matthias Schachfeld

Klara Hayward

Musiktheorie im Musikunterricht an Schulen - Eine Online-Befragung und ihre Ergebnisse

14:00

15:30

Sektion I

9.222

Panel

Stefan Mey

Philipp Sobecki

Martin Kohlmann

Sebastian Knappe

Joshua Bredemeier

Joris Leimbach

Nils Schäfer

Qiushi Li

Annette Groß

Imke Constapel

Artur Kühfuß

Kaja Nieland

Musiktheorie zwischen historischer Dogmatik und „Anything goes!“ - Eine Standortbestimmung

14:00

15:30

Sektion II

11.318

Vortrag

Myrto Zarzalis, Daniel Fiedler, Johannes Hasselhorn, Georg Brunner

Musikalische Tonfolgen in Materialien des schulischen Musikunterrichts - Eine korpusbasierte Analyse von Werken verschiedener Epochen, Genres und Gattungen

14:00

14:30

Sektion II

11.301

Workshop

Egor Polyakov, Christoph Finkensiep

AI for Music Theory

14:00

16:00

Kaffeepause | Mensa Campus Sachsendorf

Umzug zum Zentralcampus (ZC)

Konzert
17:30 | **Konzert**
19:00 | **„Musik im Wandel -
Strukturen im Wandel“**
u. a. mit Simone Schröder (Gesang)
und Wolfgang Glemser (Klavier)

AUDIMAX

19:00 – 20:30
Gemeinsames Abendessen | **Foyer Audimax**

Versammlung
20:30 | **Mitgliederversammlung**
22:30

AUDIMAX

SAMSTAG - 05.10.2024

Sektion III

7.112

Sektion IV

7.139

Sektion V

9.122

Sektion V

11.109

Sebastian Pstrokowski-Komar
Arnold Schönbergs Mahler-
Apotheose. Über die Mittel
eines Transzendenzausdrucks
in op. 19, Nr. 6

Vortrag

14:00

14:30

Izabela Maria

Jutrzenka-Trzebiatowska
The Influence of Chopin's
Masters - Elsner and Würfel
- on Chopin's "Warsaw"
Polonaises

Vortrag

14:00

14:30

Derek Remés

Choralharmonisierung
durch Klauseln in
J. S. Bachs Schülerkreis

Vortrag

14:00

14:30

Martin Hecker

Arnold Schönbergs *Modelle*
für *Anfänger* - Eine Suche
nach Beispielen anhand
seiner Kompositionen

Vortrag

14:40

15:10

Marvin Balzer

Adam Riccis Sequenztheorie
am Beispiel Chopins

Vortrag

14:40

15:10

Anna Maria Hausmann

Vernunft oder Gefühl -
Telemanns *Mirways* als
Beitrag zum Wandel der Oper

Vortrag

14:40

15:10

Mario Schmidt

Melodie und Prosodie - Eine
exemplarische Analyse von
Alban Bergs früher und später
Fassung von Theodor Storms
Schließe mir die Augen beide

Vortrag

15:20

15:50

Magdalena Olfierko-Storck

Komponierte Improvisation?
Zur Aufnahme improvisato-
rischer Elemente in die Kom-
position im 19. Jahrhundert

Vortrag

15:20

15:50

Georg Thoma

Zeitliche Gestaltungsmittel
zur Interpretation von
Klaviermusik. *Tempo rubato*
und weitere Timing-Aspekte
im Wandel der Zeit

Vortrag

15:20

15:50

Thomas Noll

Peter beim Graben
Dialog über den Energie-
Begriff in Musikpsychologie
und Physik

Vortrag

14:00

14:30

Seren Stevenson

Der *canon polymorphus*:
Versuch einer Anleitung

Vortrag

14:40

15:10

Umzug zum Zentralcampus (ZC)

Konzert
17:30 | **Konzert**
19:00 | **„Musik im Wandel -
Strukturen im Wandel“**
u. a. mit Simone Schröder (Gesang)
und Wolfgang Glemser (Klavier)

AUDIMAX

19:00 – 20:30
Gemeinsames Abendessen | **Foyer Audimax**

Versammlung
20:30 | **Mitgliederversammlung**
22:30

AUDIMAX

09:30
11:00

AUSKLANG
CS 15V.110

Schlussworte

Stefan Keym

Deformation oder Transformation?
Tendenzen der „Sonatenform“
um 1900

Keynote
Sektion III

Sektion I 9.222

Stephan Schönlau
Tiago de Oliveira Pinto
Sarvenaz Safari
Ehsan Mohagheghi-Fard
Reinhard Schäfertöns
Transkulturelle Musik-
theorie: Ideen, Chancen,
Herausforderungen

Vortragspanel
mit moderierter
Diskussionsrunde

11:20
13:20

Sektion III 7.112

Daniłó Kunze

Joan Manens Tonsprache -
Untersuchung am Beispiel
der *Fantasia-Sonata* und
ihrer Orchestrierung

Vortrag
11:20
11:50

Lisa-Marie Haid
„Vermittlerin von Kulturen“
- Stilübergreifende Einflüsse
in Werken Pauline Viardots

Vortrag
12:00
12:30

Sektion III 7.139

Georg Thoma

Tonalität bei Debussy -
Tonfeldanalysen aus-
gewählter Klavierwerke

Vortrag
11:20
11:50

Dimitrios Katharopoulos
Aesthetics and Metrics of
the Fin-de-Siècle Scherzo

Vortrag
12:00
12:30

Sektion II 11.301

Buchpräsentation

Frederick Reece
Forgery in Musical
Composition: Aesthetics,
History, and the Canon

11:20
11:50

Halina Goldberg
Polish Jewish Culture Beyond
the Capital: Centering the
Periphery

Buchpräsentation
12:00
12:30

Sektion III

7.112

Vortrag

Tobias Hauser

Den Schluss zum Ziel.
Mahlers Einsatz der Kadenz
im *Adagio* der 10. Sinfonie

14:00

14:30

Sektion V

7.139

Wanyi Li

Rethinking Beethoven's Late
Style: A Multi-Parametrical
Analysis in Op. 132/1, with an
Emphasis on Hypermetrical
Perspective

Vortrag

14:00

14:30

Sektion V

11.109

Jürgen Oberschmidt

Musiktheorie und Musikpädagogik im Dialog. Zur Problematik des Wissenstransfers in selbstbezüglichen Systemen

Vortrag

14:00

14:30

Sanne Lorenzen

„Vi maa tilbage - ikke til det Gamle - men - til det Rene og Klare“ - Entwicklungen im Lied-schaffen Carl Nielsens um 1900

Vortrag

14:40

15:10

Johanna Kulke

Original oder Bearbeitung?
Die zwei Fassungen des
Streichquintetts d-Moll von
Emilie Mayer

Vortrag

14:40

15:10

Paul Kohlmann, Lisa-Marie Haid, Georg-Friedrich Wesarg, Kanaz Difrakhsh, Daniló Kunze

Künstlerische Perspektiven der Musiktheorie - ein Projektbericht

Vortrag

14:40

15:10

SONNTAG - 06.10.2024

Sektion V 9.118

Workshop
11:20
12:20

Christian Kämpf
Open-Access-Workshop -
Digitales Publizieren
im Fachrepositorium
musiconn.publish

Sektion V 9.122

Vortrag
11:20
12:20

Daniel Roth, Marius Staible
Encounters -
Begegnungen von
und mit zwei Akkordeons

Sektion V 11.301

Vortrag
11:20
11:50

Barbara Bleij
Intertextuality in Wayne
Shorter's Lester Left Town

Buchpräsentation
12:00
12:30

**Anne Hameister,
Jan Philipp Sprick**
Musiktheorie und Zukunft.
Perspektiven einer polypho-
nen Musikgeschichte

Sektion V 11.318

Sitzung
11:15
12:15

Treffen
AG Musikunterricht

Workshop
12:40
13:20

Jürgen Oberschmidt
Die Musik von Claudia
Bauckholt. Komponieren
im Spannungsfeld zwischen
ästhetischen Lernen und
künstlerischem Forschen

Vortrag
12:40
13:10

Wei Shen
Das Dilemma und seine Lö-
sung: Eine kurze Diskussion
über die Kompatibilität zwi-
schen traditionellen chinesi-
schen Musikelementen und
westlichen Musiksystemen

Vortrag
12:40
13:10

Johannes Kretschmer
Expressionismus im Hörspiel:
Walter Goehrs Musik zu
Alfred Döblins *Geschichte*
vom *Franz Biberkopf* (1930)

Mittagspause | Mensa Campus Sachsendorf

Sektion V 9.118

Vortrag

14:00

14:30

Claudia Patané

Tempo and Performance on
Tchaikovsky's Symphony
Pathétique, First Movement:
Analysis and Interpretation

Vortrag

14:40

15:10

David Florian Müller

Anverwandlungen von
Personalstilen in Theodor
Kirchner's *Ideale* op. 33

Sektion V 9.122

Vortrag

14:00

14:30

Elke Reichel

Gute Musik zum bösen Spiel.
Beobachtungen zu Komposi-
tionstechniken im Film

Workshop

14:40

15:30

Susanne Hardt

Der Einfluss von Rezeptions-
gewohnheiten von Filmkom-
ponisten auf die Filmmusik
(...oder andersherum?)

ERÖFFNUNGSVERANSTALTUNG

Nach begrüßenden Worten durch Herrn Robert Denk, Kanzler der *Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg*, Frau Gabriele Grube, Leiterin des Kulturreferats der Stadtverwaltung Cottbus, Herrn Gregor Fuhrmann, Studiengangleiter des *Instituts*

für Instrumental- und Gesangspädagogik, Herrn Florian Edler, Präsident der GMTH, erfolgen die Preisverleihungen des diesjährigen Aufsatzwettbewerbs und des Künstlerischen Wettbewerbs der GMTH sowie des *Richard-Strauss-Wettbewerbs*. Daran schließt sich die Urauf-

führung von *Scream II*, einem Auftragswerk von Giordano Bruno do Nascimento durch Studierende des *Instituts für Instrumental- und Gesangspädagogik* an. Abschließend spricht Stephan Lewandowski, Kongressleiter, Grußworte und leitet zur ersten Keynote über.



Keynote Sektion I

Wende – Wandel – Musik von Wenden. Musiktheoretische Erinnerungspolitiken der letzten 35 Jahre

Gesine Schröder

(Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Cottbus hat 1) keine Musikhochschule, es liegt 2) ziemlich weit im Osten, ist 3) eher klein und 4) seit Jahrhunderten nicht nur deutschsprachig. Beim ersten Punkt bleibt Cottbus als Ort eines GMTH-Kongresses bisher konkurrenzlos, kleiner sind aber Detmold und Weimar (Kongresse 2020 und 2006), östlicher ist Graz (Kongresse 2008 und 2017) und nicht deutschsprachig ist Genf (Kongress 2014). Ortseigenschaften waren Auslöser für meine Mitteilungen zum gegenwärtigen Status des Fachs und für Erinnerungen daran, wie es seit der Wende betrieben wurde (mit Hoffnungen, Fehlentscheidungen und Notlagen). Cottbus befindet sich im Wandel; für Musiktheorie an seiner Technischen Universität schlage ich

eine topografische Wende vor. Trotz ihrer gemeinsamen Vorgeschichte, der für Schnittmengen sorgenden Erinnerungspolitiken und einiger Ortswechsel vom Diesseits ins Jenseits der Mauer stellte sich die deutsche Musiktheorielandschaft der Postwendezeit als Nebeneinander zweier Kulturen dar, der im Westen und der im Osten. Der Osten wurde (mit besten Absichten) bald von der „führenden“ westlichen „Neuen Musiktheorie“ kolonisiert – als „freundliche Übernahme“. Nachbesetzungen fast sämtlicher freigewordener Ost-Professuren mit Leuten aus dem Westen deckten zu, was man zuvor im Osten tat und dachte. Weitgehend gescheitert ist die (inzwischen gealterte) Neue Musiktheorie

aber 1) mit ihren Verwissenschaftlichungsbestrebungen. Hinsichtlich ihres Gegenstandsbereichs zu spät kam 2) ihr pädagogischer Ansatz parallel zur historisch informierten Aufführungspraxis (die längst neue Wege geht). Hoffnungen liegen aktuell 3) auf dem künstlerischen Profil: Theorielehrer*innen verstehen sich als Künstler*innen (wie Frösche als Könige); ihr Metier = die Rekomposition. Wie die drei Ansätze (Wissenschaft, Pädagogik, Kunst) zusammenzuführen wären, wird an einem ortsspezifischen Gegenstand exemplifiziert: an Musik von Wenden.

GESINE SCHRÖDER

Gesine Schröder (geb. 1957), 1992–2023 Professorin für musiktheoretische Fächer an der *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig*, 2012–2024 auch an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, 2017–2020 Part-time-Lectu-

rer am Konservatorium in Shanghai. Gastdozenturen u. a. in Oslo, Paris, Santiago de Chile und Zürich. Arbeitsgebiete: Kontrapunkt um 1600, Theorie und Praxis der Instrumentation, Geschichte der musikalischen Interpretation und der Musiktheorie. Cellistin.





Stuttgart 1970, Berlin 2000 – Parallele Aufbrüche der deutschen Musiktheorie?

Christian Groß

(Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig,
Hochschule für Musik Freiburg)

Die Gründung der GMTH 2000 in Berlin und ihr erster Kongress 2001 in Dresden waren von großer Euphorie begleitet, gleichzeitig wurde erstmals grundlegend die jüngere Geschichte des Fachs Musiktheorie im deutschsprachigen Gebiet hinterfragt. So ging Ludwig Holtmeier in seinem Eröffnungsvortrag des Kongresses von 2001 der Frage nach, warum die deutsche Musiktheorie so lange Zeit gebraucht hätte, um ein gemeinsames Diskursformat zu finden, sie habe seit den frühen 1930er Jahren den Austausch gescheut (Holtmeier 2003/05).

Mit dem Abstand von knapp einem Vierteljahrhundert und nach einiger mittlerweile erfolgter Aufarbeitung wird im geplanten Vortrag eine his-

torische Situation aufgezeigt, in der sich vergleichbare Tendenzen fanden: Im Stuttgart der 1970er Jahre hatte es ebenfalls Anzeichen zunehmender musiktheoretischer Vernetzung und Reformen gegeben: Ein Kongress, eine Zeitschrift und Debatten über die Ausrichtung des akademischen Fachs „Musiktheorie“ waren Teil der Szenerie jener Jahre. Davon zeugen einige wenige Forschungsbeiträge der jüngeren Zeit (u.a. Huber 2005). Eine ausgesprochen politische Dimension zeichnete die damalige Erscheinung von Musiktheorie zusätzlich aus, vielleicht mehr als heute, zumal aber zur Zeit der Jahrtausendwende.

Im Vortrag werden einige Dimensionen des Stuttgarter Impulses

geschildert sowie Parallelen zur GMTH-Gründung und zu heutigen Usancen gezogen. Nach dieser Untersuchung stellen sich diverse Fragen: Was war 2000 wirklich neu? Was konnte von 1970 bis heute überleben? Was kann die heutige deutschsprachige Musiktheorie von der Zeit vor 50 Jahren lernen? Wie konnte es geschehen, dass die Situation um 1970 aus dem Bewusstsein verschwand? Einige vermeintliche Theorie-Neuheiten dieses Jahrtausends stellen sich als bereits früher erprobt heraus, andere dürfen als Errungenschaft jüngerer Zeit gelten. Der Ausflug in die jüngere Geschichte des „geschichtslosen Fachs“ soll beide näher in den Blick nehmen und sie klarer als solche benennen.

CHRISTIAN GROß

Christian Groß, geb. 1995 in Mülheim an der Ruhr, ist als Organist und Musiktheoretiker tätig. Er studierte Kirchenmusik, Orgel/Improvisation (Meisterklasse), Musiktheorie und Chorleitung in Leipzig, Freiburg und Trossingen u.a. bei Martin Schmeding, Thomas Lennartz, David Timm, Gesine Schröder und Michael Alber.

Christian Groß erhielt Preise und Auszeichnungen bei verschiedenen Musikwettbewerben, so bei Orgelwettbewerben in Schlägl (A), St. Albans (GB), Angers (F), Schwäbisch Gmünd, Köln und Kaliningrad

(RUS) sowie beim künstlerischen Wettbewerb der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Er ist ehemaliger Stipendiat der *Bischöflichen Studienförderung Cusanuswerk*, des *Zukunftsprogramms Neustart Kultur* sowie aktuell der Promotionsförderung der *Studienstiftung des Deutschen Volkes*.

Er wirkte als musikalischer Assistent an der neuen Propsteikirche in Leipzig, 2019 war er vertretungsweise als künstlerischer Leiter der Universitätsmusik der *Ruhr-Universität Bochum* tätig. Von 2023 bis 2024 war er Regionalkantor

in Elternzeitvertretung in der Diözese Rottenburg-Stuttgart mit Dienstsitz am Heilig-Kreuz-Münster Rottweil. Nach Lehraufträgen in Berlin und Rottenburg unterrichtet er derzeit die Fächer Musiktheorie und liturgisches Orgelspiel/Improvisation in Freiburg und Leipzig. In seiner Dissertation beschäftigt er sich mit der Geschichte der deutschen Musiktheorie um 1970. Weitere bisherige Forschungsprojekte lagen in den Bereichen Orgelmusikgeschichte, Interpretations- und Genderforschung.





Struktur ohne Noten? Zur Relevanz des *performative turn* für die Musiktheorie

Kilian Sprau
(Universität der Künste Berlin)

1992 forderte Hermann Danuser im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* (Bd. 11: *Musikalische Interpretation*) dazu auf, die künstlerische Leistung von Interpret*innen bei der Klangrealisation musikalischer Werke systematisch in die Musikanalyse einzubeziehen. Damit erwies sich die Musikforschung als bereit für den *performative turn*, der Geistes- und Sozialwissenschaften in den 1990er-Jahren grundsätzlich prägen sollte (vgl. Jost 2013). Im deutschsprachigen Raum entwickelte sich in der Folge die musikalische Interpretationsforschung, als deren angloamerikanisches Pendant etablierten sich die musikalischen *Performance Studies*. Letztere vollzogen, stärker noch als der deutschsprachige Diskurs, eine Absetzbewegung von traditionellen Verfahren der akademischen Musikanalyse: Die reine No-

textanalyse erfuhr Kritik als lediglich „platonische“ Bezugnahme auf den Gegenstand Musik (Cook 2013, S. 8–32). Emphatisch propagierten Performance Studies stattdessen analytische Ansätze, die auf das Musizierverhalten von Interpret*innen in konkreten performativen Kontexten, auch unabhängig von den Vorgaben der Partitur, abzielten (Leech-Wilkinson 2009). Die Musiktheorie hat auf diese Entwicklung in Publizistik und Forschung reagiert, prominent etwa in Themenausgaben der *ZGMTH* (Themenheft *Analyse und Aufführung* 2017/1; Sonderausgabe *Musikalische Interpretation als Analyse* 2021). Damit sind entscheidende Wegmarken gesetzt, doch bleibt weiterhin Diskussionsbedarf. Welche Relevanz hat der *performative turn* für das Fach Musiktheorie? Inwieweit lassen sich traditionelle musikthe-

oretische Denkfiguren und Kategorien auf Nichtnotiertes und Nichtnotierbares übertragen? Inwieweit zielen sie andererseits schon immer auf Musik im Sinne eines performativen Ereignisses? Der Vortrag erprobt diese Gedankengänge mit Bezug auf drei stilistische Kontexte, in denen das Notat gegenüber der musikalischen Aufführung eine ostentativ sekundäre Funktion übernimmt: die Belcanto-Oper des 19. Jahrhunderts, den *American Popular Song* vor 1950 und den Popsong des späteren 20. und 21. Jahrhunderts. Er plädiert für eine Musikanalyse, die performative Entscheidungen von Musizierenden ebenso als Komponenten struktureller Zusammenhänge auffasst wie traditionell notierbare Elemente von Musik, und diskutiert Möglichkeiten, diese Art von Analyse in musiktheoretische Curricula zu integrieren.

KILIAN SPRAU

Kilian Sprau studierte Schulmusik, Musiktheorie/Gehörbildung und Klavier in München und Salzburg. Nach dem Studium war er als freiberuflicher Liedbegleiter sowie in Forschung und Lehre tätig (u.a. *Hochschule für Musik und Theater München* und *Universität Augsburg*). 2019 übernahm er eine

Professur für Musiktheorie an der *Universität der Künste Berlin*. Im Zentrum seines Interesses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement gilt dem Kunstlied des 19. bis 21. Jahrhunderts. 2016 wurde er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um

1850 promoviert. 2022 habilitierte er sich mit einer Arbeit zum performativen Stilmittelgebrauch im spätromantischen Kunstgesang; Grundlage hierfür war ein von der DFG gefördertes Drittmittelprojekt (2018–22, Augsburg/Berlin). Von 2013 bis 2019 war er Mitherausgeber der *ZGMTH*.



Generative Künstliche Intelligenz als Paradigmenwechsel in der Musik?

Immanuel Ott

(Hochschule für Musik Mainz)

Die neuesten Entwicklungen sogenannter „generativer KI“ haben nach der Produktion von Texten (bspw. *ChatGPT*, *Gemini*) und Bildern (*Dall-E*, *Midjourney*) nun auch Musik erfasst: Musik kann nach der Eingabe von sogenannten „Prompts“ automatisch in

zahllosen Stilen erzeugt werden. Damit werden traditionelle Maßstäbe von Authentizität und künstlerischer Ernsthaftigkeit in Frage gestellt. Der Beitrag geht deshalb einerseits der Frage nach, inwiefern die musikalischen Produkte dieser Softwares im

Kontext einer dem modularen Denken verpflichteten Musiktheorie zu bewerten sind, welche Probleme sie lösen und welche sie aufwerfen, andererseits wird dargestellt, welche Musik von den Nutzer*innen mit diesen Softwares erzeugt wird.

IMMANUEL OTT

Immanuel Ott, geb. 1983, studierte Musiktheorie an der *Hochschule für Musik und Theater Rostock* und unterrichtete im Lehrauftrag an den Musikhochschulen in Rostock, Lübeck, Osnabrück und Münster. Von 2008–11 promovierte er bei Oliver Korte an der *Hochschule für Musik Lübeck*, 2014 erschien seine Dissertation unter dem Titel *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin*

Des Prez und seinen Zeitgenossen im Olms-Verlag. Von 2011 bis 2015 war er Dozent für Musiktheorie an der *Folkwang Universität der Künste Essen*, 2015 wurde er zum Professor für Musiktheorie an die *Hochschule für Musik Mainz* berufen. Von 2017 bis 2023 war er dort Rektor. Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf der Rekonstruktion von Kompositionsprozessen,

speziell der Musik der Renaissance, sowie dem Zusammenhang zwischen Musiktheorie und -ästhetik im 19. Jahrhundert. Seine Kompositionen wurden u.a. von der *Württembergischen Philharmonie Reutlingen*, der *Norddeutschen Sinfonietta* und der *Greifswalder Bachwoche* aufgeführt. Von 2016 bis 2020 war er Präsident der GMTH.





Was sind kompositorische Standards? Zu einer Grammatik musikalischer Normativität

Patrick Becker
(Universität der Künste Berlin, Universität Leipzig)

Größere Forschungsverbünde wie das DFG-Graduiertenkolleg „Normativität – Kritik – Wandel“ an der Freien Universität Berlin haben eine Reevaluierung des Normenbegriffs angestoßen, die einerseits interdisziplinär die Bedeutung von Normen über Fächergrenzen hinweg aufzeigt und andererseits die Spezifik von Normen und Vorstellungen für einzelne Bereiche der Gesellschaft, Kunst und Kultur herausarbeitet. Mittlerweile hat auch die Musikforschung erste Beiträge zu diesem Diskurs geleistet (Janz & Papenburg 2023), gerade die Musiktheorie hat durch Forschungen zur Vermittlung normativer Modelle – bspw. in der Satzlehre – Normenforschung betrieben (Bayreuther 2010, Gjerdingen 2007).

Hier möchte ich die Einführung eines Normativitätsbegriffs als aktuelles Beispiel für einen Umbruch im musiktheoretischen Fachdiskurs vorstellen und vertrete dabei die These, dass Normen – wertend oder ausgedrückt als Standards – den weiteren Entwicklungsweg einer musikalischen Grammatik mitprägen können. Dabei fokussiere ich mich auf musiktheoretisch relevante Formen von Normativität im Bereich der „komponierten Musik“, sodass Fragen nach normengerechter musikalischer Interpretation außen vor bleiben. Zunächst sei begriffsgeschichtlich die Vorstellung kompositorischer Standards im musiktheoretischen Diskurs genealogisch nachvollzogen. Da in

der allgemeinen Normenforschung, wie sie vor allem von der Philosophie und in den Sozialwissenschaften betrieben wird, die Frage nach der Möglichkeit einer Grammatik der Normen thematisiert wird, möchte ich aus der Perspektive der Ästhetik, Theorie und Analyse von Musik einen spezifisch musiktheoretischen und -wissenschaftlichen Begriff von kompositorischer Normativität skizzieren, der sich meines Erachtens durch einen Mehrwert in der Anwendung und bei der konzeptuellen Erfassung von Musik auszeichnen müsste. Dies sei abschließend an dem Beispiel einer Studienkomposition expliziert, die aus dem quellentechnisch gut dokumentierten Kontext britischer Kompositionsausbildung im 19. Jahrhundert stammt.

ENTFÄLLT!





Challenges of the Contemporary Music Theory in the Czech Discourse

Lucia Maloveská

(Akademie der darstellenden Künste Prag)

In my paper, I attempt to analyze the situation of the music theory in Central Europe, mostly in the Czech republic. In my research, I was observing and comparing various approaches to music theory, while focusing on the aspects which have undergone the biggest development in the last decades. To systematize these developments, I divided my observations of what have an impact on the music theory into three categories,

or rather areas: cultural context, music research, and musical (mostly compositional) praxis. From these areas, many challenges to which music theory should respond are emerging. Some of these challenges (mostly those connected with praxis, such as the plurality of the compositional approaches and styles) might be shared across the countries and institutions. Nevertheless, other challenges are more specific and might

be determined by the environment (culturally, socially, historically, etc.). Within this paper, I am introducing some of the challenges, which I found to be specific to Czech republic or for the Central European countries. I am comparing the experiences of the theorists in these countries with other discourses, mostly with the American one. The goal of the paper is to stress the plurality of the contemporary music theory.

LUCIA MALOVESKÁ

Lucia Maloveská verteidigte 2024 ihre Dissertation *Die Rolle und Methoden der Musiktheorie im 21. Jahrhundert* an der Akademie der musischen Künste in Prag. Hier hat sie auch ihr Magisterstudium mit einer Diplomarbeit über das Thema *Dynamische Aspekte der musikalischen Form* abgeschlossen. 2018 hat sie einen Studienaufenthalt

an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* absolviert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die zeitgenössische Musiktheorie und die Form der Musik des 20./21. Jahrhunderts. Ergebnisse ihrer Forschung wurden veröffentlicht und bei mehreren Konferenzen präsentiert (z. B. *Interdisciplinarity of Music Theory*,

Belgrad). Sie ist aktiv als Organisatorin von Konferenzen in Prag (*Microfest, Contemporary Music Theory*). Neben ihrer akademischen Tätigkeit ist sie auch Autorin von Konzerttexten und Rezensionen. Sie war vom 1. bis 30. November 2023 Stipendiatin am *Staatlichen Institut für Musikforschung* in Berlin.





Digitale Edition der *Préludes non mesurés* von Louis Couperin

Niels Pfeffer
Julius Hauth
(Universität Tübingen)

Im Frankreich des 17. Jahrhunderts begegnen uns zahlreiche unzensuriert notierte *Préludes* – sogenannte *Préludes non mesurés*. Prominente Beispiele sind die Cembalo-*Préludes* von Louis Couperin und Jean-Henri d'Anglebert, aber auch anonyme *Préludes* liegen, meist handschriftlich überliefert, vor. Sie stellen bereits auf den ersten Blick ein Faszinosum dar: Keinerlei Taktstriche finden sich, frei angeordnete Notenköpfe scheinen durch großzügig gezogene Linien zu musikalischen Gesten miteinander verbunden. Das äußere Erscheinungsbild bildet einerseits den quasi-improvisatorischen Gestus der *Préludes* ab. Beim genaueren Hinsehen zeigt sich aber, dass hinter der notierten Oberfläche Schichten liegen, die einem Plan und einem harmonisch-kontrapunktisch durchaus regelgerechten Satz folgen.

Wie könnte eine digitale Edition jener *Préludes non mesurés* aussehen, die versucht jenen Weg vom harmonischen Grundgerüst bis hin zur

ornamentalen Oberfläche sichtbar zu machen – und welches Potential entsteht daraus? Wie können *Préludes* mit ihren von bekannten Konventionen abweichenden Notationsform überhaupt sinnvoll kodiert werden?

In unserer auf dem Format der *Music Encoding Initiative (MEI)* basierenden Kodierung wird zunächst festgelegt, wie – in der Auffassung der Herausgeber – Töne zu Akkorden und Stimmen zusammengefasst werden können und welche Töne als ornamentale Füllungen dieses Gerüstsatzes aufgefasst werden können. Zugleich wird eine Reihenfolge der Ereignisse festgelegt – so, wie sie in der jeweiligen Handschrift auftreten. Außerdem wird das originale Schriftbild in einer Vektorgrafik (SVG) nachgebildet und Note für Note mit der *MEI*-Kodierung verknüpft. Damit ist nicht nur ablesbar, wie die Töne ursprünglich angeordnet waren, sondern auch ein kritischer Vergleich mit dem oft mehrdeutigen Schriftbild möglich.

Mittels eines Viewers ist nun der stufenlose Übergang zwischen Struktur (Formaufbau, harmonische Fortschreitungen) und unzensurierter Notation möglich. Der entwickelte Prototyp – abrufbar unter <https://pfefferniels.github.io/digital-louis/> – lässt verschiedene Einsatzmöglichkeiten erahnen, nicht zuletzt als didaktisches Werkzeug im Cembalo-, Generalbass- oder Theorieunterricht. Durch die Möglichkeit, ein *Prélude* weiter zu reduzieren – auf einen Außenstimmensatz, auf einen bezifferten Bass, auf einen Kadenzplan – ermöglicht die digitale Edition einen spielerischen, improvisierenden Umgang mit den *Préludes*. Zum derzeitigen Stand liegt eine Kodierung des *Prélude 10* von Louis Couperin vor. Künftig sollen weitere Kodierungen aller 16 Louis Couperin zugeschriebenen *Préludes* erarbeitet werden. Geplant ist darüber hinaus eine Anreicherung mit Tonaufnahmen, die auf Notenebene mit den vorhandenen Kodierungen verknüpft werden.



Rossinian Closure, Begging Cadences, and the „Turkish” Finale of Beethoven’s Symphony No. 9

Matthew Boyle
(Oregon State University)

In 2013, the musicologist Nicholas Mathew invited modern listeners to rehear Beethoven’s Symphony No. 9 with ears attuned to the conventions of Italian opera. The operas Mathew had in mind were those by Rossini, a composer whose works were paired with Beethoven’s in both concert programs and critical discourse during the early decades of the 19th century (Mathew 2013, Walton 2007). This presentation responds to Mathew’s call. It develops a close reading of one passage from the finale of the Ninth, its concluding *prestissimo*, by engaging with it as an operatic *stretta*.

This framing invites hearing sections of the *alla turca*-inflected *prestissimo* in dialogue with a musical convention associated with Rossini’s act-ending rhetoric: the *cadenza felicità* schema (Jacobson 2022, Boyle 2020, Pagannone 1997). In its most typical form, the *felicità* contains three cadential phrases of increasingly shorter length. The initial, longer stage was characterized by loud orchestration, shrill timbres, and chromatic harmonies. 19th-century listeners recognized these as applause-securing ploys, sometimes mockingly calling the *felicità* a *Bettelcadenz* (“begging

cadence”). Beethoven’s finale modifies the *felicità* by presenting only a series of paired phrases that resemble its first section, with subsequent modules introducing increasingly agitated musical features.

The earliest critical accounts of the Ninth indicate a mixed audience reception. Perhaps Beethoven’s unorthodox modifications bewildered the audiences of its earliest performances by disrupting the interactive script of the *felicità*. Beethoven’s altered *felicità* consequently offers a case study for how schemata mediate social, affective, and musical experiences.

MATTHEW BOYLE

Matthew Boyle is an Assistant Professor of Teaching at Oregon State University (USA). His research examines the expressive uses of musical conventions in Italian-language opera. His current projects include articles on pleasure and irritation in the operas of Gioachino Rossini, the analysis of recitative, and musical form in early two-tempo arias. He is published

or forthcoming in the *Journal of Music Theory*, *Music Theory Spectrum*, *Music Theory Online*, *Indiana Theory Review*, and an edited collection published by Peeters. His article “Galant Recitative Schemas”, co-authored with Paul Sherrill, received the *David Kraehenbuehl Prize* and the Society for Music Theory’s *Emerging Scholar Award*.





Molltöne und Molltheorien bei Brahms. Analyseperspektiven der Neo-Riemannian-Theory für den Kopfsatz des Klaviertrios op. 101

Julian Caskel

(Folkwang Universität der Künste Essen)

Die „dualistische Molltheorie“ bleibt eine der umstrittensten bzw. wenig nachhaltigen Konzeptionen aus der Musiktheorie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Kontroversen, die ein dualistisches Mollverständnis auf sich zog, verweisen auf grundlegende Spannungen der Musiktheorie im Fin de siècle. Insbesondere betrifft dies eine Spaltung teils auch innerhalb einzelner Theorien in empirisch-naturwissenschaftliche Methoden (bzw. Messungen) und einen deduktiven Systemanspruch.

Eine analytische Anwendung der dualistischen Mollauffassung auf einzelne Kompositionen bleibt in der Neo-Riemannian-Theory umstritten. Der Kopfsatz des Klaviertrios opus 101 von Brahms bietet hierzu ein besonders interessantes Beispiel, weil der – was in diesem Kontext bereits relevant ist – aufsteigende Moll-dreiklang als motivische Grundlage

für Sequenz- und Symmetriebildungen genutzt wird. Einzelne Bausteine einer dualistischen Mollauffassung sind in der Komposition beobachtbar (Unterseptimenakkorde, plagale Kadenzwendungen, symmetrische Akkordbildungen). Eine erste Prämisse lautet demzufolge, dass der zeitgenössische musiktheoretische Hintergrund auch für Kompositionen des späten 19. Jahrhunderts verstärkt berücksichtigt werden sollte. Eine zweite Prämisse muss jedoch festhalten, dass die kompositorischen Lösungen von Brahms in auffälliger Weise den dualistischen Theorien gerade nicht entsprechen. Der Abgleich mit eigenen Satzmodellen in rein „phonischem“ Moll bei Arthur von Oettingen erweist sich hier als ebenso erhellend wie der Einbezug des Gegensatzes von „Dominante sein“ und „Dominante haben“ bei Moritz Hauptmann.

Es ist weder davon auszugehen, dass

im Sinne einer Kongruenz die Komposition von Brahms als direkte Antwort oder gar als intendierte Rezeption der (teils zeitgleich debattierten) Molltheorien betrachtet werden kann, noch erscheint eine vollständige Kontingenz als befriedigende Erklärung, in der diese Kontroverse und die Komposition vollständig getrennt wären. Vielmehr wird eine partielle Konvergenz zwischen Theorie und Praxis vorgeschlagen: Am Ende des 19. Jahrhunderts zeigen sich Herausforderungen sowohl der theoretischen Systeme wie der Sonatenformen, auf die mit ähnlichen Mitteln reagiert wurde (insbesondere mit Rekombinationen und Permutationen der üblichen Kadenz- und Formmodelle). Für eine solche Rekonstruktion aber eignet sich die (späte) Musik von Johannes Brahms durch die musikhistorischen Kenntnisse und Interessen des Komponisten in besonderer Weise.

JULIAN CASKEL

Julian Caskel studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Politikwissenschaft an den Universitäten in Heidelberg und Köln. Promotion im Jahr 2008 mit einer Arbeit zu Scherzosätzen im 19. Jahrhundert, Habilitation im Jahr 2017. Vertretungsprofessuren an der Hochschule für Musik und

Tanz Köln, der Goethe-Universität Frankfurt/Main, der CAU Kiel und an der Folkwang Universität der Künste Essen. Publikationen zur empirischen Interpretationsforschung (u. a. *Handbuch Dirigenten*, zusammen mit Hartmut Hein), zur Musiktheorie und intermedialen Musikästhetik (u. a.

Die Theorie des Rhythmus) sowie zur neueren Musikgeschichte von Haydn bis zur Gegenwart. Forschung und Lehre im Bereich auch der Systematischen Musikwissenschaft, aktuell mit den Publikationen *Musik und Klimawandel* und *Softwaregestützte Interpretationsforschung*.



Filmmusikalische Topologien und ihr Nutzen zur Erforschung von Rezeptionsästhetik – am Beispiel der filmmusikalischen Charakterisierung von Hauptschreckensschauplätzen

Susanne Hardt

(Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden)

In aktuellen Filmen sind immer häufiger filmübergreifend genutzte Gestaltungskonstellationen aus vergleichbarem musikalischen, visuellen und dramaturgischen Design zu beobachten („filmmusikalische Topologien“). Filmkomponist*innen ist dieses Phänomen bekannt (siehe bspw. Schneider 2011, Kumpel 2008), jedoch fehlt es bislang an einem Forschungszweig, der diese Zusammenhänge findet, beschreibt und weiterführend untersucht (siehe u.a. Murphy 2013).

Im Vortrag wird am konkreten Bei-

spiel der filmmusikalischen Topologie zur Charakterisierung von Hauptschreckensschauplätzen aufgezeigt, welche fachbereichsübergreifenden Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns die Erforschung dieses gestalterischen Phänomens bietet. Dazu wird zunächst kurz die angewandte analytisch-empirische Methode zur Erforschung solcher Gestaltungskonstellationen vorgestellt, sowie ein Überblick über mögliche industrielle (siehe u.a. Erdmann & Becce 1927, Lissa 1965, Gervink & Bückle 2012) und rezepti-

onelle (siehe u.a. Marshall & Cohen 1988, Lehmann 1994, Gabrielsson & Lindström 2010) Hintergründe der Entstehung derselben gegeben. Anschließend wird anhand der Ergebnisse einer empirischen Untersuchung basierend auf der *GEMS* (Zentner et al. 2008) zu den musikevozierten Emotionen jener musikalischen Gestaltung außerhalb des Filmkontextes das Potenzial filmmusikalischer Topologien zur stärkeren Verknüpfung musiktheoretischer und musikpsychologischer Erkenntnisse erörtert.

SUSANNE HARDT

Susanne Hardt, geb. 1993, absolvierte ein Bachelorstudium in Musiktheorie (Dresden, 2012–16) und ein Masterstudium in Filmmusik (Potsdam Babelsberg, 2016–20). Derzeit arbeitet sie an ihrer Dissertation im Fachbereich Musiktheorie über den Einfluss verschiedener kompositorischer Strukturen in

Filmmusik auf die Wahrnehmung des Zuschauers (Dresden, Lausanne, 2021–voraussichtl. 25).

Seit 2016 ist sie als Lehrbeauftragte an verschiedenen Institutionen tätig, darunter die *Hochschule für Musik „Carl-Maria von Weber“ Dresden*, sowie zeitweise die *Universität der Künste Berlin* und die

Hochschule für Musik Mainz. Darüber hinaus arbeitet sie als Komponistin in den Bereichen der Neuen Musik, Filmmusik und Musik für Videospiele und schrieb unter anderem Musik für das *Lichtfest Leipzig* (2018), den Langspielfilm *Lisbeth, mein Lisbeth* (2022) und das Computerspiel *Prim* (2024).





Friedrich Goldmann's Opera Phantasy *R. Hot bzw. die Hitze* and its Staging in Dresden

Yumeng Wu

(Universität der Künste Berlin)

In the 1970s, Friedrich Goldmann (1941–2009) composed his only opera *R. Hot bzw. die Hitze*, which was based on Jakob Michael Reinhold Lenz's drama *Der Engländer* and his other literature in the 1770s (Schmidt 1992). Goldmann described it as "Opernphantasie" (opera phantasy or phantastic opera), which was finally premiered three years after the composition in 1977 in Staatsoper Berlin (Ost), while it was understood as »ästhetische Provokation« (Kröplin 2020). The opera was further performed on many other occasions (e.g. Dresden in 1986 and 2015, Stuttgart in 1978, Mannheim in 1980/81).

Based on theatre and dramatic theory, Goldmann's "Opernphantasie" has been positioned as "nicht-aristotelisches" work (Schneider 2021).

Considering its uniqueness, this lecture will present and discuss this "Opernphantasie" from three perspectives: (1) the perspective of silence and "nothingness" applied within the opera; (2) the perspective of the integrity (one opera with 112 poses) and individuality as being the only opera Goldmann finished; and, finally, (3) the perspective of the multiplicity and emergence of various phenomena from one core. Methodologically, a performative analysis will be applied along with approaches from theatre studies, which will be supported by Goldmann's score and two well-documented performances in the *Semperoper* Dresden nearly 30 years apart (1986 and 2015). This research concludes that inside the same opera house, Goldmann's

"Opernphantasie" *R. Hot bzw. die Hitze* represents not only the composer's decipherment of contemporary stage work, but also a production under the certain historical and political context spanning over three decades (the 1970s, the 1980s, and the new millennium). From today's perspective, almost half a century later, the lecture sheds light on both the internal (the three perspectives mentioned) and external perspectives of this opera, including the reviews, the various interpretations (especially of the open ending) and the panorama with references to the *Sturm und Drang* drama. The lecture provides insights into a unique opera with its two performances in Dresden under such historical processes and contextualisations.

YUMENG WU

Yumeng Wu, born in 1998, is currently a doctoral student at the *Universität der Künste Berlin*. She studied musicology at *Shanghai Conservatory* (B.A.) and then at *Hochschule für*

Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig (M.A.). She also studied music theory at *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*. Furthermore, she worked in *Shang-*

hai New Music Week and participated in many other musical activities. Her research interests include contemporary music, operas, stage works, electronic music, and many others.

ELKE REICHEL

Elke Reichel studierte Kirchenmusik in Dresden sowie Musiktheorie und Instrumentalpädagogik in Berlin. Seit 2019 ist sie als Lehrkraft für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar* angestellt, zu ihrem Lehrangebot gehören u. a. Kurse in Hör- und Werkanalyse, Instrumentation, Arrangieren und Instrumentalimprovisation, Seminare zur audiovisuellen Analyse von Filmmusik sowie Einzelunterricht im Haupt-

fach Musiktheorie. Bis 2022 wirkte Elke Reichel als Musikpädagogin, Ensembleleiterin und Fachberaterin für Inklusion am *Heinrich Schütz Konservatorium Dresden*, daneben unterstützte sie musiktheoretische Fächer an den Musikhochschulen in Dresden (2012–23) und Leipzig (2014–20). Sie initiierte und leitete kooperative Projekte an der Schnittstelle zwischen Hochschule, Musikschule und Schule. Elke Reichel ist Gründungs- und

Leitungsmitglied der *Arbeitsgemeinschaft Musikunterricht* der GMTH. Sie veröffentlichte Schriftbeiträge u. a. zu fachdidaktischen Fragen, zur Analyse von Film- und Populärmusik und zum Musiktheater Mozarts. Ihr Forschungsprojekt *Wolfgang Amadeus Mozart: Dramaturgie und Musik in den Opern der Wiener Zeit* wird an der *Hochschule für Musik und Theater München* betreut und soll in Kürze abgeschlossen werden.



Musiktheorie im Musikunterricht an Schulen – Eine Online-Befragung und ihre Ergebnisse

Elke Reichel	(Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar)
Paula Kaiser	(Hochschule für Musik Würzburg)
Almut Gatz	(Hochschule für Musik Würzburg)
Joachiam Junker	(Bundesverband Musikunterricht)
Matthias Schlothfeld	(Folkwang Universität der Künste Essen)
Klara Hayward	(Hochschule für Musik Nürnberg)

Wie können Musiktheorie und Gehörbildung gewinnbringend in den Musikunterricht an Schulen integriert werden? Welche Kompetenzen, Materialien und Fortbildungen benötigen Pädagog*innen, um Kindern und Jugendlichen musiktheoretische Inhalte und Denkweisen nahezubringen?

Durch diese Fragen bewegt, entwickelte eine Arbeitsgruppe aus Mitgliedern der GMTH und des Bundesverbandes Musikunterricht (BMU) eine Onlinebefragung zu Musiktheorie im schulischen Musikunterricht. 334 Lehrkräfte, Fachleiter*innen und Studierende aus ganz Deutschland beteiligten sich im Zeitraum vom 11. März bis zum 12. Mai 2024

an der anonymen Befragung. Sie beantworteten Fragen zu ihren schulischen Einsatzfeldern, zu Inhalten, Methoden und Umgangsweisen in ihrem Unterricht und den genutzten Lehr- und Arbeitsmaterialien. Neben Informationen zur gegenwärtigen Situation in ihrem Unterricht wurden Wünsche und Perspektiven der Teilnehmer*innen für die Zukunft und Anregungen für die Curricula musikpädagogischer Studiengänge erfragt. Außerdem wurden Angaben zum Bedarf an Materialien – sowohl in analoger als auch in digitaler Form – und an Fortbildungen erfasst.

Viele Teilnehmer*innen nutzten die Möglichkeit, offene Fragestellungen

in freier Formulierung zu beantworten. Einige der freien Texte enthalten ausführliche Situationsbeschreibungen und Positionierungen. Die Antworten bieten spannende Einblicke in die Unterrichtspraxis, werfen Anschlussfragen für den fachdidaktischen Diskurs auf und setzen Akzente für den interdisziplinären Austausch zwischen Musikpädagog*innen und Hochschullehrenden. Die Auswertung der Befragung erfolgt sowohl mit quantitativen als auch mit qualitativen Methoden. Mit der Vorstellung und Diskussion der Ergebnisse möchte die Arbeitsgruppe Impulse für die Didaktik der Musiktheorie und der Gehörbildung an Schulen und Hochschulen setzen.

JOACHIAM JUNKER

Joachim Junker (Dr. phil.) arbeitet als Lehrer für Musik und Deutsch an einem Gymnasium in Kaiserslautern. Zudem ist er Präsident des *BMU-Landesverbandes Rheinland-Pfalz*, Mitglied des *BMU-Bundesvorstandes* und Vizepräsident des *Landesmusikrats Rheinland-Pfalz*. Gegenwärtig engagiert er sich besonders in der Fort- und Weiterbildung von Musiklehrkräften. Arbeitsschwerpunkte: Neue Musik und ihre Vermittlung, Musiktheorie in der schulischen Praxis, Digitalisierung im Musikunterricht.

KLARA HAYWARD

Klara Hayward lehrt Musiktheorie und Gehörbildung an der *Hochschule für Musik Nürnberg*. Sie hat in der Instrumentalpädagogik zum Thema *Musikalische Mündigkeit* promoviert und ist neben ihrer Hochschullehre pädagogisch vielfältig im musikalischen Laienbereich tätig. Forschend bewegt sie sich sowohl in der Musiktheorie als auch in der Pädagogik.

ALMUT GATZ

Almut Gatz studierte in Freiburg Schulmusik und Mathematik, dann Musiktheorie bei Eckehard Kiem. Neben einigen Lehraufträgen lehrte sie 2014–17 Musiktheorie in Düsseldorf und vertrat 2016/17 eine halbe Professur in Freiburg. Sie ist zudem als Ensembleleiterin und Geigerin künstlerisch aktiv. Seit 2017 ist sie Professorin für Musiktheorie und Gehörbildung in Würzburg. Neben pädagogischen Fragen gilt ihr Interesse besonders der Kammermusik, der Musik Anton Weberns und der historischen Vokalimprovisation.

MATTHIAS SCHLOTHFELD

Matthias Schlothfeldt ist Komponist, Gitarrist und seit 2005 Professor für Musiktheorie (Didaktik, Improvisation, Zeitgenössische Musik) an der *Folkwang Universität der Künste Essen*. Dort war er 2011–21 Beauftragter der Studiengänge Musikpädagogik und 2013–17

Prorektor für Studium und Lehre. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Kompositionspädagogik und Didaktik der Musiktheorie (*Komponieren im Unterricht* (2009), *VdM-Lehrplan Musiktheorie und Komposition* (2016), *Weikersheimer Gespräche zur Kompositionspädagogik* (2018)).

PAULA KAISER

Paula Kaiser studiert Musiktheorie bei Almut Gatz und Matthias Tschirch an der *Hochschule für Musik Würzburg*. 2022 schloss sie ihr vorausgehendes Lehramtsstudium in den Fächern Latein und Musik ab.



Musiktheorie zwischen historischer Dogmatik und „Anything goes!“ – eine Standortbestimmung

Stefan Mey
Philipp Sobecki
Martin Kohlmann
Sebastian Knappe
Joshua Bredemeier
Joris Leimbach

Nils Schäfer
Qiushi Li
Annette Grooß
Imke Constapel
Artur Kühfuß
Kaja Nieland

(Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover)

In der deutschsprachigen Musiktheorie dominiert derzeit ein historisierendes Paradigma. Demnach gelten „historische“ Methoden in der Regel als angemessener Rahmen musikalischer Analyse, während andere, später entstandene Methoden oftmals einem Legitimationszwang unterliegen. Dies kann mitunter bis zum Ausschluss bestimmter Methoden führen. Dabei droht jedoch ein vielfältiges Spektrum musikalischer Erfahrungen übersehen zu werden. Eine Arbeitsgruppe, bestehend aus zwölf Personen (Studierenden und Lehrenden), reagiert unter verschiedenen Gesichtspunkten auf diese Situation und geht in drei Vortragsabschnitten der Frage eines zeitgemäßen fachlichen Selbstverständnisses nach.

Im ersten Teil des Vortragspanels werden musiktheoretische Leitvorstellungen im Allgemeinen sowie das „historische“ Paradigma im Besonderen kritisch beleuchtet. Einleitend werden Ansprüche und Erträge historischer Prämissen für die musiktheoretische Arbeit anhand entsprechender Beispiele skizziert und nachvollzogen. Es wird diskutiert,

inwiefern dieser Ansatz als verengend bzw. dogmatisch betrachtet werden kann. Daraus resultieren Fragen hinsichtlich vermeintlicher Selbstverständlichkeiten, die den Rahmen für die folgenden Abschnitte des Panels bilden.

Im Zentrum des Panels steht eine multiperspektivische Betrachtung der Klaviersonate op. 90 (erster Satz) von Ludwig van Beethoven. Durch Anwendung von Methoden, die nicht dem „historischen“ Paradigma zuzuordnen sind, werden unterschiedlichste analytische Erträge präsentiert. Diese Methoden (Neo Riemannian Theory, Generative Theory of Tonal Music, Formenlehre nach Ratz, Caplin u.a.) nehmen neben der Harmonik auch Metrik und Form der Musik in den Blick. Die Ergebnisse dieser Betrachtungen werden gesammelt und einer historisierenden Betrachtung desselben Werks gegenübergestellt.

Im abschließenden dritten Teil des Panels wird eine vergleichende Bewertung der unterschiedlichen Analyseergebnisse vorgenommen. Dabei werden die analytischen Stärken jeder behandelten Methode ebenso

reflektiert wie deren jeweilige Begrenzungen und „blinde Flecken“. In einem wissenschaftstheoretischen Rahmen werden Bewertungskriterien für Methoden und Theorien im Allgemeinen vorgeschlagen und auf die zuvor präsentierten Methoden angewandt. Dabei spielen Kernkonzepte wie „Realismus“, „Konvention“ und „Erfahrung“ sowie die Überlegungen Paul Feyerabends eine zentrale Rolle. Dessen umstrittene These „Anything goes!“ wird kritisch reflektiert und in ihrer Anwendbarkeit auf musiktheoretische Methoden geprüft. Argumente für eine Öffnung musiktheoretischer Standpunkte über ein verengendes bzw. einseitig „historisches“ Paradigma hinaus werden gesammelt und als Grundlage eines zeitgemäßen musiktheoretischen Selbstverständnisses präsentiert. Zu klären ist dabei unter anderem, welchen Grenzen ein solches Selbstverständnis unter den Prämissen pluraler musiktheoretischer Paradigmen gleichwohl unterliegt. Welche „roten Linien“ wären als Abgrenzung zu einem pauschalen und unreflektierten „Anything goes!“ zu ziehen?

PHILIPP SOBECKI

Philipp Sobecki studierte Musiktheorie, Komposition, Schulmusik, Musikwissenschaft und Philosophie in Hannover und Göttingen. Derzeit lehrt er Musiktheorie (*Hochschule für Musik und Tanz Köln*, *Universität der Künste Berlin*) und ist als Mixing Engineer tätig. In seiner Promotion arbeitet er an der Entwicklung eines modelltheore-

tischen Frameworks für die Herstellung und Analyse musiktheoretischer Aussagen und Theorien. Er publizierte oder referierte international zu den Themen Ambiguität, werkanalyseinformierte Aufführungspraxis, Enharmonik, Expektanz/Semiose, Gehörbildung, GTTM, Metrik, Polyphonie realer Mixturen, Modellierung und Sta-

bilität/Reduktion. Beim Komponieren interessiert ihn Musik, die Hörkonventionen gezielt ersetzt, nicht in traditionellen Konzertformaten gespielt oder gehört werden kann und sich jeder institutionellen Einflussnahme entzieht. Als die Zeit es erlaubte, schnitt er Filme, leitete Chöre und spielte E-Gitarre in verschiedenen Ensembles.

STEFAN MEY

Stefan Mey, geb. 1969, ist Professor für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*. Studium der Fächer Schulmusik (künstlerisches Hauptfach: Posaune), Germanistik und Musiktheorie in Hannover und Wien. Zweites Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien, Diplom im Fach Musiktheorie (Studiengang Künstlerische Ausbildung).

Arbeitsschwerpunkte in den Bereichen Systematische Musiktheorie, Werkanalyse und stilgebundene Komposition. Konzeption und Durchführung interdisziplinärer Lehrveranstaltungen. Vorträge und Publikationen zu Themen der Musiktheorie. Zahlreiche Kompositionen und Arrangements für verschiedene Besetzungen. Mitglied bzw. Leiter mehrerer Instrumentalensembles.

JORIS LEIMBACH

Joris Leimbach, geb. 1998 in Bremen, studierte im Bachelor Musik und Physik auf Lehramt. Aktuell setzt er sein Studium u. a. bei Frank Märkel und bei Stefan Mey im Studiengang M.A. Musiktheorie an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* fort. Neben dem Studium gibt er Klavierunterricht und leitet die Theorie- und Gehörbildungsseminare der Mädchenkantorei am Bremer Dom sowie einen Vorkurs zur Vorbereitung auf die Aufnahmeprüfung an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*.

SEBASTIAN KNAPPE

Sebastian Knappe, geb. 1989, ist Theoriedozent, Klavierlehrer und Sänger. Er studierte Schulmusik, Musiktheorie und Germanistik in Hannover. Er arbeitet als Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* (seit 2016), hat aber auch an anderen Musikhochschulen gerne gearbeitet, so an der *Hochschule für Musik Lübeck* (2019–24) und an der *Folkwang Universität der Künste Essen* (2019/20).

Auf wissenschaftlichem Feld kann er insbesondere die Mitherausgeber-schaft des GMTH-Kongressberichts von 2016 vorweisen (*Klang – Wunder-tüte oder Stiefkind der Musiktheorie*), ferner die Aufbereitung von Bonifazio Grazianis *Vespro della Beata Vergine* nach historischen Quellen (CD mit dem *Collegium Vocale Hannover* und *la festa musicale* im Handel erhältlich). Auf künstlerischem Gebiet ist er insbesondere als Ensemblesänger

im mehrfach preisgekrönten *Voktett Hannover* tätig. Eine Einspielung von Werken Gregor Joseph Werners durch das Ensemble wurde zuletzt mit dem *Preis der deutschen Schallplattenkritik* gewürdigt. In dieser Formation erklingen auch Kompositionen aus eigener Feder, aber auch durch andere Klangkörper – wie bspw. das *Junge Sinfonie-orchester Hannover* – konnten bereits einzelne seiner Werke einem größeren Publikum zu Gehör gebracht werden.

MARTIN KOHLMANN

Martin Kohlmann, geb. 1984, studierte Kirchenmusik (M.Mus.) mit dem Schwerpunktfach Orgelliteraturspiel, Chor-/Ensembleleitung (M.Mus.) und Musiktheorie (M.Mus.) an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*. Er ist freiberuflich als Organist und Chorleiter tätig, zusätzlich unterrichtet er als Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbildung an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*, an der *Universität der Künste Berlin* und an der *Universität Hildesheim*. Als Organist pflegt er ein umfangreiches epochenübergrei-

fendes Repertoire und übernimmt die künstlerische Leitung der Konzertreihe *Ringelheimer Orgeltage* (Schweimb/John-Organ von 1696/1707) in seiner Heimatstadt Salzgitter. Mit dem 2019 von ihm gegründeten professionellen Ensemble *Vokalwerk Hannover* führt er regelmäßig anspruchsvolle Chormusik auf; groß besetzte chorsinfonische Werke bilden daneben einen weiteren Repertoireschwerpunkt. Zahlreiche CD-, Video- und Rundfunkaufnahmen dokumentieren seine vielseitige künstlerische Arbeit. Im Bereich der Systematischen Musiktheorie

forscht Kohlmann an der Schnittstelle von Musik und Mathematik (Habilitation 2016, Göttingen), Physik (Diplom 2009, Braunschweig), Sprachwissenschaft und Philosophie (u. a. musikalische Intertextualität, Zeitphänomene in der Musik, Geometrie und Harmonik), mit Kongressbeiträgen u. a. in Basel, Salzburg, Freiburg, Köln und Detmold. Kompositionen und Neueditionen sind u. a. in den Verlagen Dohr und Strube erschienen, musikpädagogische und fachwissenschaftliche Aufsätze u. a. in *Organ*, *Forum Kirchenmusik* und *Musica Sacra*.

ARTUR KÜHFUß

Artur Kühfuß, geb. 1990, B. Mus., ist freiberuflicher Musiker und Student im Studiengang MA Musiktheorie an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*. Er studierte 2010–15 Popular Music (B. Mus.) an der Musikhochschule Hannover und absolvierte 2012 und 2015 den renommierten Popkurs an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg*. Live und im Studio arbeitete er mit nationalen und internationa-

len Acts wie *Silbermond*, *Eloy*, *Michael Schulte*, *Swiss+die Andern*, *Nils Landgren* u. v. a. zusammen und ist auf über 60 Veröffentlichungen zu hören. Von 2016 bis 2019 hatte er einen Lehrauftrag für Klavier am Institut für Musik und ihre Vermittlung an der *Technische Universität Braunschweig*. Mit dem Ensemble Reflektor unter dem Dirigat von Jochen Neuffer spielte Artur Kühfuß beim Live-Gaming-Konzert *Let's Play* im Februar

2024 in der Elbphilharmonie Hamburg. Für den Beitrag „Duell ums Modell. Ein Streitgespräch über Erkenntnispotenziale und -grenzen musiktheoretischer Modellbegriffe“ referierte er als Teil des *Colloquium Musiktheorie* unter der Leitung von Stefan Mey beim GMTH-Kongress 2022 in Salzburg und veröffentlichte im Frühjahr 2024 im Rahmen seiner Masterarbeit den vierteiligen Musiktheorie-Podcast *Pro & Kontrapunkt*.

NILS SCHÄFER

Nils Schäfer absolvierte ein künstlerisch-pädagogisches Klavierstudium an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* in den Klassen von Konrad Engel und Christopher Oakden. Nach dem Masterabschluss führt er sein Studium berufsbegleitend im Master Musiktheorie bei Stefan Mey fort. Neben zahlreichen kammermusikalischen Aktivitäten erzielte er auch bei Wettbewerben Erfolge. So gewann er u.a. den 3. Preis beim internationalen Klavierwettbewerb *Clavis Bavaria* in Bad Tölz. 2020 erhielt er für seinen her-

ausragenden Bachelorabschluss den *Dieckmann-Förderpreis* der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*. Parallel dazu ist er bereits seit mehreren Jahren als Klavierpädagoge tätig. Auch im Bereich Musiktheorie/Gehörbildung ist er in der Vermittlung tätig. So leitet er an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* Tutorien und Vorbereitungskurse für das Musikstudium und ist an der Musikschule der Landeshauptstadt Hannover im Rahmen der *TalentAkademieMusik* verantwortlich für eine breite und

fundierte musikalische Ausbildung des ambitionierten Nachwuchses. Den Kern seiner Tätigkeit sieht er in der Weitergabe musiktheoretischen und pianistischen Könnens und Wissens, darüber hinaus aber auch in der Vermittlung allgemeinmusikalischer Inhalte. Ziel ist dabei stets die Förderung eines ganzheitlichen Musikerlebens und verständnisses. Zudem interessiert ihn die Verknüpfung von Musik mit anderen Künsten wie Literatur und Malerei sowie ihre Einbettung in einen humanistisch-gesellschaftlichen Kontext.

ANNETTE GROOß

Annette Grooß (B.A., B. Mus.) begann 2018 ihr Studium an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* im fächerübergreifenden Bachelor. Ab 2021 setzte sie ihre Ausbildung mit dem Bachelor Künstlerisch-Pädagogische Ausbildung mit dem Schwerpunkt Violine fort, den sie 2024 abschloss. Seit 2023 studiert sie im Masterstudiengang Musiktheorie und wird ab dem Wintersemester 2024/25 parallel dazu auch den Master Künst-

lerisch-Pädagogische Ausbildung beginnen. Ihr besonderes Interesse gilt der Verbindung zwischen ihrer künstlerischen Praxis und ihrer theoretischen Ausbildung sowie den didaktischen Konsequenzen für die Ausbildung angehender Orchestermusiker*innen in beiden Disziplinen. Wichtige Impulse im Fach Musiktheorie erhielt sie unter anderem von ihren Hauptfachlehrern Martin Messmer und Frank Märkel. Ihre geigerische Ausbildung wur-

de von Susanne Busch und Anne Röhrig (Barockvioline) maßgeblich geprägt.

Neben ihrem Studium ist Annette Grooß als freischaffende Geigerin in verschiedenen professionellen Ensembles aktiv. Zudem unterrichtet sie Violine, Musiktheorie und Gehörbildung und arbeitet als studentische Hilfskraft am Musikwissenschaftlichen Institut der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*.

JOSHUA BREDEMEIER

Joshua Bredemeier, geb. 1990, studierte Musik und Medienmanagement (B.A.) sowie Musiktheorie (M. Mus.) an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*. Er arrangiert und komponiert für diverse Besetzungen sowohl klassisch, als auch in populären Stilen und erhielt dafür zahlreiche Auszeichnungen. Seit 2018 war er als Dozent an verschiedenen deutschen Hochschulen tätig. Aktuell unterrichtet er an der *Universität der Künste Berlin* und an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* Theorie und Gehörbildung. Seit 2023 ist er außerdem Assistent bei den Kinderchören der *Staatsoper Unter den Linden*.

IMKE CONSTAPEL

Imke Constapel studiert im Bachelor an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* Schulmusik mit Hauptfach Musiktheorie sowie Deutsch an der *Leibniz Universität Hannover*. Im Studium setzt sie den Fokus aktuell auf die Bereiche Analyse und stilgebundene sowie freie Komposition und erhielt dazu wichtige Impulse von den Professoren Castor Landvogt, Martin Messmer

und Stefan Mey. Dabei entstanden u.a. Chorstücke, in denen plattdeutsche Lyrik von Gerd Constapel vertont wurde. Neben ihrem Studium unterrichtet Imke Constapel Studierende in den Fächern Gehörbildung und Musiktheorie. Sie ist darüber hinaus ehemaliges Mitglied im Mädchenchor Hannover und Gründungsmitglied des Bundesjugendchores.

KAJA NIELAND

Kaja Nieland studierte Musik und Englisch auf Lehramt sowie Musiktheorie im Master an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* und der *Norges Musikkhøgskole Oslo*. Von 2021 bis 2023 arbeitete sie im Rahmen des *Dorothea-Erxleben-Stipendiums* zusammen mit Studierenden an einem Projekt zum Thema Analyse und Interpretation in der Kammermusikpraxis

und hat aktuell Lehraufträge für Musiktheorie und Gehörbildung in Hannover, Detmold und Kassel. Darüber hinaus ist sie Dozentin für Musiktheorie und Gehörbildung in der C-Ausbildung Vokal des Landesmusikrats Niedersachsen und arbeitet als selbstständige Komponistin, Arrangeurin und Klavierlehrerin, u. a. auch am *Landesbildungszentrum für Blinde Hannover*.



Transkulturelle Musiktheorie: Ideen, Chancen, Herausforderungen

Stephan Schönlau	(Universität der Künste Berlin, Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden)
Tiago de Oliveira Pinto Sarvenaz Safari	(Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar) (Universität der Künste Berlin, Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig)
Ehsan Mohagheghi Fard Reinhard Schäfertöns	(Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar) (Universität der Künste Berlin)

Gibt es neben dem *historic turn* und dem *cultural turn* auch einen *transcultural turn*, um den komplexen Verflechtungen unserer globalisierten (Musik-)Welt gerechter zu werden? Anknüpfend an Theorien von Fernando Ortiz und Wolfgang Iser möchten wir transkulturelle Musiktheorie als Chance begreifen, historische oder auch kulturspezifische Phänomene nicht vorrangig isoliert zu betrachten, sondern auf das Gemeinsame, Verbindende zu schauen, so wie

es auch Kofi Agawu 2022 in der ersten *GMTI International Music Theory Lecture* anregte. Zu einer Zeit, in der Abgrenzungsversuche zwischen vermeintlich inkompatiblen Kulturen zunehmend im Widerspruch zur Lebenswirklichkeit vieler Menschen stehen, wird das Verständnis der Vielschichtigkeit soziokultureller Zugehörigkeitsgefühle und Praktiken immer wichtiger. Die Auseinandersetzung mit Musik verschiedener Weltregionen und ihrer mannigfaltigen Überlap-

pungen bereichert letztlich auch unser Verständnis, und das unserer Studierenden, für das jeweils „eigene“ (Kern-)Repertoire und mag, in Anlehnung an Humboldts „Methode des weltweiten Vergleichens und In-Beziehung-Setzens“, gleichzeitig zu einer „selbstkritischen Hinterfragung eigener, kulturell geprägter Forschungsansätze im Kontext jeweils spezifischer Kulturen des Wissens“ führen (Ottmar Ette: *Alexander von Humboldt und die Globalisierung*).

STEPHAN SCHÖNLAU

Stephan Schönlau lehrt Musiktheorie an der *Universität der Künste Berlin* und der *Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden*; zuvor hatte er Lehrtätigkeiten in Bremen, Köln und Manchester sowie an der *Humboldt-Universität Berlin*. Aufgewachsen in Kapstadt, wurde er nach seinem Studium in Musiktheorie und Musikwissenschaft in Berlin und Köln an der *University of Manchester* zu *Basso-ostinato*-Kompositionen im England des

späten 17. Jahrhunderts promoviert.

Seine Forschung befasst sich vorrangig mit Musiktheorie und Kompositionspraxis in West- und Mitteleuropa im 16. bis 18. Jahrhundert, wobei er einen besonderen Fokus auf weniger erforschte Repertoires legt. In seiner aktuellen Forschung strebt er an, eine historisch-kritische Perspektive auf Entwicklung und Hegemonie der Dur-Moll-Tonalität in Europa und der Einfluss-

sphäre europäischer Mächte zu entwickeln. Die Einbettung historischer Kompositionspraktiken und zeitgenössischer Theorie in den größeren Kontext europaweiter ästhetischer Diskurse des 17. bis 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit Kolonialismus und (Kultur-) Imperialismus zielt darauf ab, vermeintliche kulturelle Grenzen zu überschreiten sowie paneuropäische und globale Perspektiven zu fördern.

REINHARD SCHÄFERTÖNS

Reinhard Schäfertöns studierte an der *Berliner Kirchenmusikschule im Johannesstift* und an der *Universität der Künste Berlin* sowie Musikwissenschaft und Philosophie an der *Technischen Universität Berlin*. Studienabschluss mit einer Dissertation über die Fuge in der

norddeutschen Orgelmusik. Veröffentlichungen zur Bach-Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert, zur Geschichte der Orgelmusik sowie zu musikhistorischen und -analytischen Fragen. Von 1988 bis 1995 als Kirchenmusiker tätig, seit 1991 darüber hinaus als Lehrkraft für

besondere Aufgaben an der *Fachhochschule Lausitz*, seit 2001 Professor an der *Universität der Künste Berlin*. Von 2013 bis 2020 Dekan der Fakultät Musik, anschließend – bis März 2023 – Rektor der *Hochschule für Musik und Theater Rostock*.

PINTO | *Musikalische Transkulturation. Einige Thesen und Erfahrungen*

Der Begriff musikalischer Transkulturation kam Anfang der 1970er Jahre in die (Ost-)Berliner Musikwissenschaft und geht auf den im vom kubanischen Sozialwissenschaftler Fernando Ortiz geprägten Begriff der *transculturación* zurück, den er 1940 in die kubanische Historiografie, lange vor der Debatte um Transkulturalität hierzulande, einbrachte. Im spanischsprachigen Raum ist der

Begriff seither etabliert. Der neuere Weimarer Schwerpunkt in musikalischer Transkulturation, ab 2009, knüpft an die Theorie von Ortiz an. Entscheidend bei Transkulturation ist, dass sie das dichotome Verhältnis von Eigenem und Fremden aufhebt, da bei diesem theoretischen Ansatz nicht Differenzen im Vordergrund stehen, die gegeneinander ausgespielt, sondern jene Aspekte bekräf-

tigt werden, die trotz und in Anerkennung von Differenzen, kreative Verbindungen ermöglichen und Neues schaffen. Im Gespräch mit dem kubanischen Musikwissenschaftler Olavo Alén Rodrigues sollen einzelne Erfahrungen aus den Weimarer Transcultural Music Studies vorgestellt werden, die Bereiche der Musiktheorie, aber auch der Musikpädagogik und Komposition miteinschließen.

SAFARI | *Von den wesentlichen Veränderungen der musikalischen Verzierung*

Persische Teppichknüpferei, europäische Rokokogärten, japanische Kumiiko-Patterns oder Michelin-Restaurants weltweit: Diese Beispiele tragen einen Wunsch in sich, der auch die Musik als Zeit- und Raumkunst prägt: den Wunsch nach Ornamentieren. Trotz der Vertrautheit des Verzierens bleibt die Frage, inwieweit man in der

Gegenwartsmusik, samt aller ästhetischen Richtungen, überhaupt von Verzieren sprechen kann. Kann man von einer „Theorie“ der Ornamentation als Teil einer transkulturellen Musikkultur sprechen, einer Theorie, die sich nicht auf lineare Gestaltung beschränkt, sondern die „wesentlichen Veränderungen“ der Zeit im

engeren (Notation und Ausführung) und im weiteren Sinne (technische Entwicklungen, Mikrotonalität bis zum „acoustic ornament“) widerspiegelt? Vielleicht ist Verzieren das musikalische Phänomen, das die Musik am breitesten nicht nur als Zeitkunst präsentiert, sondern sie vielmehr als Raumkunst in den Vordergrund stellt.

SCHÖNLAU | *Transkulturelle Bezüge ostinater Akkordfolgen in südafrikanischer Popmusik*

In der *RATM*-Sonderausgabe *Can We Talk of a Passacaglia Principle?* schreibt Susanna Pasticci etwas pointiert, die europäische Musik sei von zwei grundlegenden strukturellen Prinzipien geprägt: des Sonatenprinzips und des Ostinatoprinzips. Obwohl die sich oftmals auf die drei Hauptfunktionen der Dur-Moll-Tonalität beschränkenden ostinaten Akkordfolgen, die vielen

südafrikanischen Songs zugrunde liegen, ihren Ursprung zweifelsohne in der Verbreitung christlicher Religion und Musik (auch durch deutsche Missionare) sowie dem damit vermittelten Kulturimperialismus haben, zeugt deren anhaltende Verwendung auch von einer Widerständigkeit, die sich in der Verbindung von „europäischer“ Harmonik und „afrikanischen“ strukturellen

Prinzipien zeigt, einer Verbindung, die letztlich der Apartheidsdoktrin der *separate development* zuwider lief. Eine Analyse und Thematisierung dieses Repertoires erlaubt es auch uns Lehrenden, uns mit der eigenen Kolonialgeschichte und der damit verbundenen Verantwortung auseinanderzusetzen und dieses Bewusstsein an Studierende weiterzugeben.

MOHAGHEGHI FARD

An zahlreichen Musikhochschulen wächst das Bestreben, Musikkulturen, die nicht dem etablierten Kanon angehören, in das Curriculum zu integrieren. Dies geschieht durch Seminare zu diesen Themen sowie durch Einbindung transkultureller Musik in traditionelle Fächer wie Höranalyse, Musiktheorie und Gehörbildung. Die Integration

in die musiktheoretischen Fächer kann auf drei Arten erfolgen: erstens durch Bereicherung des akustischen Erfahrungsschatzes durch nicht-kanonische Musik; zweitens durch detaillierte Erforschung einer spezifischen Musikkultur und ihrer Systeme, sei es auf der Makroebene des Gesamtsystems oder durch Mikroanalysen einzelner Musikstücke;

drittens durch Anwendung pädagogischer Methoden aus anderen Musikkulturen zur Vermittlung entsprechender musikalischer Fertigkeiten. Im Vortrag werde ich über eigene Erfahrungen auf diesem Gebiet, besonders im Hinblick auf klassische persische Musik und Volksmusik Irans, berichten und die sich bietenden Möglichkeiten diskutieren.



Keynote Sektion II

Musiktheorie in der Glaskugel. Kontexte einer Musiktheorie im digitalen Wandel

Ulrich Kaiser (Hochschule für Musik und Theater München)



Anhand eines Rückblicks auf ausgewählte digitale und bildungspolitische Ereignisse der letzten 40 Jahre werden Entwicklungen der letzten vier Jahre reflektiert. Welche Leistungen kann Musiktheorie in Lehre und Forschung angesichts der Krise im Lehramtsbereich, den Wandlungen des Musikmarktes sowie der erstaunlichen Ergebnisse von Deep-Learning-Projekten wie

ChatGPT, Udio & Co. noch erbringen? Werden wir als Einzelpersonen und als Gesellschaft die ungewisse Zukunft mitgestalten können oder liefern wir lediglich das Wissen zum Füttern der Maschinen? Ein Keynote zur Sektion II (Post-pandemic era, Internationalisierung und Digitalisierung. Herausforderungen der Musiktheorie in aktueller Forschung und Lehre) mit Fragen und Visionen...

ULRICH KAISER

Ulrich Kaiser ist promovierter Musikwissenschaftler, Professor für Musiktheorie und Spezialist für *Open Educational Resources (OER)* und digitales Lernen. Er ist Autor von Publikationen in Verlagen (Bärenreiter, Schott, Breitkopf), von OpenBooks (oer-musik.de) sowie freien Lehr- und Lernmaterialien (musikanalyse.net). Seit 2021 ist er Projektleiter

der *Open Music Academy (openmusic.academy)*. 2024 wurde er von *OE Global* im Rahmen einer weltweiten Ausschreibung für den *Open Education Award for Excellence* in der Kategorie *Educator Award* nominiert, die *Open Music Academy* gewann in diesem Jahr den *Open Education Award for Excellence* in der Kategorie *Open Infrastructure*.





CAMAT_revamped – Updated Version of the CAMAT Tool with Extended Functionality

Egor Polyakov (*Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig*)

In 2022, we introduced *CAMAT* (Pfleiderer et al., 2024), a Python/Jupyter-based toolbox for symbolic music analysis. In this workshop, we present *CAMAT_revamped*, an updated and overhauled version that includes numerous new features and improvements:

- full *MEI* and kern compatibility,
- reworked plotting engine implementation (including the integration of *Plotly* and *Bokeh* libraries),
- full support for Verovio-based

symbolic notation rendering within *Jupyter* notebooks,

- integration of Self-Similarity Matrix-Plots (Foote & Cooper, 2001) based on symbolic music input,
- integration of fuzzy template matching for motif and harmonic progression searches,
- improved corpus-based search and statistical capabilities.

During the presentation, we will showcase various example analyses using the updated *CAMAT* frame-

work, including demonstrations on the Bach chorale dataset as well as a variety of examples ranging from the 16th to the 20th centuries.

As part of our workshop, we will also discuss general strategies for gathering symbolic music data from available public domain internet resources. In particular, we will address the variety of current symbolic music formats and the tools available for annotation and editing. We will focus specifically on the latest developments within the *MEI* format and the associated tools.

EGOR POLYAKOV

Egor Polyakov wurde in Artemivsk (Ukraine) geboren. Er studierte Komposition und elektroakustische Komposition bei Peter Herrmann, Ipke Starke und Marco Stroppa an der *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig* und der *Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart*. Seit 2013 ist er Wissenschaftlicher und Künstlerischer Mitarbeiter an der Leipziger Musikhochschule. Im Jahr 2018 er-

warb er seinen Dokortitel in Musikwissenschaft. Seit 2019 arbeitet Egor Polyakov als Postdoktorand an der Musikhochschule in Leipzig und war 2021/22 ebenfalls als Forscher an der *Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar* angestellt. Neben seiner akademischen Arbeit ist Polyakov aktiv in mehreren wissenschaftlichen und künstlerischen Projekten als Komponist, Toningenieur, Informatiker und Musikwissenschaftler tätig.



Dialog mit der KI: Der „Musik-Automat“ für historische Stile

Jörn Arnecke (Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar)

Seit Herbst 2023 entsteht durch eine Förderung des Stifterverbands ein „Musik-Automat“, der für den Einsatz im Hochschulunterricht gedacht ist: Diese KI-Anwendung imitiert historische Stile und soll es den Nutzer*innen erlauben, mit ihr in einen Dialog einzutreten. Per Auswahlmenü in einer Browser-Anwendung können verschiedene Komponisten und Gattungen eingegeben werden sowie Tonart und Taktart. Hierdurch werden Werkauschnitte für Klavier generiert. Diese lassen sich als xml-Datei herunterladen und können so weiterbearbeitet werden. Anregt von den Ideen der KI, können die Nutzer*innen dem Stück z. B. einen neuen Anfang geben oder es weiterschreiben und formen. Der „Musik-Automat“ greift damit spielerisch zwei Kernbereiche der Lehre auf und macht sie kreativ nutzbar: das Erfinden von musikalischen Ansätzen und das Entwickeln

vorhandener Ideen.

Im Workshop soll der „Musik-Automat“ zunächst demonstriert und erprobt werden. Hierdurch wird der Rahmen dessen, was die Anwendung zu leisten vermag, abgesteckt und erläutert. Die Teilnehmenden erhalten daraufhin Zeit, selbstständig mit dem „Musik-Automaten“ zu arbeiten und sich untereinander darüber auszutauschen. Gerade Ergebnisse, die nicht perfekt sind, laden dazu ein, über „Stil“ zu diskutieren: Was kennzeichnet die Komponisten, die imitiert werden sollen? Welche KI-Takte sind gelungen, welche fehlerhaft, welche schweifen ab? Was kann der Mensch besser? Und wie lässt sich dieses neue Werkzeug im Unterricht einsetzen – für verschiedene Niveaus (Haupt- und Nebenfach) und für unterschiedliche Themen? Eignen sich eigentlich eher große Namen für einen solchen Zugang oder besser die weniger be-

kannten wie Carl Czerny oder Muzio Clementi, von denen ebenfalls viele Trainingsdaten für die KI vorliegen und die als recht standardisiert vorgehende Komponisten eingestuft werden?

Diese Diskussionen sollen dazu führen, die Herausforderungen der KI für die Musiktheorie, aber auch die inhaltlichen Perspektiven und die didaktischen Chancen zu bündeln – ausgehend vom Beispiel des „Musik-Automaten“. Dadurch, dass dieser sich noch in der Entwicklung befindet, bietet sich zudem die Möglichkeit, den weiteren Gestaltungsprozess ggf. neu zu justieren und gemeinsam weitere Anwendungsformen zu erörtern.

Technische Voraussetzungen für eine aktive Teilnahme sind ein Laptop mit Internet-Zugang und eine installierte Notations-Software (z. B. *MuseScore*) zur Verwendung und Bearbeitung der xml-Dateien.

JÖRN ARNECKE

Jörn Arnecke, geboren 1973 in Hameln, ist Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der *Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar* und leitet dort seit 2009 das Zentrum für Musiktheorie. Von 2014 bis 2016 war er Jury-Vorsitzender beim Künstlerischen Wettbewerb der GMTH. Er studierte Komposition und Musik-

theorie an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg* und am *Pariser Conservatoire National Supérieur*. Neben musiktheoretischen Publikationen von Dufay bis Lachenmann ist er auch als Komponist hervorgetreten, u.a. durch *Musiktheater-Werke* im Auftrag der *Hamburgischen Staatsoper* (2003, 2005), der

RuhrTriennale (2007), der *Deutschen Oper am Rhein* (2015) und des *Kunstfestes Weimar* (2022). In seiner Lehre versucht er, eine historisch orientierte Musiktheorie mit kompositorischen Ansätzen zu verbinden und neue Möglichkeiten der künstlichen Intelligenz didaktisch einzubinden.





Erstellung von Lehrmaterialien und Online-Tutorials mit der *Open Music Academy*

Wendelin Bitzan (*Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf*)

Die *Open Music Academy* (<https://openmusic.academy>) ist eine offene und partizipative Lernplattform für das musikbezogene E-Learning und Blended Learning, die nach dem Wiki-Prinzip funktioniert. Um Lehrmaterialien und Online-Tutorials zu erstellen, werden Texte, Bilder und Multimedia-Inhalte mit Hilfe der Markdown-Syntax formatiert und unter Creative-Commons-Li-

zenzen bereitgestellt. Mit Hilfe von musikspezifischen Plugins (Audio- und Videoplayer, Mehrspurmedien, Medienanalyse, Einbindung von ABC Notation und MusicXML etc.) können gezielt Aufgaben für den Musiktheorie-Unterricht gestaltet werden. In geschützten virtuellen Räumen stehen außerdem Formularfelder und Whiteboard-Elemente zur Verfügung, die interaktive

Benutzereingaben und E-Assessment über einen Austausch von Kommentaren zwischen Lernenden und Lehrenden ermöglichen. Im Workshop werden die Funktionsweise der *Open Music Academy* und die wichtigsten Plugins vorgestellt. Die Teilnehmer*innen können einen eigenen Benutzeraccount anlegen und erste Tutorials erstellen.

WENDELIN BITZAN

Wendelin Bitzan ist Musiker, Musikforscher und digitaler Urheber. Er studierte die Fächer Musiktheorie, Musikpädagogik, Klavier und Tonmeister in Detmold und Berlin und wurde an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* im Fach Musikwissenschaft promoviert. Er war an Musikhochschulen und Universitäten in Ber-

lin, Rostock und Detmold tätig, vertrat eine Professur in Dortmund und lehrt derzeit als hauptamtlicher Dozent für Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Institut der *Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf*. Seine Publikationen erscheinen in Periodika, Sammelbänden und auf Webseiten, bevorzugt im Open Access oder als

frei zugängliche Lehrmaterialien (OER). Bitzan wirkt außerdem als freier Komponist und Fachautor und konzertiert als Kammermusiker, Liedbegleiter und als Interpret eigener Kompositionen. Er setzt sich in Berufsverbänden und als Publizist für die Interessenvertretung freischaffender Musiker*innen ein.



Musiktheorie und digitale Transformation oder: Was geht uns das eigentlich an?

Konstantin Bodamer (Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf)

Der Vortrag befasst sich mit der Relevanz der Digitalisierung für das Fach Musiktheorie. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass zwar inzwischen zahlreiche innovative digitale Anwendungen existieren. Ein umfassendes methodisches Konzept, das von den spezifischen Bedürfnissen des Faches ausgeht und gleichzeitig die mit dem Einsatz digitaler Hilfsmittel einhergehende Veränderung des Lehrens berücksichtigt, scheint jedoch noch nicht zu existieren.

In einem ersten Schritt soll daher konkret gezeigt werden, welche neuen Unterrichtsmethoden durch

die Digitalisierung der Hochschullehre ermöglicht werden. Wichtig ist dabei, kritisch zu hinterfragen, ob digitale Hilfsmittel wirklich zu einer Verbesserung oder Veränderung des Unterrichts führen und welche Blended Learning-Konzepte überhaupt für die besonderen Anforderungen des Musiktheorie-Unterrichts geeignet sind. Anhand einiger konkreter Beispiele für typische Unterrichtssituationen aus den Bereichen Tonsatz, Hörerziehung und Analyse sollen die Einsatzmöglichkeiten und der methodische Hintergrund digitaler Hilfsmittel erläutert werden.

Davon ausgehend wird in einem zweiten Schritt die Notwendigkeit eines grundlegenden methodischen Konzepts digital gestützter Lehre im Fach Musiktheorie diskutiert. Welche Aspekte könnten ein höheres Maß an allgemeiner Verbindlichkeit für das Selbstverständnis des Faches erlangen, als dies bisher der Fall war? Wie könnte ein dazu notwendiger Prozess der Akzeptanz in Gang gebracht werden? Motivieren sollte hier nicht zuletzt die Überlegung, in welches berufliche Umfeld an Musikhochschulen künftige Absolventen des Studiengangs Musiktheorie entlassen werden.

KONSTANTIN BODAMER

Konstantin Bodamer, geb. 1977 in Stuttgart, studierte Schulmusik mit Hauptfach Klavier und Leistungsfach Dirigieren an der *Hochschule für Musik und darstellende Künste Stuttgart*. Von 2005 bis 2008 studierte er an der Mannheimer Musikhochschule Musiktheorie und Hörerziehung bei Michael Polth und Doris Geller. Nach Been-

digung seines Studiums erhielt er Lehraufträge an den Musikhochschulen Mannheim, Düsseldorf und Hannover und ist zurzeit als Dozent für Musiktheorie und Hörerziehung an den Musikhochschulen in Düsseldorf und in Mannheim tätig. Wissenschaftliche Beiträge bisher u.a. zur Sinfonik Haydns und Schuberts, Gabriel Fauré sowie

zur Tonfeldtheorie Albert Simons. Zwischen 2012 und 2016 war er als Beisitzer Teil des Vorstands der GMTH. Einen weiteren Arbeitsschwerpunkt bildet seit 2020 der Einbezug digitaler Hilfsmittel in die Hochschullehre. Im Zentrum der künstlerischen Arbeit steht seit vielen Jahren die Tätigkeit als Chorleiter.





Das „Klavierlabor“. Ein Unterrichtsmodell zwischen Innovation und Sparmaßnahme

Marius Barendt (Hochschule für Musik Freiburg, Hochschule für Musik Basel – FHNW)

Der Vortrag befasst sich mit der Relevanz der Digitalisierung für das Fach Musiktheorie. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass zwar inzwischen zahlreiche innovative digitale Anwendungen existieren. Ein umfassendes methodisches Konzept, das von den spezifischen Bedürfnissen des Faches ausgeht und gleichzeitig die mit dem Einsatz digitaler Hilfsmittel einhergehende Veränderung des Lehrens berücksichtigt, scheint jedoch noch nicht zu existieren. In einem ersten Schritt soll daher konkret gezeigt werden, welche neuen Unterrichtsmethoden durch die Digitalisierung der Hochschullehre ermöglicht werden. Wichtig ist dabei, kritisch zu hinterfragen, ob digitale Hilfsmittel wirklich zu einer Verbesserung oder Veränderung des Unterrichts führen und welche Blended Learning-Konzepte überhaupt für die besonderen Anforderungen des Musiktheorie-Unterrichts geeignet sind. Anhand einiger konkreter Beispiele für typische Unterrichtssituationen aus den Bereichen Tonsatz, Hörerziehung und Analyse sollen die Einsatzmöglichkeiten und der methodische Hintergrund digitaler Hilfsmittel erläutert werden.

Davon ausgehend wird in einem zweiten Schritt die Notwendigkeit eines grundlegenden methodischen Konzepts digital gestützter Lehre im Fach Musiktheorie diskutiert. Welche Aspekte könnten ein höheres Maß an allgemeiner Verbindlichkeit für das Selbstverständnis des Faches erlangen, als dies bisher der Fall war? Wie könnte ein dazu notwendiger Prozess der Akzeptanz in Gang gebracht werden? Motivieren sollte hier nicht zuletzt die Überlegung, in welches berufliche Umfeld an Musikhochschulen künftige Absolvent*innen des Studiengangs Musiktheorie entlassen werden. Die Idee eines Gruppenunterrichts am Klavier ist nicht neu. Im US-amerikanischen Raum hat das *Class Piano* einen festen Platz in der Hochschulbildung und schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es europaweit verbreitete Unterrichtsangebote, bei denen Klavierspiel in Gruppen unterrichtet wurde. Johann Bernhard Logier entwickelte eine ganze „Methode“ und exportierte diese recht erfolgreich auch nach Preußen, wo beispielsweise Carl Loewe am Stettiner Seminar darauf setzte, „mehrere Schüler auf verschiedenen Instrumenten zugleich zu unterrich-

ten“. Die wirtschaftlichen Vorteile liegen auf der Hand. In der heutigen deutschsprachigen Hochschulausbildung spielt das Konzept jedoch so gut wie keine Rolle. Zu Unrecht? Im Zuge der Wiederentdeckung der Partimento-Tradition hat die Klavierpraxis in der musiktheoretischen Ausbildung an Hochschulen eine prominentere Rolle eingenommen. Gleichzeitig ermöglichen Technisierung und Digitalisierung neue Formate in der Lehre. An der Hochschule für Musik Basel wurde daher im Rahmen eines Lehrfondsprojekts zum Herbstsemester 2023/24 ein Unterrichtsraum (genannt „Klavierlabor“) mit neun vernetzten Digitalpianos eingerichtet, der einen kollaborativen Gruppenunterricht am Klavier ermöglicht. Genutzt wird das Setting derzeit für das Nebenfach „Unterrichtspraktisches Klavierspiel“ im Master Musikpädagogik sowie für den Tonsatzunterricht. In diesem Vortrag sollen einerseits der technische Aufbau und die damit verbundenen Einsatzmöglichkeiten des Klavierlabors vorgestellt werden, andererseits sollen die bisherigen Erfahrungen mit dem Modell thematisiert und zudem Potenziale und Grenzen diskutiert werden.

MARIUS BARENDT

Marius Barendt studierte Schulmusik und Physik in Freiburg sowie Musiktheorie in Basel. In seinem Studium beschäftigte er sich vielseitig mit Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Als Pianist und Chorleiter ist er entsprechend

in verschiedenen Stilbereichen tätig. Sein besonderes Interesse gilt dabei der Improvisation. Er unterrichtet Schulpraktisches Klavierspiel und Musiktheorie an den Musikhochschulen in Freiburg und Basel.



Loch an Loch – Komponieren wie Nancarrow

Martin Grabow (Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim)

Selbstspielende Klaviere stellten für Komponist*innen im 20. Jahrhundert eine Möglichkeit dar, Musik von außerordentlicher Virtuosität und Komplexität zu erfinden, die aufgrund dieser Eigenschaften für Menschen unspielbar war – lange bevor Computer in diesem Bereich eingesetzt wurden. Insbesondere der mexikanische Komponist Conlon Nancarrow (1912–1997) ist hier zu nennen, der seit Ende der 1940er Jahre fast ausschließlich für dieses Instrument komponierte. Die akustische Rezeption wie auch die analytische Auseinandersetzung mit seinen faszinierenden *Studies for Player Piano* ist inzwischen erfreulich leicht möglich: Sie sind in verschiedenen Einspielungen und Fassungen im Internet abrufbar und auch Partituren dieser Werk-

gruppe liegen vor. Dennoch bleibt die Art des Schaffensprozesses, die Vorgehensweise bei der Abfassung einer Komposition für Player Piano im Detail schwer vorstellbar: Wozu dient eine Punching-Score, und wie stellt man, ganz handwerklich, eine abspielbare Musikrolle her...?

Dies praktisch nachzuvollziehen, spezifische Kompositionstechniken kennenzulernen und dabei auch eigene Ideen zu entwickeln, wie man für das selbstspielende Klavier komponieren kann, war Inhalt eines Seminars, das sich – unmittelbar im Anschluss an den durch die Einschränkungen der Corona-Pandemie ausgelösten jüngsten Digitalisierungsschub – mit dieser älteren Form digitalen Denkens und Arbeitens auseinandersetzte. Möglich war dies durch eine enge Koopera-

tion mit dem Deutschen Musikautomaten-Museum in Bruchsal, das ein selbstspielendes Klavier zur Verfügung stellte, sowie durch die vertrauensvolle Unterstützung der Witwe Jürgen Hockers – der sich, neben György Ligeti, um die Verbreitung des Werkes Conlon Nancarrow in Europa sehr verdient gemacht hat –, die uns eine Stanzmaschine und weiteres Material überließ.

Der Nutzen eines Seminars mit so speziellem Inhalt für Studierende aus unterschiedlichen, sowohl künstlerischen als auch pädagogischen Studiengängen liegt insbesondere im Verlust zahlreicher, kaum hinterfragter musiktheoretischer Gewohnheiten und Gewissheiten: Wie bringt man einer Maschine bei, musikalisch zu spielen und – muss man das überhaupt?

MARTIN GRABOW

Martin Grabow studierte Klavier (Martin Dörrie, Hannover) und Musiktheorie (Gesine Schröder, Leipzig). Er hat an verschiedenen Musikhochschulen in Deutschland unterrichtet und ist seit 2010 Dozent an der Mannheimer Musikhochschule. Martin Grabow wurde an der *Universität der Künste Berlin* bei Hartmut Fladt mit *Untersuchungen zur inneren Verflochtenheit des Lebenswerks von*

Pierre Boulez promoviert – im Zentrum der Dissertation stehen die Bearbeitungstechniken des Komponisten und die Werkgruppe der *Notations*. Ein Forschungsstipendium des DAAD führte ihn 2005 an die *Paul Sacher Stiftung Basel*. Er ist regelmäßig an Kongressen der Gmth mit Vorträgen u.a. zur Musik des 20. Jahrhunderts beteiligt. Seit 2021 ist er Mitherausgeber der ZGMTH.





Wie Lasso sprechen lernen. Digital gestützte Korpusanalyse zur Erfassung „satztechnischer Wortschätze“

Nura Natour (Hochschule für Musik Freiburg)

Im Musiktheorie-Unterricht begegnet man häufig der Frage nach typischen idiomatischen Wendungen zur Erfassung, Unterscheidung und Abgrenzung spezifischer Kompositionsstile. Gerade beim Anfertigen von Stilkopien und Analysen finden Argumentationen vermehrt auf Basis von Erfahrungswerten oder einzelnen zuvor besprochenen Beispielen statt. Je spezifischer der Kontext der Frage ist, desto mehr spielen diese Erfahrungsgrundlagen und konkreten Fälle eine Rolle.

Der Vortrag präsentiert einen Lö-

sungsansatz, wie die Argumentationsbasis in einer solchen Situation mittels einer digital gestützten Methode verbreitert werden kann. Ausgehend von einem konkreten didaktischen Hintergrund widmet er sich exemplarisch einer digital gestützten Korpusuntersuchung von Orlando di Lassos vierstimmigen Motetten, welche die Verwendung von Zusammenklängen in den Fokus nimmt. Im Vordergrund steht die Darstellung methodischer Vorgehensweisen, insbesondere der präzisen Kategorisierung vertikaler

Klänge und deren Auftreten. Neben der detaillierten Untersuchung von Lassos satztechnischer Sprache werden darüber hinaus allgemeine Anwendungsmöglichkeiten dieser Herangehensweise erörtert. So versucht der Vortrag schließlich aufzuzeigen, auf welche Art und Weise musikalischer Stil als eine idiomatische Struktur vergleichbar mit einem „satztechnischen Wortschatz“ verstanden und mittels digitaler Korpusforschung erfasst und durchsucht werden kann.

NURA NATOUR

Nura Natour studierte Lehramt Musik und Germanistik sowie Bachelor Blockflöte im künstlerischen-pädagogischen Profil. Derzeit befindet sie sich im Masterstudium in den beiden Studiengängen Musiktheorie (Moritz Heffter und Philipp Teriete) und Blockflöte bei (Stefan Temmingh) in Freiburg.



AI for Music Theory

Egor Polyakov (*Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig*)

Christoph Finkensiep (*University of Amsterdam*)

With the recent advancements in AI, many misconceptions have emerged about its capabilities and applications, particularly within the humanities (“Geisteswissenschaften”). There is a common belief that AI can solve a wide array of scientific problems by “just throwing AI at it.” Although potential issues have been discussed in other scientific domains, as highlighted by Bewersdorf et al. (2023) and Emmert-Streib (2020), the discussion of music-related applications of AI is mainly

centered around audio-based music generation. In contrast, topics like music analysis and symbolic music generation, which are crucial for the music theory domain, seem to be underrepresented and lack a comprehensive overview of the possibilities of AI applications, especially from a practical point of view.

In our workshop, we aim to provide a systematic introduction to both theoretical and practical approaches in symbolic music-related AI implementations. In the first part

of the workshop, we will give an overview of the principle of AI and machine learning and discuss their implications in the context of music theory. The second part is a practical introduction into generative modeling of symbolic music. We will mainly focus on applications for creating “Stilkopien”, which refers to the imitation of certain musical styles and forms, and explore case studies based on GAN (Goodfellow et al. 2014) and Diffusion (Ho et al. 2020) architectures.

EGOR POLYAKOV *siehe S. 48*

CHRISTOPH FINKENSIEP

Christoph Finkensiep ist Assistant Professor für Generative AI in the Arts an der *Universität Amsterdam*. Er schloss seinen PhD in Computational Musicology 2023 im *Digital and Cognitive Musicology Lab* an der *École Polytechnique Fédérale de Lausanne* ab. Während seiner Promotion und seines Postdocs arbeitete er an Korpusstudien und Computermodellen für musikalische Strukturen und de-

ren Wahrnehmung, insbesondere in Bezug auf Stimmführung und Harmonie in freier polyphoner Musik. Sein derzeitiges Forschungsinteresse gilt den Systemen, die der Musik zugrundeliegen und sie für den Menschen interpretierbar und bedeutungsvoll machen sowie der Frage, wie diese Systeme mit Hilfe formaler Modelle beschrieben und verstanden werden können.





Musikalische Tonfolgen in Materialien des schulischen Musikunterrichts – Eine korpusbasierte Analyse von Werken verschiedener Epochen, Genres und Gattungen

Myrto Zarzalis
Daniel Fiedler
Johannes Hasselhorn
Georg Brunner
(FAU Erlangen-Nürnberg)

Theoretischer Hintergrund:

Das Erkennen von Strukturen in Musik ist ein wesentlicher Bestandteil des Hörens und trägt zum Genuss von Musik bei (Altenmüller 2018). Dabei manifestieren sich strukturbildende Einheiten, in der Musiktheorie als Motive bezeichnet (Drabkin 2001), durch Wiederholung (Götte 2020). In der (Musik-)Psychologie werden Motive als auditorische Gestalten aufgefasst, die durch die Verbindung einzelner akustischer Ereignisse entstehen und Gestaltgesetzen folgen (Kolesch & Schröger 2018). Somit ist das Wahrnehmen und Erkennen der Ähnlichkeit von Motiven elementar für die Erfassung von Strukturen innerhalb eines Musikstücks (Frieler 2018) und damit eine wesentliche Komponente des Schulmusikunterrichts (z. B. Bildungsplan Baden-Württemberg).

Die korpusbasierte Analyse untersucht (musikalische) Daten nach Strukturen und Mustern, um Erkenntnisse über das Vorkommen musikalischer Tonfolgen zu erlangen (Neuwirth & Rohrmeier 2016).

Forschungsfragen:

Welche Struktur haben Tonfolgen, die sehr häufig in der Literatur des Schulmusikunterrichts vorkommen? Inwiefern stimmt die Einschätzung von Expert*innen über diese Häufigkeit mit der Korpusanalyse überein?

Methodisches Vorgehen:

Der Datensatz besteht aus 300 Werken, die dem Bildungsplan Baden-Württemberg sowie dem Schulbuch *MusiX1* (Detterbeck & Schmidt-Oberländer 2019) entnommen sind. Die Werke werden in das xml-Format transkribiert und basierend auf dem bei Benammar (2017) beschriebenen *Constrained String Mining Algorithmus* (CSMA) untersucht. Der CSMA hat den Vorteil, dass dieser auch Umkehrungen und Invertierungen erkennen kann (Benammar et al. 2017). Die Codierung erfolgt zunächst durch das Einlesen der Intervalle. Dadurch können Motive, welche durch Sequenzierungen, melodische Invertierungen, Umkehrungen und rhythmische Veränderungen zu einer „Originaltonfolge“ überführt werden können, zu einer Tonfolgeklasse zusammengefasst werden.

Ergebnisse:

Erste Analysen zeigen, dass die Art der Sortierung (absolute und relative Häufigkeit, Anzahl der Stücke, in denen die Tonfolge vorkommt) auf die ersten 20 Tonfolgeklassen keinen wesentlichen Einfluss nimmt. Diese Klassen zeichnen sich in ihrer Struktur durch kleine Intervallabstände aus. Die Ergebnisse der Expertenvalidierung werden im Vortrag präsentiert.

Schlussfolgerung und Implikation für das Unterrichten von Musiktheorie an der Schule:

Die Ergebnisse der vorliegenden Studie können Implikationen für die musikpädagogische Praxis an (Hoch-)Schulen im Bereich der Musiktheorie haben, da sie eine empirisch fundierte Grundlage für Übungen zur Entwicklung von Audiationsprozessen ermöglichen und somit den Prozess von impliziten zu explizitem Wissen im Bereich der Strukturierung auditiver Ereignisse evidenzbasiert unterstützen können.

MYRTO ZARZALIS

Myrto Zarzalis studierte Schulmusik und Blockflöte an der *Hochschule für Musik Karlsruhe* sowie Kulturwissenschaften und Mathematik am *Karlsruher Institut für Technologie (KIT)*. Derzeit promoviert sie an der *Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU)* im

Fach Musikpädagogik bei Johannes Hasselhorn. In ihrer Forschung beschäftigt sie sich mit der auditiven Strukturerkennung in der Musik im schulischen Unterricht. Neben ihrer wissenschaftlichen Arbeit ist sie als Lehrerin an einem Gymnasium in Karlsruhe tätig.



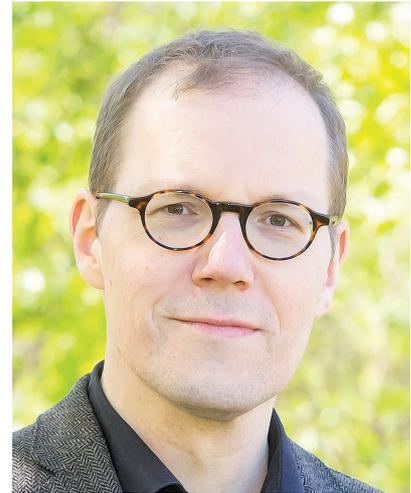
Keynote Sektion III

Deformation oder Transformation? Tendenzen der „Sonatenform“ um 1900

Stefan Keym (Universität Leipzig)

Wenn von der Verwendung der Sonatenform um 1900 die Rede ist, suggeriert dies, es handele sich im Prinzip um die gleiche Form wie zur Zeit der Wiener Klassik. Aber trifft das tatsächlich zu auf Kompositionen, deren Struktur in vielerlei Hinsicht deutlich anders ist als um 1800? Zur Bestimmung der Unterschiede haben James Hepokoski und Warren Darcy den Begriff der „deformation“ eingeführt. Die beiden Autoren verstehen darunter eine bewusste Abweichung von den Normen des klassischen Sonatenmodells. Aber was galt um 1900 als eine solche Norm: die klassischen

Werke oder eher die an Beethoven orientierte Sonatentheorie des 19. Jahrhunderts? Kann man überhaupt von einem einzigen Idealmodell sprechen, das dann „deformiert“ wurde? Und sind nicht neben bewussten Abweichungen auch weitere, tiefgreifendere Veränderungen der Sonatendramaturgie zu berücksichtigen, die sich implizit aus dem Stilwandel ergaben? Alternativ ließe sich von einem Transformationsprozess sprechen. Dieser bildete aber keine Einbahnstraße, sondern führte in verschiedene Richtungen, von denen einige im Vortrag an Beispielen erörtert werden sollen.



STEFAN KEYM

Stefan Keym ist Professor für historische Musikwissenschaft und Direktor des Instituts für Musikwissenschaft an der *Universität Leipzig*. Er studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Mainz, Paris (*Sorbonne*) und Halle, promovierte an der *Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* über Messiaens Oper *Saint François d'Assise* und habilitierte sich über den deutsch-polnischen Symphonie-Kulturtransfer

im 19. Jh. an der *Universität Leipzig*. Dort arbeitete er als wissenschaftlicher Assistent und leitete ein DFG-Projekt über die Re-Internationalisierung des Leipziger Symphonik-Repertoires 1835–1914. Er erhielt Gastprofessuren in Zürich und Berlin (*Humboldt*), war 2016–19 Professor an der *Université Toulouse Jean Jaurès* und ist Mitglied der *Sächsischen Akademie der Wissenschaften*.

Er forscht zur neueren europäischen Musikgeschichte mit den Länderschwerpunkten Frankreich, Deutschland und Osteuropa sowie den Themengebieten: Formdramaturgien der großen Instrumentalgattungen des 18.–20. Jahrhunderts (Sonate, Symphonie, Ouvertüre, symphonische Dichtung); kulturelle Transfers, Identitäten und politische Kontexte; Institutionen und Repertoires; modernes Musiktheater.





Matthis Lussys und Hugo Riemanns Rhythmustheorien und ihr Einfluss auf rhythmusbewegte Musiktheorie um 1900

Maria Hector (*Universität der Künste Berlin*)

Um 1900 ist „Rhythmus“ ein Schlüsselbegriff in ästhetischen und pädagogischen Diskursen. Innerhalb der Musikpädagogik trägt insbesondere die rhythmisch-gymnastische Methode des Schweizer Musiktheoretikers und -pädagogen Émile Jacques-Dalcroze wesentlich zur Popularisierung des umgewerteten Begriffes bei. Im Zentrum des Musikverständnisses, welches Jacques-Dalcroze vertrat, steht die Auffassung, dass Rhythmus in erster Linie ein Bewegungsphänomen ist, das sich im Akt der sinnlichen Wahrnehmung vollzieht. Neben Jacques-Dalcroze und anderen Musikpädagogen stellten jedoch auch eine ganze Gruppe von rhythmusbewegten Musiktheoretikern ähnliche Konzepte in den Mittelpunkt

ihrer Überlegungen. Die Idee, dass Musik psychische Bewegung sei, wurde am konsequentesten von dem Schweizer Musiktheoretiker Ernst Kurth entwickelt.

In meinem Vortrag will ich der Frage nachgehen, auf welche musiktheoretischen Systeme Jacques-Dalcroze und Kurth konkret zurückgreifen. Ein Blick in die Quellenverzeichnisse von Kurths Schriften zeigt, dass der Musiktheoretiker Hugo Riemann am häufigsten zitiert wird. Tatsächlich ist Riemann der Erste im deutschsprachigen Raum, der musikalischen Rhythmus als psychisches Phänomen auffasst (Bayreuther 2016, S. 154). Weniger bekannt dürfte sein, dass Riemann wesentliche Anstöße zu seiner Rhythmustheorie

durch Schriften des französischen Theoretikers Matthis Lussy erhalten hat. Letzterer wird wiederum in Jacques-Dalcrozes Schriften als einzige Quelle namentlich ausgewiesen.

Anhand derjenigen Originalschriften, die sich mit Rhythmus befassen, will ich zeigen, (i) auf welche Weise Lussy und Riemann musikalischen Rhythmus in die Psyche des wahrnehmenden Subjekts verlegen und damit eine spezifische Ausdruckstheorie des Rhythmus begründen, (ii) welche Rolle die Hörerfahrungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts dabei spielen und (iii) welche Möglichkeiten sich dadurch für Jacques-Dalcroze und Kurth eröffnen, Rhythmus und Musik als Bewegung zu definieren.

MARIA HECTOR

Abgeschlossene Studien in Musik und Bewegung/Rhythmik mit Hauptfach Klavier (B.A.) sowie in Musiktheorie (M.A.) an der *Universität der Künste Berlin*. Aktuell Studium Philosophie und Musikwissenschaft an der *Humboldt-Universität Berlin*. Lehrbeauftragte für Musiktheorie und Klavierimprovisation an der *UdK* und an der *HU*.



Deformation oder Transformation? Tendenzen der „Sonatenform“ um 1900

Jakob Kasakowski (Hochschule für Musik Saar)

Die Harmonielehren von Peter Tschaikowsky und Nikolai Rimsky-Korsakow bieten einen aufschlussreichen Einblick in die Entwicklung der Musiktheorie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Tschaikowsky, der viele Jahre als Musiktheorieprofessor am Moskauer Konservatorium tätig war, verfasste 1871 die erste russischsprachige Harmonielehre, die stark an das Werk von Ernst Friedrich Richter angelehnt war und auf Generalbassübungen setzte. Im Gegensatz dazu entwickelte Rimsky-Korsakow 1885 eine eigene Harmonielehre, die neue pädagogische Ansätze und eine systematische Theoriebildung betonte, wobei er einen proto-funktions-theoretischen Ansatz verwendete. Ein zentrales Anliegen dieses Vortrags ist es, den Übergang der Harmonielehre von einer traditionellen pragmatischen Kompositionspropädeutik zu einer systematischen und

methodischen Theoriebildung in der russischsprachigen Musiktheorie des späten 19. Jahrhunderts aufzuzeigen. Tschaikowskys Harmonielehre zielte nach eigener Aussage darauf ab, praktische Anweisungen für angehende Komponisten zu geben, ohne tief in theoretische Überlegungen einzutauchen. Rimsky-Korsakow kritisierte Tschaikowskys mangelnde Systematik und strebte nach einer umfassenderen und methodischen Struktur für die Harmonielehre. Dieser Paradigmenwechsel wird durch die Analyse von Originaldokumenten, darunter Tschaikowskys Kommentaren zu Rimsky-Korsakows Harmonielehre und der Briefwechsel zwischen den beiden Komponisten, illustriert. Besonders hervorzuheben sind hierbei die handschriftlichen Kommentare Tschaikowskys in seinem Exemplar von Rimsky-Korsakows Harmonielehre, die bisher nur

in russischer Sprache zugänglich waren und im Rahmen des Beitrags erstmals ins Deutsche übersetzt wurden. Diese Kommentare beleuchten Tschaikowskys kritischen Blick auf Rimsky-Korsakows Werk und seine eigenen Vorstellungen zur musiktheoretischen Ausbildung. Durch die Analyse dieser Harmonielehren und ihrer historischen Kontextualisierung im Vergleich zu westeuropäischen Einflüssen wie Adolf Bernhard Marx und Moritz Hauptmann wird verdeutlicht, wie sich die russischsprachige Musiktheorie im Fin de siècle sowohl inhaltlich als auch methodisch weiterentwickelte. Der Vortrag trägt somit zum Verständnis der vielfältigen Strömungen und Innovationen in der Musiktheorie dieser Epoche bei und zeigt auf, wie diese Entwicklungen die theoretische Ausbildung von Musikern und Komponisten nachhaltig beeinflussten.

JAKOB KASAKOWSKI

Jakob Kasakowski, 24 Jahre alt, studiert derzeit Klavier im Master bei Kristin Merscher sowie Musiktheorie im Bachelor bei Jörg Nonweiler an der Hochschule für Musik Saar. Weitere künstlerische Impulse erhielt er von Pierre-Laurent

Aimard und Bernd Goetzke. Er ist Stipendiat des *Claudia Meyer Stipendiums*, sowie der *Richard-Wagner-Stipendienstiftung* und hat beim *Walter-Giesecking-Wettbewerb 2022* die Höchstplatzierung erreicht. Neben solistischen Auftritten ist er

in verschiedenen kammermusikalischen Besetzungen aktiv und ist als Korrepetitor an der Hochschule für Musik Saar tätig. Seit diesem Jahr ist er dort ebenso Tutor für Harmonielehre und Satztechnik Neuer Musik.





***Lateness* und Abstraktion – Kombinatorischer Kontrapunkt im späten 19. Jahrhundert**

Ariane Jeßulat (Universität der Künste Berlin)

Während die romantische Bach-Rezeption als integrales Merkmal des 19. Jahrhunderts ein ganz eigenes Referenzsystem ausgebildet hat, ist eine theoretische Aufarbeitung oder kreative Auseinandersetzung mit der Musik des 17. Jahrhunderts zur selben Zeit schwieriger zu fassen, sowohl in ihrer Wirkung auf das Komponieren als auch auf die Artikulation von Musiktheorie. Während Moritz Hauptmann in seiner Einleitung zu August Klenkels *Canons und Fugen* (1854) dem „streng-polyphonen Ausdruck“ eine Zeitlosigkeit zuschreibt, diesen aber klar auf Johann Sebastian Bachs Kontrapunkt bezieht, hatte die Polyphonie des 17. Jahrhunderts diese Wirkung auf den ersten Blick nicht: Cantus-firmus-Satz und andere Formen obligaten Kontrapunkts wie die Arbeit mit *obbligati*,

soggetti und *perfidie* werden nur lückenhaft im Kontext der Fuxschen Gattungslehre tradiert. Als Stileigentümlichkeit von Ricercarlugen werden sie eher museal und historisch gebunden in einem meist kirchenmusikalischen Kanon archiviert oder als Historismen verwendet. Während einschlägige romantische Kontrapunktlehren wie der *Contrapunkt* von Heinrich Bellermand den Ursprung strengen kontrapunktischen Satzes in vokaler Komposition sehen, geht es in diesem Beitrag darum, das Weiterleben des *contrapunctus artificiosus* – wie ihn z. B. Angelo Berardi im 17. Jahrhundert lehrt – im instrumentalen Idiom des 19. Jahrhunderts nachzuweisen, wo diese Arbeit allerdings durch Transformationen von Rhythmus, Register und Klangfarbe so versteckt sein kann, dass von *soggetti cavati*

gesprochen werden muss. Vor allem an Beispielen von Johannes Brahms wird gezeigt, wie kontrapunktische Phänomene, die in der Regel als „abstrakt“ verstanden oder mit dem Terminus *lateness* im Sinne von „Spätstil“, aber auch von „zu spät sein“ belegt werden, ein formelhafes Komponieren des frühen Barock zum Teil ganz explizit aufgreifen und gleichzeitig reihenbasiertes Komponieren im 20. Jahrhundert vorbereiten. Instrumentation und Registrierung sind dabei keine weichen Parameter, sondern für die Struktur wesentlich. Ein Rückbezug auf die Kontrapunktlehren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt schließlich die Hypothese zu, dass der dort vorherrschende Begriff von Strenge mehr von dieser romantischen Kombinatorik herrührt als von der Musik des frühen Barock.

ARIANE JEßULAT

Ariane Jeßulat, geb. 1968, studierte Schulmusik und Musiktheorie an der *Universität der Künste Berlin* und arbeitete anschließend als Dozentin für Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Seminar der *Humboldt-Universität Berlin*. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik Würzburg*. Seit 2015 ist sie Professorin für Musiktheorie an der *UdK Berlin*. Sie wurde 1999 an der *UdK Berlin* promoviert und 2011 an der

Humboldt-Universität Berlin habilitiert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Musik des 19. Jahrhunderts, historische Improvisation vom 16.–18. Jahrhundert und experimentelle Musik nach 1950. Sie arbeitete von 2015 bis 2021 im Redaktionsteam der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH)* und ist aktuell Mitarbeiterin im Redaktionsteam der französischen Zeitschrift *Musurgia*. Seit 2020 ist sie PI im DFG- Graduiertenkolleg 2638 *Nor-*

mativität, Kritik, Wandel an der *Freien Universität Berlin* und leitet seit 2021 ein Teilprojekt im DFG-Sonderforschungsbereich 1512 *Intervenierende Künste*. Seit 1989 arbeitet sie als Performerin und Komponistin im von Dieter Schnebel gegründeten Ensemble für zeitgenössische und experimentelle Musik *die maulwerker* und leitet seit 2007 Vokalensemble für polyphone Improvisation im Stil der Renaissance und des frühen Barock.



Dramaturgie von Form und Virtuosität in der unvollendeten *Fantasie über Themen aus Figaros Hochzeit und Don Juan von Mozart* von Franz Liszt

Franz Kaern-Biederstedt (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig)

Einen nicht unerheblichen Teil des kompositorischen Schaffens von Franz Liszt machen Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten aus, sei es in Form von Transkriptionen, Fantasien, Paraphrasen oder Variationen. Es gab wohl keinen anderen Komponisten, dessen Fantasie sich so häufig und unverhüllt an bereits vorliegenden Errungenschaften anderer entzündete, wie dies bei Liszt der Fall war. Das ist insofern bemerkenswert, als gerade in der Hoch- und Spätromantik Geniekult, Originalität, Individualität und Singularität des Kunstwerks eine übergroße Rolle spielten. Das wird durch Liszts Konzept von Musik über Musik in eigentümlicher

Weise durchkreuzt und konterkariert. Es stellt sich also unweigerlich die Frage, welchen Mehrwert und welchen Grad von schöpferischer Eigenleistung Liszt den jeweiligen Originalen mitgeben konnte. Als Beispiel hierfür soll Liszts *Fantasie über Themen aus Figaros Hochzeit und Don Juan von Mozart* S. 697 betrachtet und diskutiert werden, welche er nicht vollendet hat. Zwei später ergänzte Fassungen – von Ferruccio Busoni und von Leslie Howard – versuchen auf unterschiedliche Weise, das Werk in eine abgeschlossene Gestalt zu überführen. Paraphrasen und Fantasien über Opernthesen waren in der Romantik – auch bei anderen Komponisten als

Liszt – sehr verbreitet und beliebt, stellten mitunter aber nicht mehr als ein Potpourri schöner Melodien ohne eigenen Kunstanpruch dar. Wie verhält es sich im Falle dieser Fantasie? Welche kompositorischen Strategien und eigenständigen formalen und pianistischen Ansätze verfolgt Liszt hier mutmaßlich? Gelingt es ihm, eine Komposition von eigenem Wert aus den Vorlagen zu generieren? Welchen Überlegungen entspringt mutmaßlich die Auswahl der Themen, die Liszt vornimmt? Welche dramaturgische Idee mag Liszt verfolgen? Und wie gehen ferner Busoni und Howard – gleichsam als Bearbeiter der Bearbeitung – mit Liszts Fragment um?

FRANZ KAERN-BIEDERSTEDT

Franz Ferdinand Kaern-Biederstedt, Komponist, Musiktheoretiker (Leipzig), geb. 1973 in Crailsheim (Baden-Württemberg). Schulmusikstudium in Trossingen und Frankfurt, Kompositionsstudium bei Ulrich Leyendecker in Mannheim, Musiktheoriestudium bei Gesine Schröder in Leipzig.

2014 Promotion bei Gesine Schröder in Leipzig zum Thema *Die Harmonia Cantionum Ecclesiasticarum des Leipziger Thomaskantors Sethus Calvisius – Entstehung, Quellen, Stilistik (Beiträge zur Gattungsgeschichte des Kantionalsatzes)*. Nach Lehrtätigkeiten in Trossin-

gen, Frankfurt, Weimar und Halle seit 2023 Künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater (HMT) „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Freischaffende Tätigkeit als Komponist.





Klänge im Treibhaus. Zur Harmonik und Satztechnik im fünften Wesendonck-Lied

Benjamin Weinhold (Hochschule für Musik Freiburg)

In seiner Vertonung von Mathilde Wesendoncks *Im Treibhaus* (1858) findet Richard Wagner zu einer schwül-sinnlichen, eigentümlich-modernen Klanglichkeit, die eine musikalische Fin-de-Siècle-Stimmung vorwegzunehmen scheint. Schon der „symbolistische“ Ton des Wesendonckschen Gedichts scheint eher einer späteren Zeit anzugehören.

Ernst Kurth sah in der das Lied beherrschenden Sequenz ein Modell jener Zersetzung des Sequenzprinzips, die für ihn ein Charakteristikum dessen war, was er unter romantischer Harmonik verstand. Die Klangfolge würde hier zum Sekundären, die Linien gewinnen die Oberhand über die harmonische Organisation. Eine Zersetzung der Se-

quenz findet tatsächlich statt, aber sie geht – scheinbar im Widerspruch zu Kurths Beobachtung – mit einer Intensivierung der Klangsinlichkeit einher, die sich förmlich in den Vordergrund zu schieben scheint: Im Hörvorgang scheint eher der Klang überhand über die Linienführung zu nehmen, als dass der Klang in der zweifellos stattfindenden kontrapunktischen Emanzipation der Stimmen zum Verschwinden gebracht würde.

In meinem Vortrag verfolge ich die These, dass Wagner diese Wirkung erzeugt, indem historisch gewachsenes musikalisches Material gleichsam rekontextualisiert und dadurch klanglich verfremdet wird. Zwei Aspekte sollen besonders im Mittelpunkt der Betrachtung ste-

hen: zum einen die beherrschende Plagalkadenz des Anfangs sowie die wiederkehrende Sequenz – jene zentralen harmonischen Chiffren des Liedes, die sowohl auf ihre historischen (kontrapunktischen, satztechnischen) Wurzeln als auch auf die damit verbundenen semantischen Einschreibungen hin untersucht werden sollen; zum anderen jene klangliche Modernität, die mit Wagners kompositorischer Reinterpretation traditioneller Satzmodelle, Kurths „Zersetzung“, einhergeht. Wagner bezeichnete das Lied als „Studie zu Tristan und Isolde“. Bekanntermaßen bildet es tatsächlich die Grundlage für das Vorspiel des dritten Tristan-Aufzugs. Und so werde ich abschließend den Spuren des Liedes im Tristan nachgehen.

BENJAMIN WEINHOLD

Benjamin Weinhold, geb. 1991, studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Schulmusik in Tübingen, Würzburg und Stuttgart, außerdem dort Musiktheorie bei Hubert Moßburger sowie in Freiburg bei Ludwig Holtmeier, Felix Diergarten und Robert Bauer. Seit

2019 unterrichtet er Musiktheorie und Gehörbildung am *Dr. Hoch's Konservatorium* in Frankfurt am Main. Derzeit vertritt er zusätzlich die Stelle als Akademischer Mitarbeiter im Bereich Musikgymnasium an der Hochschule für Musik Freiburg.



Arnold Schönbergs Mahler-Apotheose. Über die Mittel eines Transzendenzausdrucks in op. 19, Nr. 6

Sebastian Pstrokonski-Komar (Universität Leipzig)

Die persönliche Beziehung zwischen Arnold Schönberg und Gustav Mahler ist ein durch die Musikwissenschaft bereits ausführlich behandeltes Thema. Als gern zitierte Quelle wurde hier immer wieder auf Schönbergs am 25. März 1912 in Prag gehaltene Rede zurückgegriffen, in der er über seinen zwei Jahre zuvor verstorbenen Freund und Förderer sprach. Der Vortrag in Erinnerung an Mahler ist ein Zeugnis nicht nur hoher Bewunderung, sondern auch dessen Erhebung zu einem „Heiligen“, wie ihn Schönberg immer wieder bezeichnet. Wenn auch das Klavierstück op. 19, Nr. 6, das am 17. Juni 1911, fast genau ein Jahr nach dem Tod Mahlers, entstand, im heutigen Tonsatzunterricht eine beliebte Analyseübung darstellt,

ist es doch bisher erst zweimal ausführlich auf seine Beziehungen zu Mahlers eigener Musik hin untersucht worden (von Massow 1993, Wiener 2004). Diese beiden Studien setzen es vor allem mit dessen 9. Symphonie in Verbindung – ein Werk, das Schönberg allerdings zum Zeitpunkt der Komposition noch kaum bekannt gewesen sein dürfte. Abseits der Frage, ob er es im Frühsommer 1911 zumindest der Partitur nach kannte, ist es doch angesichts der Uraufführung der Neunten, die erst im Juni 1912 stattfand, sehr fraglich, ob und wie groß ein etwaiger Einfluss gewesen sein dürfte. Aus diesem Grund lädt das Stück, anlässlich des 150. Geburtstages Schönbergs, zu einem erneuten Herantreten an seine Kompositions-

methodik und seinen Inhalt ein.

Durch Offenlegung religiös anmutender Motivsymbolik, durch Darlegung von Zitaten, endlich durch das Aufzeigen musikalischer Reminiszenzen, die direkt aus der sog. *Symphonie der Tausend* zu schöpfen scheinen, soll ein neuer Betrachtungsstandpunkt auf die „Hommage auf Mahler“, das Klavierstück op. 19, Nr. 6, eingenommen werden. Dem übergeordnet ist die Frage zu klären, inwiefern Aufbau und Semantik in der nur 9 Takte umfassenden Miniatur Ausdruck eines möglichen Transzendenzgedankens sind, einer parallel zu seiner Prager Rede durch Musik vermittelten, sich in den Geist der Zeit fügenden musikalischen Apotheose der Person Gustav Mahlers.

SEBASTIAN PSTROKONSKI-KOMAR

Sebastian Pstrokonski-Komar studiert Musikwissenschaft (M.A.) und Westslawistik (B.A.) an der *Universität Leipzig*. Seine Forschungsschwerpunkte bewegen sich hauptsächlich auf dem Gebiet der ostmitteleuropäischen Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Fachgeschichte.





Arnold Schönbergs *Modelle für Anfänger* – eine Suche nach Beispielen anhand seiner Kompositionen

Martin Hecker

(Folkwang Universität der Künste Essen,
Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig,
Hochschule für Musik,
Theater und Medien Hannover,
Hochschule für Künste Bremen)

1942 veröffentlicht Schönberg ein Lehrbuch: *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht*. Nachdem er über 20 Jahre mit Eifer und Stolz seine Zwölftontechnik propagierte und diese auch nicht aufgab, mag es erstaunen, dass die Modelle tonalen Mustern folgen, wie schon Clemens Kühn 2006 in seinem Buch *Musiktheorie unterrichten* bemerkt. Ande-

rerseits war es Schönberg wichtig, sich aus der Vergangenheit heraus zu rechtfertigen. Das *tabula rasa* der 1950er Jahre widerspricht seiner Idee der natürlichen Weiterentwicklung der Geste. Daraus folgend soll anhand einiger seiner Kompositionen nach seinen Modellen gesucht werden. So könnte eine Musik der Gesten wieder an Attraktivität ge-

winnen, nachdem die Generation um Boulez sich in Radikalität erschöpfte und schließlich überholt wurde. Aber auch die Notwendigkeit der Modelle Schönbergs soll hinterfragt werden, gibt es doch mit Mattheson, Riepel, Kirnberger, Koch, Marx etc. eine reiche musiktheoretische Tradition aus musikalischen Bausteinen Form zu generieren.





Melodie und Prosodie – Eine exemplarische Analyse von Alban Bergs früher und später Fassung von Theodor Storms *Schließe mir die Augen beide*

Mario Schmidt (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover)

In seinem Leben hat Alban Berg zweimal Theodor Storms Gedicht *Schliesse mir die Augen beide* vertont: 1900 und 1925. Besonders daran ist nicht nur, dass hier ein Komponist zweimal den gleichen Text für eine Liedvertonung zur Hand nimmt, sondern dass Berg sich zwischen diesen beiden Liedvertonungen neuen kompositorischen Mitteln zugewandt hatte, die man sogar als Bruch mit der traditionellen, tonalen Musiksprache interpretieren könnte. In der frühen Vertonung findet man viele erweiterte harmonische Wendungen, wie sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgebildet haben. Es ist aber dennoch ein Lied in der Tonart C-Dur. Entsprechend bewegt sich die Gesangspartie in einer um viele Töne erweiterten C-Dur-Skala. Der zweiten

Vertonung liegt eine Allintervallreihe zugrunde, die kompositorisch ganz im Sinne der damals neuen Zwölftontechnik behandelt wird. Insbesondere in der Gesangstimme wird die Reihentechnik in einer besonders konsequenten Weise verwendet. Obwohl man meinen sollte, dass diese so unterschiedlichen kompositorischen Ansätze zu sehr unterschiedlichen musikalischen Ergebnissen führen, zeigt ein Vergleich der Morphologie beider Gesangspartien, dass sehr große Ähnlichkeiten zwischen der melodischen Bewegung beider besteht. Anhand einiger neuer, eigener morphologischer Analyseansätze möchte ich exemplarisch auf den sehr engen Zusammenhang von Melodie und Prosodie in Bergs Liedern aufmerksam machen. Denn trotz der unterschied-

lichen kompositorischen Ansätze weist die kompositorisch-melodische Gestaltung beider Gesangspartien eine hohe Ähnlichkeit auf. Offenbar folgt Berg hier den schon im Gedicht angelegten melodischen Tendenzen, die sich in beiden Kompositionen wie ein eigenes Kraftfeld gegenüber den tonalen oder reihentechnischen Organisationsprinzipien auswirken. Dieser Bezug zur Sprache ist nicht nur für Bergs, sondern allgemein für die Werke der Zweiten Wiener Schule sehr charakteristisch und von grundlegender Bedeutung. Gleichzeitig stellt sich vor dem Hintergrund dieser Diagnose auch die Frage, inwiefern die „neuen Formprinzipien“ (Erwin Stein) wirklich als Bruch mit den traditionellen Formprinzipien gesehen werden können.

MARIO SCHMIDT

Mario Cosimo Schmidt, geb. 1989, studierte Komposition bei Claus-Steffen Mahnkopf, Musiktheorie bei Gesine Schröder sowie Sozialwissenschaften und Philosophie in Leipzig und Paris. Er lebt als Komponist, Musiktheoretiker und Publizist in Leipzig und ist Lehrbeauftragter für Musiktheorie in Hannover, Halle und Nürnberg.

Aufgeführt wurden zahlreiche Werke für Soloinstrumente, Kammer-

semble, Streichquartett, Elektronik und Orchester, zuletzt *Breathing feathers (day-long canon)* als Teil der Installation *Sonic Nest* auf der *Art Basel 2024* und die *Kleine Nanie für Gregor Samsa* für Alt und Traversflöte. Er arbeitet z.Zt. an einem Promotionsprojekt, das sich mit Adornos Begriff einer *musique informelle* beschäftigt. In seinen Forschungen verbindet er kompositorische und musikanalyti-

sche Aspekte mit ästhetischen und geschichtlichen Perspektiven. U.a. sind Artikel über die Geschichte des Tristanakkords, den Kontrapunkt der Wiener Schule, zu Kompositionen Brian Fernyhoughs sowie zu allgemeinen musikästhetischen wie Klang und Instrumentation, aber auch den Begriff des Kunstwerks entstanden. Auch philosophische Fachartikel mit Fokus auf die Kritische Theorie und das Judentum sind erschienen.





Joan Manéns Tonsprache - Untersuchung am Beispiel der *Fantasia-Sonata* und ihrer Orchestrierung

Daniló Kunze (Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar)

Die Werke Joan Manéns (1883–1971) spiegeln in besonderer Weise den Stilpluralismus im Fin de siècle wider: Neben Einflüssen aus der Musik seiner kompositorischen Vorbilder Beethoven, Strauss und Wagner sind in Manéns Schaffen Anklänge an Ravel und de Falla sowie rhythmische und melodische Elemente unverkennbar, die ihren Ursprung in spanischer Folklore haben. Als Wunderkind an der Geige führten ihn früh Konzertreisen durch Amerika und Europa, wo er u.a. Bekanntschaft machte mit Bruch, Dvořák und Kreisler sowie gemeinsam mit Richard Strauss konzertierte. In den 1920er und 30er Jahren war er zudem als Komponist und Dirigent erfolgreich und konzertierte mit renommierten Orchestern

wie den Berliner Philharmonikern. Seine Werke – insbesondere seine Opern – fanden in Deutschland großen Anklang.

In dieser Studie steht Manéns Werk *Fantasia-Sonata A-22* (1929) für Gitarre im Mittelpunkt, welches der Komponist 1937 für Orchester umgearbeitet hat und als *Divertimento A-37* veröffentlichte. Anhand einer vergleichenden Analyse wird auch am Instrument gezeigt, inwiefern die Idiomatik der Gitarre die Grundlage der Harmonik und Satztechnik des Werkes bildet, welche Änderungen die orchestrierte Fassung aufweist und wie Manén bei der Instrumentation seiner Komposition vorgeht. Die Ergebnisse werden einer ähnlichen Bearbeitung, den *Quatre Pièces*

Brèves (1933) von Frank Martin, gegenübergestellt. Im letzten Schritt wird die umgekehrte Perspektive eingenommen: Anhand einer eigenen Fassung der *Fantasia-Sonata* kann nachvollzogen werden, wie sich die Klangfarben verschiedener Instrumente auf die Gitarre übertragen lassen. Diese Bearbeitung wird ebenfalls am Instrument demonstriert und in Auszügen zu Gehör gebracht.

Neben klanglichen sowie spieltechnischen Aspekten der Gitarre und der Wechselwirkung zwischen Sololiteratur und Orchesterfassung, soll diese Studie ein Beitrag zur Aufarbeitung des in der Forschung bisher kaum berücksichtigten kompositorischen Schaffens Joan Manéns sein.

DANILÓ KUNZE

Daniló Kunze erhielt mit sechs Jahren seinen ersten Gitarrenunterricht und wurde 2011 in die Klasse von Jürgen Rost am *Musikgymnasium Schloss Belvedere Weimar* aufgenommen. Nach dem Abitur begann er sein Bachelorstudium bei Thomas Müller-Pering und schloss 2024 sein Masterstudium bei Riccardo Gallen an der *Hochschule*

für Musik „Franz Liszt“ Weimar ab. Seit 2023 studiert er zudem Musiktheorie – zunächst in Weimar und nun an der *Universität Mozarteum Salzburg*. Daniló Kunze konzentriert sich in seinem künstlerischen Schaffen vor allem auf wenig gespielte und unbekannte Werke, besonders auf Werke des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Er ist

Preisträger nationaler und internationaler Wettbewerbe wie dem *Anna-Amalia-Wettbewerb* und dem *Deutschen Gitarrenpreis*. Neben seiner solistischen Karriere ist Daniló Kunze auch kammermusikalisch in verschiedenen Besetzungen aktiv und tritt regelmäßig in Deutschland, Spanien, Italien, Griechenland und Österreich auf.



„Vermittlerin von Kulturen“ – Stilübergreifende Einflüsse in Werken Pauline Viardots

Lisa-Marie Haid (Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar)

Spanische Wurzeln in der reisenden Sängerfamilie Garcia, die intensive Beschäftigung mit Volksliedern und ein facettenreiches Wirken auf der Opernbühne – viele Einflüsse prägen die Musik der französischen Sängerin, Pianistin und Komponistin Pauline Viardot (1821–1910). Ihr Können erstreckte sich dabei bis hinein in die Kunst der Improvisation. Ihre Operetten musizierte sie aus Skizzenblättern, die Werke anderer Komponisten spielte sie „auswendig und in jeder beliebigen Tonart“ (Borchard 2016, 109).

Bekannt vor allem als begabte Sängerin, gerät allerdings ihr umfangreiches kompositorisches Schaffen

eher in den Hintergrund. Hier brachte Viardot – inspiriert von Franz Schubert und der deutschen Liedtradition – überwiegend Kunstlieder hervor. Viardots Musikverständnis als „Kommunikation [...] zwischen verschiedenen Stilrichtungen und Stilebenen, zwischen verschiedenen Musikkulturen“ (Borchard 2016, 243) lädt dazu ein, ihre Kompositionen dahingehend genauer zu untersuchen. Analytisch betrachtet werden in diesem Vortrag u.a. die Lieder *Nixe Binsefuß* und *Der Gärtner*, anhand derer verschiedene Einflüsse, z. B. aus dem italienischen Belcanto sowie Charakteristika in der Gestaltung von Gesangsstim-

me und Klaviersatz veranschaulicht werden. In der Gegenüberstellung wird deutlich, welche kompositorischen Mittel Viardot im Dienste des Textes einsetzt.

Trotz der Vielseitigkeit ihres Œuvres lassen sich gemeinsame Merkmale erkennen. So wird auch der Frage nachgegangen, inwiefern sich Viardots Entscheidung gegen einen „Personalstil“ (Borchard 2016, 243) in ihren Kompositionen niederschlägt.

Literatur:

Borchard, Beatrix, *Pauline Viardot-Garcia. Fülle des Lebens*, Bd. 9, (=Europäische Komponistinnen), Köln u.a. 2016.

LISA-MARIE HAID

Lisa-Marie Haid studierte an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar Schulmusik Doppelfach (Bachelor of Education) mit dem Schwerpunkt Fach Gesang und der Vertiefung Musiktheorie. Aktuell studiert sie an ebendort im Master of Education mit der Vertiefung Gesangspädagogik und im Mas-

ter of Music Musiktheorie bei Jörn Arnecke und Marcus Aydintan. Ihr besonderes Interesse gilt Frauen in der Musik, insbesondere Komponistinnen und deren Werken, welches durch die internationale Konferenz *Voices of Women* geweckt wurde. Die bisherige Beteiligung bei Meisterkursen und Konzerten in

Weimar und Tromsø erweitert sich bei einer kommenden Konferenz im September in Stavanger um einen Vortrag. Aktuell leitet sie den *Volkschor Dienstedt e.V.* und den Chor in Vieselbach. Sie sang lange Zeit im Vokalensemble *ensemble:* und singt im Kammerchor der Weimarer Musikhochschule.





Den Schluss zum Ziel. Mahlers Einsatz der Kadenz im *Adagio* der 10. Sinfonie

Tobias Hauser (*Hochschule für Musik Freiburg*)

Das Verständnis von Kadenz hat im Laufe des 19. Jahrhunderts einen grundlegenden Wandel durchlaufen. Anstelle der interpunktischen Kadenzlehre des 18. Jahrhunderts tritt die Lehre der harmonischen Funktionen, die ihrerseits nach der Jahrhundertwende von Autoren wie Ernst Kurth und Heinrich Schenker erneut kritisch reflektiert wird. Dadurch entsteht eine vielschichtige Auffassung des Kadenzbegriffs, die funktionale, kontrapunktische und

formbildende Elemente beinhaltet. Im Kontext dieser Mehrdeutigkeit sollen Kadenzmomente im *Adagio* aus Gustav Mahlers 10. Sinfonie beleuchtet werden. Dabei lässt sich der Verlust der herkömmlichen Bedeutung der Kadenz als kodifizierte Schlussformel, die das Ende einer Phrase markiert, beobachten. An deren Stelle treten Momente größter Spannung, die gleichsam den Zielpunkt einer Phrase sowie die Überleitung in die nächste darstel-

len. Eberhardt Klemm beschreibt die Wirkung, die dadurch entsteht, als „ein dauerndes Auf und Ab, ein ‚Unterwegs‘, dessen Durchstoß, dessen Ziel dauernd vereitelt wird“. Der Vortrag untersucht insbesondere, welche kontrapunktischen und harmonischen Mittel Mahler an diesen Stellen verwendet und wie diese historisch einzuordnen sind. Zudem wird die formale Bedeutung dieser Mittel für die Gesamtkonzeption des Werkes analysiert.

TOBIAS HAUSER

Tobias Hauser begann sein Studium mit Klavier an der *Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart*. 2020 setzte er seine Ausbildung in Basel fort, wo er bei Moritz Heffter und Michel Roth Musiktheorie studierte. Derzeit studiert er Schulmusik und Informatik in Freiburg.





„Vi maa tilbage – ikke til det Gamle – men – til det Rene og Klare.“ – Entwicklungen im Liedschaffen Carl Niensens um 1900

Sanne Lorenzen (Kunstuniversität Graz)

Während Carl Nielsen international v.a. als großer Symphoniker bekannt ist, wird er in Dänemark besonders für sein umfangreiches Liedschaffen gefeiert. Dabei verlaufen seine stilistischen Entwicklungen in diesen beiden Gattungen vollkommen konträr zueinander. Während seine Symphonien tendenziell immer

komplexer werden, orientiert sich Nielsen in seinen Liedern zunehmend an einem formal und harmonisch schlichteren Ideal. War er um 1890 noch stark vom deutschsprachigen Kunstlied inspiriert, nahm er bald vom komplexeren Stil der neueren deutschen Generation Abstand und wünscht sich Anfang des 20.

Jahrhunderts eine „Kunst reiner archaischer Prägung“. In seinem Liederzyklus *Strofske Sange* op. 21 finden sich strophische Lieder mit vereinfachter Melodik und modal geprägter Harmonik. Anhand seines Liedschaffens werden in meinem Vortrag diese stilistischen Veränderungen untersucht.

SANNE LORENZEN

Sanne Lorenzen, geb. 1995, lehrt Musiktheorie und Gehörbildung an der *Kunstuniversität Graz* im Institut für Alte Musik und Aufführungspraxis. Außerdem unterrichtet sie im Pre-College der *Hochschule Luzern* und in der Talentförderung der *Musikschule Luzern*. Sie studierte zunächst Kirchenmusik in

Kopenhagen. Nach ihrem dortigen Abschluss studierte sie Musiktheorie bei Otfried Büsing an der *Hochschule für Musik Freiburg*. Ihren Master schloss sie 2022 bei Felix Diergarten ab. Ausserdem studierte Sanne Lorenzen Orgel bei Wolfgang Zerer an der *Schola Cantorum Basiliensis*.





Tonalität bei Debussy – Tonfeldanalysen ausgewählter Klavierwerke

Georg Thoma (Hochschule für Musik Freiburg, Hochschule für Musik und Theater München)

Bis heute ist das Klischee nicht völlig überwunden, in Debussys Werken würden Akkorde „willkürlich, ohne logische Beziehungen aneinander gereiht“ (Kölsch 1937), und es sei „unmöglich [...], über die Verbindungen und Fortschreitungen dieser Akkorde etwas über das Allgemeine Hinausgehendes, Gesetzmäßiges festzustellen“. Zwar sind mittlerweile zahlreiche dezidierte Untersuchungen zur Musik Debussys erschienen, die dem widersprechen, doch nach wie vor dominiert im Musiktheorie-Unterricht an Hochschulen eine rein deskriptive Analyse der Harmonik Debussys, die sich im Wesentlichen darauf beschränkt, Skalen, Akkordtypen und Kompositionstechniken zu benennen und im Werk aufzuspüren. Doch in welcher Beziehung stehen

die Einzelereignisse mit dem Werkge-
ganzen? Welche Strukturen stiften
in Debussys Musik den musikalischen
Zusammenhang? Die Tonfeldtheorie
nach Albert Simon (Haas 2004) kann
helfen, diese Fragen zu beantworten.
Der Vortrag knüpft an mehrere Veröffent-
lichungen aus jüngerer Zeit an, die die
Tonfeldtheorie auch auf Werke Debussys
beziehen (Polth 2011, Winkler 2013).
Auf Basis einer klaren Begriffstrennung
zwischen „Akkord“, „Skala“ und „Ton-
feld“ werden von Debussy verwendete
Akkorde, Tonfelder und Fortschreitungs-
muster systematisiert. Anschließend wird
an ausgewählten Beispielen aus den
Préludes, *Images* und *Estampes* gezeigt,
wie Tonfelder tonalen Zusammenhang
stiften. Dabei differenziert die Analyse
zwischen verschiedenen

strukturellen Schichten, um die Fel-
der sinnfällig zueinander in Bezie-
hung zu setzen. Auch typische Pro-
bleme von Tonfeldanalysen, wie der
Umgang mit „feldfremden Tönen“
und Feldüberlagerungen, werden
thematisiert.
Ein Desiderat der Tonfeld-Analytik
stellt bisher deren didaktische Auf-
bereitung und Vermittlung dar: Die
Komplexität der Analysen erschwert
(ähnlich wie im Bereich der Schenker-
Analytik) mit der Theorie nicht Ver-
trauten den Nachvollzug. Der Vortrag
möchte exemplarisch demonstrieren,
wie grafische Darstellungen in Verbin-
dung mit klanglichen Demonstrationen
über Rekompositionen, die sich schritt-
weise dem Original nähern, dazu bei-
tragen können, Zusammenhänge bes-
ser nachvollziehbar zu machen.

GEORG THOMA

Georg Thoma ist Klavierimprovisator,
Pianist, Musiktheoretiker und Pädagoge.
Er arbeitet als hauptamtlicher Dozent für
Musiktheorie an der *Hochschule für Musik
und Theater München* und als Akademischer
Mitarbeiter für Musiktheorie und Gehör-
bildung an der *Hochschule für Musik
Freiburg*.
Einen künstlerischen Schwerpunkt stellt
für Georg Thoma die Klavierimprovisation
in einer breitgefächerten Stilistik von
Barock über Klassik und Romantik bis hin
zu Jazz und Neuer Musik dar. Seine

Forschungsschwerpunkte: Improvisations-
praxis im 19. Jahrhundert, Methoden der
Reduktionsanalyse (Satzmodelle, Schemata,
Schenker-Analytik), erweiterte Tonalität
im 20. Jahrhundert (Tonfelder, Achsen,
Modi), pianistischer Anschlag und Timing-
Aspekte im Klavierspiel.
Seit früher Kindheit erhielt er Unterricht
im Geigen-, Klavier- und Orgelspiel.
Nach seinem Abitur am *Humanistischen
Ludwigs-Gymnasium* in München absolvierte
er Studien in Instrumentalpädagogik

Klavier (B.A./M.A.) in Salzburg sowie
Musiktheorie/Gehörbildung (B.A./M.Mus.)
in Salzburg und München. Bald folgt ein
Abschluss in Künstlerischer Klavierimpro-
visation (M.Mus.) in Stuttgart.
Vor seinen aktuellen Tätigkeiten startete
er 2018 als Lehrbeauftragter für Musik-
theorie in München, war 2021–23 Lektor
für Musiktheorie, Klavierpraxis und schul-
praktisches Klavierspiel an der *Univer-
sität Mozarteum Salzburg* sowie 2018–23
Klavierlehrer an der *Musikschule
Pullach*.



Aesthetics and Metrics of the Fin-de-Siècle Scherzo

Dimitrios Katharopoulos (Kunstuniversität Graz)

The scherzo-type in the transitional fin-de-siècle period (roughly 1890s to 1910s) is one of the more generically malleable and aesthetically ambiguous aspects of the symphonic repertoire. The present study aims to illustrate the different approaches to the scherzo-type among composers of different generations and aesthetic contexts within the period, laying focus on the ways they deal with the aesthetic premises of the type in terms of micro- and macroform, timbral organisation, and rhythmic outline of the pieces. The examples I use for this are Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Symphony no. 6, Anton Bruckner's Symphony no. 9, and Gustav Mahler's Symphony no. 10. The sound qualities and tempo dramaturgies used by these composers shed light to the perception of the scherzo-type during the fin-de-siècle

and demonstrate both elements of common ground and divergences between these composers and the traditions they represent.

The various versions of the Scherzo of Bruckner's Symphony no. 9 provide evidence of an evolving sonic quality which encompasses several distinct characters (Göllerich & Auer 1922, Carragan 2024). The two middle movements of Tchaikovsky's Symphony no. 6 call for different approaches of the dance-types: The second movement is based on the ternary form and uses the unusual 5/4-time signature, while the third movement is a hybrid form of scherzo and sonatina (Kohlhase 1983, Jackson 1999, Taruskin 2009). Finally, Mahler's multifaceted approach to the scherzo-type reaches its zenith with his Symphony no. 10 (Karbusicky 1978, Micznik 1994). Despite Mah-

ler dying prior to finishing the entire symphony, the score and short score drafts provide evidence to a three-movement scherzo-structure within the symphony (Op de Coul 1986, Rothkamm 2000, 2003, and 2011).

Ludwig van Beethoven's extensive use of the scherzo in his symphonies, developing on the scherzo-type established by Joseph Haydn, as well as his innovations in terms of macroform and timbral construction provided the composers of the 19th and 20th centuries with a valuable space for experimentation with musical parameters such as rhythm, metric manipulations, and *melos*. This paper, through close analysis of metre and the invocation of different dance types, unearths the ironic manipulations of the symphonic scherzo-type in the fin-de-siècle period.

DIMITRIOS KATHAROPOULOS

Dimitrios Katharopoulos wurde 1991 in Athen geboren. Er hat am *Thukydides Privatkonservatorium von Alimos* (Athen) Konzertfach Klavier und Stilkomposition-Musiktheorie studiert und ist ein Ehrenabsolvent der Fakultät für Musik der Athener Universität. 2014 bis 2019 hat er am *Kärntner Landeskonservatorium Klagenfurt* (nun *Gustav Mahler Privatuniversität für Musik*) Komposition bei Jakob Gruchmann studiert (Diplom mit Auszeichnung) und 2020 schloss er das Masterstudium Musiktheorie an

der *Kunstuniversität Graz* unter der Betreuung von Christian Utz ab. Seit Oktober 2022 dissertiert er an der *Kunstuniversität Graz* zum Thema *Klangdramaturgien und ihre Inszenierung. Die strukturelle Rolle der Instrumentation in Gustav Mahlers Symphonien 5 bis 7 und ihre Interpretation*. Seine Kompositionen und Arrangements sind sowohl in Griechenland und Österreich, als auch international aufgeführt worden. Im Sommer 2018 war er der Composer in Residence des *Dark City – K18 Festivals*

in Krumpendorf am Wörthersee. Als Musikforscher legt er den Fokus auf Kompositionsprozesse Alter und Neuer Musik und nimmt seit 2019 als Vortragender an internationalen Symposien und Konferenzen regelmäßig teil. Er hat an Seminaren und Workshops von international renommierten Künstlern teilgenommen und von 2021 bis 2023 war er Forschungsassistent des Forschungsprojekts *Multiple Dimensions in Mahler's Symphonies* (<https://institut1.kug.ac.at/mahler>, FWF P 34710).





Eavesdropping on Elsner Teaching Chopin

Halina Goldberg (Indiana University Bloomington)

Mostly remembered today as Fryderyk Chopin’s composition teacher, Józef Elsner (1769–1854) was the foremost composer of the pre-Chopin generation in Poland. Though he penned a broad range of compositions from chamber pieces to symphonies and large sacred works, Elsner’s most significant musical contributions are his operas, considered among the first Polish national works of their kind. He was also the most influential composition teach-

er in Warsaw.

This lecture discusses and contextualizes Elsner university lectures attended by Chopin, in which Elsner presented the aesthetic and theoretical aspects of composition. Elsner (who viewed music as the “language of emotions”) concerned himself with expressive, logical and aesthetic principles of composing vocal and instrumental melodies. He considered tonal and harmonic contexts for melodies, as well as

temporal organization at the level of individual tones, measures, and phrases to best express an appropriate affect. A number of concepts expressed by Elsner resonate those of theorists such as Heinrich Christoph Koch, Johann Georg Sulzer, and Anton Reicha. He also entered into conversations with views espoused by Johann Nicolaus Forkel, Immanuel Kant, and E.T.A. Hoffmann. Elsner’s impact on Chopin is further considered.

HALINA GOLDBERG

Halina Goldberg is a Professor and former Chair of Musicology in the *Jacobs School of Music* and the Director of *Robert F. Byrnes Russian and East European Institute* in the *Hamilton Lugar School of Global and International Studies* at *Indiana University Bloomington*. Goldberg’s interests focus on the interconnected Polish and Jewish cultures. Much of her work is interdisciplinary engaging the areas of cultural studies, music and politics, performance practice, and reception, with special focus on 19th- and 20th-century Poland and Eastern Europe, Chopin, and Jewish studies. Her publications in-

clude *Music in Chopin’s Warsaw* (Oxford University Press 2008; Polish translation 2016), *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries* (Indiana University Press 2004), *Chopin and His World* (with J. Bellman, Princeton University Press 2017), and *Centering the Periphery: Polish Jewish Culture Beyond the Capital* (with N. Sinkoff, Rutgers University Press 2023). Goldberg’s article “Chopin’s Album Leaves and the Aesthetics of Musical Album Inscription” won the 2021 *H. Colin Slim Award* from the American Musicological Society, awarded to a musicological article of exceptional merit.





The influence of Chopin's masters – Elsner and Würfel – on Chopin's "Warsaw" polonaises

Izabela Maria Jutrzenka-Trzebiatowska (*Academy of Music Krakow*)

The composer and music theorist Józef Elsner had a significant impact on the musical culture of Warsaw in the early 19th century. Young Chopin came under his care as a teacher and mentor in 1826, when, at the age of sixteen, he began studying at the Warsaw conservatory, which was the first institution of higher musical education in Polish territories. Elsner (associated with the conservatory since 1815) put effort into changing the curriculum and raising the level of education. At that time, the teachers included organists Václav Vilém Würfel and Henryk Lentz and pianist-pedagogue Josef Javůrek. Chopin's education consisted of the piano lessons, counterpoint lessons with Elsner, and thoroughbass lessons with Würfel and Lentz. Chopin had already studied with Würfel

from 1822 to 1825.

In the first year of study, students were supposed to compose polonaises, marches, variations, rondos and sonatas. This was consistent with works composed by Chopin: *Variations on "Là ci Darem la Mano"* Op. 2, *Rondo à la Mazur* Op. 5, *Sonata* Op. 4. In the years 1826–28 he composed also three piano polonaises: D Minor, F Minor and B-flat Major, and soon afterwards *Introduction and Polonaise Brillante* Op. 3 (1829/30). The *Polonaise* Op. 3 as a "homework" was to meet the requirements set by his teachers. This is where questions arise: How did Elsner teach polonaises? Which works did he accept as models? He himself was the author of 19 piano, chamber and orchestral polonaises. Shaping musical material into an architec-

tural whole was important for Elsner's teaching. In his opinion music required a balance between logic, emotional expression, and technical proficiency.

Influence of the fashionable virtuoso style (*stile brillante*) is prominent in this work. In the 1820s, many significant virtuosos gave concerts in Warsaw. Chopin has also been influenced by his teacher Würfel. A probable source of inspiration was his *Polonaise* Op. 40, also in the key of C Major. Analogies are visible in the piano texture and figuration, as well as in contrasting the sweeping polonaise motif with a *dolce* theme. Both works convey the spirit of the dance. In *Polonaise* Op. 3 "datum" outweighs "novum". In its design it is possible to see traces of Chopin's masters.

IZABELA MARIA JUTRZENKA-TRZEBIATOWSKA

Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska verbindet in ihrer künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeit das Fach Klavier mit Musiktheorie. Die Musik des 19. Jahrhunderts steht im Mittelpunkt ihres Interesses, wie ihr Debütalbum *Chopin* beweist. Sie gibt regelmäßig Konzerte, u.a. in Polen, Deutschland, Spanien, Frankreich, Norwegen, Ungarn, Tschechien und Österreich (im *Haus der Musik* und im *Wiener Musikverein*). Im Kulturbereich engagiert sie sich als Künstlerische Leiterin des Internationalen Festivals

The Relationship between the Culture of the South and the North.

Mit ihrer Doktorarbeit *Die Klavierwalzer der großen Komponisten der Romantik in der Salonmusik des 19. Jahrhunderts* unter der Betreuung von Małgorzata Janicka-Słysz schloss sie im September 2022 die Promotion mit Auszeichnung an der Krakauer Musikakademie ab. Sie enthält den historischen Umriss des Genres unter Berücksichtigung des breiten kulturellen Kontexts, die Analyse und Interpretation ausgewählter Werke

sowie einen Katalog von Audio- und Video-Aufnahmen.

Ihre Forschung spiegelt sich in zahlreichen Veröffentlichungen im Bereich Analyse, Musikästhetik und Musik im Kontext von Kultur wider. Sie hat an Konferenzen, wie *Romanticism in Music (National Chopin Institute, Warschau)* und *XIX International Conference „Musica Theoretica, Musica Practica“* (Posener Musikakademie) teilgenommen und ihre Beiträge während des *RAPP Lab* an der *Hochschule für Musik und Tanz Köln* geteilt.



Adam Riccis Sequenztheorie am Beispiel Chopins

Marvin Balzer (*Hochschule für Musik und Theater München*)

Jan Philipp Sprick beklagt 2014, „dass eine konsistente und etablierte Terminologie für die Analyse sequenzieller Passagen [...] immer noch aussteht“. Tatsächlich existieren zu dieser Zeit bereits systematische Ansätze (Jersild 1982, Laitz 2004, Menke 2009, Tymoczko 2011 u. a.) und auch Sprick nennt neben weiteren Adam Riccis Dissertation *A Theory of the Harmonic Sequence* (2004). Ricci überträgt Cloughs *diatonic pc set theory* (1979) auf harmonische Grundtöne (vgl. auch Ricci 2002, Kochavi 2008, Hook 2020). Er berücksichtigt etliche Aspekte von Sequenzen: Diatonik vs. Chromatik, Segmentierung, Hierarchisierung, Periodizität der Grundtöne sowie Stimmführung. Gegenüber Ansätzen, die mit herkömmlichen Intervallbezeichnungen operieren, kann Ricci die Sequenztypen auf ihr rechnerisches Minimum reduzieren und zugleich differenzierte Bestimmungen hinsichtlich der Segmentierung und des Verhältnisses von diatonischem und chromatischem Raum vornehmen. Seine Terminolo-

gie erfüllt gleichwohl nur die erste von Spricks Forderungen: Sie ist „konsistent“, aber keineswegs „etabliert“.

Mein Vortrag möchte die Systematik Riccis für den deutschsprachigen Diskurs aufgreifen und auf Chopins Sequenzgebrauch beziehen. Ein Standardfall bei Chopin ist die Diminution des steigenden Dur-Moll-Parallelismus durch den zweischrittigen Quintfall (II-V-I). Riccis Ansatz ermöglicht es, unterschiedliche Hierarchisierungen innerhalb des Patterns und deren Transpositionsintervalle anhand verschiedener Instanziierungen dieses Modells zu vergleichen. Seine Diskussion der *pitch-class*-Fluktuation zwischen den Akkorden weist zudem auf jüngere Theorien voraus, in denen der Stufengang als Auswahl aus einer fortlaufenden Kette einheitlicher Intervalle gezeigt wird (Tymoczko 2011/2023, Yust 2015).

Allerdings markieren die mit dem Postulat von Grundtönen einhergehenden Probleme (von Rameau bis hin zur Psychoakustik) auch eine

Leerstelle, denn nicht immer ist klar, was als Grundton einer „Simultantität“ (Moreno 1996) gelesen werden soll. Felix Diergarten (2010/2011) verweist demgegenüber auf den Generalbassbezug in Lehrbüchern aus Chopins Ausbildungsumfeld und zeigt, dass sich manche Sequenzen Chopins im Rahmen eines intervallisch bassbezogenen Paradigmas überzeugender erfassen lassen als im Rahmen eines harmonisch grundtonbezogenen. Lassen sich etwa die teils umfänglichen Rückungen vermindelter Septakkorde bei Chopin nur gewaltsam in einem Zusammenhang verkürzter Grundtöne bringen, treten im Rahmen regelmäßiger harmonischer Sequenzen bei Chopin andererseits immer wieder Klänge auf, darunter neben verminderten Septakkorden insbesondere der übermäßige (Quint-)Sextakkord, bei denen erst die Annahme eines verschwiegenen Grundtons die Einheitlichkeit der Sequenz verbürgt und je nach Deutung andere Familienzugehörigkeiten zutage treten.

MARVIN BALZER

Marvin Balzer studierte Schulmusik in München sowie Musiktheorie und Gehörbildung (Masterarbeit über Sequenzmodelle bei Stefan Rohringer). Wichtige Anregungen erhielt er u. a. durch Folker Froebe (Stilimprovisation und Partimento, Analyse nach Heinrich Schenker), Andreas Puhani (Gehörbildung)

und Ulrich Kaiser, an dessen *Open Music Academy* Marvin Balzer mit einigen Beiträgen beteiligt ist. Als Klarinettist war er im *Attacca Jugendorchester* des *Bayerischen Staatsorchesters* sowie im Ensemble der *Isny Oper* tätig und wirkte an Uraufführungen Neuer Musik mit. Marvin Balzer unterrichtet

Klavier an der *vhs Röhrmoos* sowie Klavier, Improvisation und Musiktheorie an der *Musikschule an der Würm* in Planegg. Lehraufträge in Musiktheorie und Gehörbildung führten ihn an die *Hochschule für Musik und Theater München* und an die *Hochschule für Musik und Theater Leipzig*.



Komponierte Improvisation? Zur Aufnahme improvisatorischer Elemente in die Komposition im 19. Jahrhundert

Magdalena Oliferko-Storck (Universität Bern)

Die Aufnahme von Improvisationselementen in Kompositionen der 1830er Jahre war durch die Philosophie der Zeit bedingt. Obwohl der ontologische Status und das Konzept eines Musikwerks zu dieser Zeit noch *in statu nascendi* waren, legten die meisten Kritiker bereits mehr Wert auf das Werk selbst als auf seine Aufführung. Der im 19. Jahrhundert aufkommende Begriff eines musikalischen Werkes räumte der Werktreue als dessen ideale Verkörperung den höchsten Stellenwert ein. Das wachsende Bedürfnis, die Bestandteile der Partitur – das ideale Abbild des Werkes – möglichst genau zu definieren, führte dazu, dass während der Aufführung improvisierte musikalische Gesten an Bedeutung und ästhetischem Wert verloren. Während die

Improvisation in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts noch ein fester Bestandteil der musikalischen Ausbildung war, kam es ab den 1830er Jahren zu einem starken Rückgang ihrer Popularität und in der Mitte des Jahrhunderts verschwand sie vollständig von den Konzertbühnen und Salons. Die letzte musikalische Abhandlung, die die Praxis der freien Improvisation widerspiegelte, waren Carl Czernys Lehrbuch *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* Op. 200 (1829) und in geringerem Umfang das *Traité d'Harmonie* Op. 185 von Friedrich Kalkbrenner (1839). Ab den 1830er Jahren geriet die Improvisation im Aufführungsprozess aus der Mode. Der Versuch, die Elemente eines Musikwerks in der Partitur so weit

wie möglich zu spezifizieren, hatte jedoch erhebliche Auswirkungen auf die Aufnahme von Figuren improvisatorischen Ursprungs in die Komposition selbst. Die Praxis der Improvisation geriet zwar nicht völlig außer Gebrauch, fand aber Eingang in die niedergeschriebene Komposition.

In diesem Vortrag werde ich einen Überblick über die Veränderungen in der Musiksprache zwischen den 1830er und 1840er Jahren im Hinblick auf die Integrität improvisierter Gesten und musikalischer Notation geben. Am Beispiel der Werke von Franz Liszt und Fryderyk Chopin werde ich eine Strukturanalyse ausgewählter melodischer Figuren vornehmen, die die Tradition improvisatorischer Provenienz in der Komposition fortsetzt.

MAGDALENA OLIFERKO-STORCK

Magdalena Oliferko-Storck, Dr. phil. – Musikwissenschaftlerin und Musikerin. Sie promovierte in Musikwissenschaft an der *Université de Genève* zum Thema der musikalischen Beziehungen Julian Fontanas und Fryderyk Chopins (summa cum laude, 2019). Sie hat einen Master in Musikwissenschaft (*Universität Warschau*, 2005), studierte Orgel an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg* (Konzertdiplom, 2010) so-

wie Historische Tasteninstrumente an der *Schola Cantorum Basiliensis* (Spezialisierter Master, 2011). In ihrer wissenschaftlichen Forschung konzentriert sie sich auf die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, insbesondere auf Klaviermusik, Musiksoziologie, Musikmarkt und historische Aufführungspraxis. Sie ist Autorin von über 50 wissenschaftlichen Publikationen (3 Bücher, zahlreiche Artikel). Sie war Stipendiatin

mehrerer Stiftungen und Institutionen, u.a. der *Rektorenkonferenz der Schweizerischen Universitäten (CRUS)*, der *Société Académique de Genève*, der *Oskar und Vera Ritter Stiftung Hamburg* und dem polnischen Ministerium für Kultur und Nationales Erbe. Seit 2007 arbeitet sie regelmässig mit dem *Nationalen Chopin Institut Warschau* zusammen. Seit 2023 ist sie assoziierte Wissenschaftlerin an der *Universität Bern*.



Musiktheorie-Zugangsprüfungen an deutschen Musikhochschulen: sinnvoll oder entbehrlich? Und wie einheitlich sollten sie sein?

Florian Edler (Hochschule für Künste Bremen)

Arvid Ong (Hochschule für Musik und Theater Hamburg)

Anne-Kathrin Wagler (Dresden)

Beim Online-Treffen der Arbeitsgemeinschaft Musikschulen kristallisierte sich neben dem zentralen Thema der inhaltlichen Ausrichtung des Musiktheorie-Unterrichts die Frage heraus: Welche konkreten Anforderungen stellen Musikhochschulen an Studienbewerber*innen? Dabei geht es nicht nur um Differenzierungen nach verschiedenen Studiengängen, sondern auch um Schwerpunktsetzungen der einzelnen Musikhochschulen. Lehrende, die im Bereich

der Studienvorbereitenden Ausbildung unterrichten, äußerten beim AG-Treffen vielfach den Wunsch nach übergeordneten, wenn nicht gar einheitlichen Standards. Kann es diese geben, oder wäre dies ein zu starker Eingriff in die Freiheit der Lehre an Musikhochschulen? Welche Empfehlungen kann man Bewerber*innen zur erfolgreichen Bewältigung der musiktheoretischen Anforderungen geben? Kann und sollte die GMTH hier als Fachgesellschaft

einen Beitrag leisten?

Die Diskussionsrunde soll weitere Denkanstöße zur Auseinandersetzung mit diesen nicht leicht zu beantwortenden Fragen geben, auch vor dem Hintergrund, dass einerseits Chancen für eine Verbreiterung des Fachs Musiktheorie im vorhochschulischen Bereich auszuloten sind, und andererseits in Zeiten tiefgreifenden Wandels die Sinnhaftigkeit musiktheoretischer Eignungsprüfungen neuer Begründungen bedarf.

FLORIAN EDLER siehe Vorwort des Präsidenten der GMTH, S. 6

ARVID ONG

Arvid Ong studierte an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg* zunächst Klavier bei Evgenij Koroliov, anschließend Komposition und Musiktheorie bei Günter Friedrichs und Manfred Stahnke. Er war Lehrbeauftragter für die Fächer Musiktheorie und Gehörbildung an der *Hochschule für Künste Bremen* und der *Hochschule für Musik Detmold*. An der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*, wo er seit 2004 einen Lehrauftrag hatte, wurde er 2018 mit einer Dissertation zur Hörwahrnehmung

von Tonclustern in Systematischer Musikwissenschaft promoviert. Seit Anfang 2018 ist Arvid Ong wissenschaftlicher Mitarbeiter für Lehraufgaben für die musiktheoretischen Fächer am Musikwissenschaftlichen Institut der *Universität Hamburg*. Arvid Ong ist seit 1997 Lehrkraft für Komposition, Musiktheorie und Klavier an der *Jugendmusikschule Hamburg*. Dort war er auch Beauftragter für die Fächer Musiktheorie und Komposition. Aktuell hat er die Stadtbereichsleitung für die Region

Hamburg Nord-West übernommen. Er wirkte an verschiedenen Kompositionsprojekten an allgemeinbildenden Schulen mit und erteilte Fortbildungskurse für Musiklehrer an der *Landesmusikakademie Hamburg*. Als Komponist hat Arvid Ong Werke für Musiktheater, Orchester und Kammermusik geschrieben. Das Werk *4 Flutes* für Querflötenquartett wurde bei Hofmeister/Edition Gamma veröffentlicht. Darüber hinaus bearbeitete er zeitgenössische Musiktheaterwerke für Klavier.

ANNE-KATHRIN WAGLER

Anne-Kathrin Wagler studierte Kirchenmusik, Musiktheorie, Komposition, Klavier und Musikpädagogik in Dresden. 1990 begann sie ihre Tätigkeit als freischaffende Musikpädagogin und sammelte Erfahrungen im Unterricht an Musikschule und Grundschule, in der studienvorbereitenden Ausbildung mit Jugendlichen, als Dozentin für Elementare Musiktheorie und Elementares Musizieren an der Dresdner Musikhochschule, bei der Durchführung von

pädagogischen Projekten (Improvisation, Filmmusik, Musik und Malerei, Komponieren mit Kindern etc.) und als Leiterin von Chören und Ensembles. 2002 gründete sie die *crea musica musikwerkstatt* (heute: *tonkunstraum*) und unterrichtet dort Musiklernende aller Altersgruppen. In den Jahren 2004 bis 2015 war sie an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden tätig und beteiligte sich unter anderem an einem Forschungsprojekt des Ins-

titutes für musikalisches Lehren und Lernen („Erfahrungsraum Spezialschule – Rekonstruktion eines musikpädagogischen Modells“). Ihre Erfahrungen gibt sie seit einigen Jahren im Rahmen musikpädagogischer Fortbildungsveranstaltungen (u.a. für den VdM und die GMTH) weiter. Neben ihrer pädagogischen Tätigkeit tritt sie in verschiedenen Besetzungen als Improvisationsmusikerin auf.

Homepage: a.wagler@creamusica.de



Der Sextakkord im Kantionalsatz – Eine Korpusstudie zum Einsatz von Sextakkorden in Heinrich Schützs *Becker-Psalmen*

Simon Fuhrmann (*Hochschule für Musik Saar, Universität des Saarlandes*)

Die harmonische Schlichtheit des Kantionalsatzes im Vergleich zu seinen Nachfolgestilen ist ein Merkmal, wodurch er sich ideal für den Einstieg in das stilgebundene Schreiben homophoner Chormusik vor oder während des Musiktheoriestudiums eignet. Zu diesem Zweck sind bereits verschiedene Lehrwerke erschienen, die sich der Einführung in grundlegende Kompositionstechniken des Kantionalsatzes widmen; in neuerer Zeit etwa von U. Kaiser (2002) oder T. Daniel (2017).

Eine verbreitete Fehlannahme ist, dass im Kantionalsatzstil Sextakkorde gänzlich vermieden werden sollten. Bis heute hält sie sich hartnäckig, obwohl die obigen Lehrwerke bereits mehrfach darlegten, dass dem nicht so ist. So führen diese beispielhaft vor, welche Fälle es im Repertoire gibt, bei denen ein

Sextakkordeinsatz gerechtfertigt scheint.

Der Vortrag widmet sich diesem Thema aufbauend auf einer Korpusstudie der gesamten *Becker-Psalmen* von Heinrich Schütz (Erstfassung 1628, revidierte und erweiterte Fassung 1661). Anhand dieses Korpus, das den fortschrittlichsten Stand der Gattung seiner Zeit darstellt, soll gezeigt werden, dass Sextakkorde nicht nur aufgrund satztechnischer Notwendigkeiten, sondern auch gezielt als Stilmittel verwendet wurden. Diese These, die seit E. Wolf (1965) durchaus ihren Platz in der Lehre hat – unter anderem auch, um die ästhetische Seite des Kantionalsatzstils zu unterstreichen –, soll mittels einer systematischen Aufstellung aller Sextakkorde aus beiden Fassungen anhand der Kriterien Akkordstufe, stimmfüh-

rungs-technische Behandlung, Verdopplungsnote sowie Position innerhalb des Verses oder der Strophe untermauert werden. Dabei wird gezeigt, dass bei bestimmten Satz- und Kadenzmodellen mit kompositorischer Absicht der Sextakkord eingesetzt wird.

Abschließend wird auf die Diskussion eingegangen, ob der Sextakkord im theoriegeschichtlichen Umfeld eher als ein Substitut für den Terzquintakkord, als dessen funktionale Umkehrung oder als ein Zufallsprodukt aus der Stimmführung anzusehen sein sollte und ob sich diesbezüglich ein Unterschied zwischen den beiden Fassungen der *Becker-Psalmen* erkennen lässt. Somit trägt der Vortrag sowohl in satztechnisch praktischer als auch theoriehistorischer Hinsicht zum Verständnis des Kantionalsatzes bei.

SIMON FUHRMANN

Geb. 1996 in Japan. Schulabschluss an der dortigen Oberschule der *Musashino Academia Musicae* mit Hauptfach Violine. Anschließend Studium an der *Universität des Saarlandes* (Bachelor Musikmanagement und Master Musikwissenschaft) sowie ab 2020 an der *Hochschule für Musik Saar* (Bachelor Musiktheorie). Daneben seit 2022 Kirchenmusiker in der katholischen Pfarrei Saarlouis St. Ludwig.



Das Problem der Subdominante in Rameaus Theorie: Obertonreihe, geometrische Progression und Septakkord-Ketten

Alexander Jakobidze-Gitman (Universität Witten/Herdecke)

Jean-Philippe Rameau wird häufig als derjenige angesehen, der den Begriff der Subdominante in die Musiktheorie eingeführt hat, auch wenn seine Auffassung davon deutlich anders als die der späteren Funktionstheorie war. Obgleich er das theoretische Konzept der Subdominante bereits im 1726 erschienenen *Nouveau Système de Musique Theorique* vorlegte, gelang es dem Komponisten-Theoretiker in den folgenden drei Jahrzehnten nicht, die praktische Relevanz der Subdominante nachzuweisen. Diese Tatsache lässt sich anhand der Ende der 1720er- bis Anfang der 1730er-Jahre erschienenen Reihe der Abhandlungen über das *accompagnement* verdeutlichen, in der die Subdominante kaum Erwähnung findet. Erst im Jahr 1760 mit *Code de Musique Pratique* gelang es Rameau, nicht nur unterschiedliche Effekte und Wirkungen der Subdominante aufzuzeigen, sondern auch deren

Ursachen und Grundlagen auf physikalischer und theoretischer Ebene zu erläutern. Dementsprechend verweist Rameau auf die besondere Wirkung der Subdominantenharmonie, die darauf zurückzuführen sei, dass der erste und zweite Ton des Subdominantendreiklangs nicht in den Partialtönen der Tonika enthalten sind. Infolgedessen manifestiert sich die Subdominante als der Tonika am nächsten liegende und ihr zugleich am meisten fremde Harmonie.

Die These des vorliegenden Vortrags besagt, dass Rameau die Subdominante ursprünglich (1726) als Gegenpol zur Dominante benötigte, um einen imaginären tonalen Raum (*mode*) aufzureißen. Gleichzeitig war ihm bewusst, dass die Subdominante in der Praxis der Klavierbegleitung und Improvisation von geringem Nutzen war, da hier die haptischen Fertigkeiten des Musikers in den Vordergrund traten. Rameau strebte

zeitlebens danach, eine Verbindung zwischen der spekulativen *musica theorica* und der zeitgenössischen musikalischen Praxis herzustellen. Daher konnte er sich nicht damit abfinden, dass sich die Subdominante lediglich auf einen der beiden Bereiche bezog. Schließlich fand er eine Lösung darin, dass er die Bedeutung der Subdominante nicht so sehr im Bereich der Akkordverbindungen, sondern vielmehr in Bezug auf die Tonartenabfolge aufzeigte. In diesem Kontext transformierte sich allerdings die Bedeutung der Subdominante von der vierten Stufe der Tonskala in eine Abweichung in die auf sie basierende Tonart.

Im Rahmen des Vortrags erfolgt eine Auseinandersetzung mit den Originalschriften von Rameau selbst sowie mit den verschiedenen Interpretationen seiner Theorie durch Hugo Riemann, Matthew Shirlaw, David Lewin, Markus Waldura, Ludwig Holtmeier und Nathan Martin.

ALEXANDER JAKOBIDZE-GITMAN

Alexander Jakobidze-Gitman hat ein Klavierstudium am *Moskauer Tschaikowski-Konservatorium* und das Postgraduate-Studium an der *Royal Academy of Music London* absolviert. Anschließend studierte er Kultur- und Filmwissenschaften (Promotion 2009). Seine Tätigkeit als Konzertpianist führte ihn nach Georgien, Großbritannien, Deutschland, Lettland, Polen, Russland, Spanien, Zypern sowie in die Schweiz, die USA und die Niederlande. Seit 2013 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der *Universität Witten/Herdecke*. Das

Sommersemester 2017 verbrachte er als Visting Fellow an der *University of Sheffield*. Seine Artikel wurden in Zeitschriften wie *History of Education*, *Journal of the British Society for Phenomenology*, *Configurations* und *Journal for Interdisciplinary Music Studies* veröffentlicht. Er forscht über den Einfluss von Naturphilosophie und Naturwissenschaft auf den Musikdiskurs der Frühen Neuzeit, mit besonderem Schwerpunkt auf der Theorie Jean-Philippe Rameaus, über die er auf internationalen Tagungen in Canterbury, Cremona, Genf, London, Pa-

ris und Saarbrücken vorgetragen hat. Neben wissenschaftlichen Abhandlungen engagiert er sich auch als Musikvermittler, indem er Gesprächskonzerte zu populärwissenschaftlichen Themen wie „Naturszenen in der Tonmalerei“, „Musik im Spätstalinismus“, „Warum wollte Dmitri Schostakowitsch *Das Wohltemperierte Klavier* umschreiben?“ oder „Warum war Wladimir Lenin bereit, jeden Tag Beethovens *Appassionata* op. 57 zu hören?“ anbietet. Dabei verbindet er das Klavierspiel mit kulturhistorischen Kommentaren.



Neues Material vs. historische Satztechniken. Klauseln und Kontrapunkt in Thomas Adès' *Traced Overhead*

Susanne Westenfelder (Hochschule für Musik und Theater Rostock)

In seiner Musik verknüpft Thomas Adès (geb. 1971) serielle Organisationsprinzipien mit an Klauseln erinnernden Stimmführungen und etabliert so eine hintergründige, jedoch hörbare tonale Struktur. Anhand von Auszügen aus *Traced Overhead* (1996) wird herausgearbeitet, wie Adès durch die Verwendung von Partikeln historischer Satztechniken tonale Anklänge erzeugt und wie diese multiperspektivisch betrachtet werden können. Jene Anklänge konstituieren sich bspw. im Aufeinandertreffen von Akkorden, deren verbindende Stimmführung Adès häufig durch Klauseln, Klauselvarianten bzw. kontrapunktischen Stimmführungsrelikten der Common Practice Period gestaltet bzw. anreichert. Beispielsweise *Aetheria*, der zweite Satz von *Traced Overhead*, ist durch auf Terzschichtungen beruhenden Akkordverbindungen geprägt, die nur teils funktional interpretierbar sind. Selbst bei nicht-funktionalen Verbindungen finden sich Stimmführungen, in denen sich etwa eine

Dur-Terz gleich einer Sopranklausel nach oben bewegt oder eine Septime sekundweise abwärts weitergeführt wird.

Unterschiedliche Forschungen zu Adès' Musik beziehen sich bereits auf derartige stimmführungstechnische Aspekte, heben bisher jedoch ausschließlich deren serielle Struktur hervor. Philip Stoecker (2014, 2016) interpretiert diese Satztechnik im Kontext von „Aligned Cycles“, John Roeder (2021) interpretiert bestimmte Strukturen als Sequenzierung unterschiedlicher Permutationen einer Keimzelle. Eine solche Keimzelle besteht laut Roeder aus einer Quinte und einer kleinen Terz, die durch einen Halbtonschritt und ein Quartintervall miteinander verbunden sind. (Er nutzt das Akronym „RICH“ für „retrograde-inversion-chain“.) Obwohl die Ansätze von Stoecker und Roeder wichtige strukturelle Aspekte hervorheben, bilden sie die hörbaren tonalen Anklänge in Adès' Musik nicht adäquat ab.

Zu Beginn des Vortrags wird zuerst

anhand von Beispielen demonstriert, wie sich die erwähnte hintergründige Tonalität in Adès' Werken klanglich manifestiert. Anschließend wird kurz anhand ausgewählter Passagen die Prinzipien der „RICH“-Intervallkerne und „Aligned Cycles“ vorgestellt, bevor sich der Rest des Vortrags auf die Betrachtung der klangprägenden Klauseln und kontrapunktischen Verbindungen konzentriert. Der Vortrag wird neben der Analyse auch einen methodischen Ansatz zur Untersuchung dieser Satztechniken erörtern. Hierbei werden Analysemethoden zur Hervorhebung serieller Aspekte angewendet, jedoch durch die Analyse von Stimmbewegungen innerhalb der Akkordstrukturen ergänzt, um ihre Bedeutung für den Klang zu erfassen. Die vorgestellte Methodik lädt zur weiteren Anwendung bezüglich Musik ein, die trotz serieller oder anderer generativer Organisationsprinzipien charakteristische tonale Implikationen erzeugt, die bei der Analyse Berücksichtigung finden sollen.

SUSANNE WESTENFELDER

Susanne Westenfelder studierte Musiktheaterregie und Musiktheorie an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. Bereits während ihres Studiums war sie als Musikjournalistin tätig und arbeitete in den Bereichen Hörfunk (*rbbKultur*), Podcast (*Institut KLANGZEITORT*, *Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin*), Print (u. a. *Opernwelt*, *Positionen*, *VAN-Magazin*) sowie als Autorin von Booklet- und Programmhefttexten. Zudem sammelte sie im Nikolausaal Potsdam und beim *RIAS Kammerchor Berlin* Erfahrungen in den Bereichen Konzerteinführung und Konzertpädagogik.

Nach ihrem Masterabschluss übernahm Susanne Westenfelder Lehraufträge für Musiktheorie und Kontrapunkt an der Hochschule für Musik Würzburg, der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin und der Universität Potsdam. Darüber hinaus gestaltete sie im Rahmen des *Intersonanzen-Festivals* einen kompositionspädagogischen Workshop und engagierte sich ehrenamtlich als Kursleiterin bei der *Deutschen Schülerakademie*, einer Einrichtung der *Stiftung Bildung & Begabung*, wo sie einen zweiwöchigen Kurs zum Thema *Schreiben und Sprechen über*

Musik leitete. In Zusammenarbeit mit dem *Institut KLANGZEITORT* realisierte sie zudem ähnliche Kurse für Studierende der *Universität der Künste Berlin*, der *Humboldt-Universität Berlin* und der *Technischen Universität Berlin*.

Seit 2022 promoviert Susanne Westenfelder an der Hochschule für Musik und Theater Rostock bei Benjamin Lang. In ihrer Dissertation erforscht sie die tonalen Einflüsse im Werk des Komponisten Thomas Adès. Ihre Forschung wird durch ein Stipendium des *Evangelischen Studienwerks Viligst* gefördert.





Formanalyse bei intermedialer Werkkonstellation: Ein Versuch am Beispiel von Claudia Molitors *You Touched the Twinkle on the Helix of my Ear* (2018)

Julia Freund (Universität Hamburg)

Dieser Beitrag widmet sich der Analyse von Claudia Molitors *You Touched the Twinkle on the Helix of my Ear for Solo Piano with Video* (2018). Die intermediale Komposition verbindet drei phänomenologisch voneinander unterscheidbare Ebenen, die in ein Spiel der Bezugnahmen zueinander treten: a) die musikalisch-performativen Aktionen des Pianisten auf der Bühne, b) einen vorab aufgenommenen Film, der sichtbar für das Publikum auf eine Leinwand projiziert

wird, sowie c) elektronische Zuspierungen vom Band. Von besonderem Interesse ist dabei, dass im Video verschiedene Formen musikalischer Notationen (z. B. Fünfliniennotation, graphische Notationen, auch Notationsanspielungen) bzw. musikalischen Schreibens (d.h. als zeitlicher Vorgang) zu sehen sind. Diese „Filmnotation“, die mit der tatsächlichen Partitur des Pianisten nicht identisch ist, jedoch in der Werkkonstellation als mediale Dopplung des Klang-

lich-Performativen in Erscheinung tritt, lässt sich sowohl mit der elektronischen als auch der instrumentalen Klangschicht in Verbindung bringen. Der Beitrag geht der Frage nach, wie die verschiedenen medialen Schichten miteinander verknüpft werden, und legt dabei insbesondere dar, welche Funktionen die „Filmnotation“ in den jeweiligen formalen Abschnitten des Stücks einnimmt und inwiefern sie selbst an der Formbildung beteiligt ist.

JULIA FREUND

Julia Freund studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Freiburg, Bristol und München. 2014–17 war sie als Visiting Research Assistant an der *University of Leeds* tätig. Promoviert wurde sie 2017 an der *LMU München*; die Arbeit erschien im Frühjahr 2020 unter dem Titel *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik. Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik* im

Wilhelm Fink Verlag. 2018–21 war Julia Freund Wissenschaftliche Mitarbeiterin im D-A-CH-Forschungsprojekt *Writing Music. Iconic, Performative, Operative, and Material Aspects in Musical Notation(s)*, mit einem Schwerpunkt auf den graphischen Notationsformen Sylvano Bussottis, sowie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik

der *JLU Gießen*. Seit 12/2021 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Historische Musikwissenschaft der *Universität Hamburg*. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Musik des 19.–21. Jahrhunderts, der Theorie und Geschichte der Notation, Musikästhetik und Musikhistoriographie. Seit 2021 ist sie Mitglied im Herausgaberteam der *ZGMTH*.





The Development Section in Recent *Formenlehre* Treatises

Laurence Sinclair Willis (*Kunstuniversität Graz*)

One of the most challenging aspects of sonata form for *Formenlehre* theories is the development section: This part is often the most generically malleable and is difficult to describe according to commonly employed formal schemas. This paper investigates a variety of recent theories of form and particularly how they handle this schematically difficult space via the example of Beethoven's Symphony no. 2. I directly compare North American theories such as William E. Caplin's (deriving from Schoenbergian *Formenlehre*; *Classical Form* 1998) and James Hepokoski's (*A Sonata Theory Handbook* 2021) with German-language theories of Felix Diergarten and Markus Neuwirth (*Formenlehre* 2019), and Clemens Kühn (*Formenlehre* 1987). These indicative examples point the way towards a comparison of the approaches taken across different geographical loca-

tions and timeframes, sketching a history over the last 40 years.

After establishing some of the key features of Beethoven's development (minor mode main theme materials; stepwise sequence and liquidation; prominent mid-development pause; subordinate theme materials; and home key dominant ending harmony after transformation from V of iii), I explore the section further through analysis: a published analysis from Hepokoski, a recreated analysis in the style of William E. Caplin, and a survey of comments by Diergarten/Neuwirth and Kühn on *Durchführung* in general. I highlight how Hepokoski's and Caplin's hearings produce superficially different, but ultimately reconcilable understandings of the development. The German approaches to *Durchführung* leave more room for interpretive freedom, particularly the viewpoint of Kühn.

The value of the development section in investigating *Formenlehre* is the degree to which various commentators disagree about the significance of certain features: Caplin places almost his entire emphasis on the sequencing as part of the "developmental core" and the ending dominant; Hepokoski describes a "rotation" of motivic and thematic materials ultimately arising in response to the exposition; Diergarten/Neuwirth describe developments through a group of compositional possibilities that intersect with both Caplin and Hepokoski; and Kühn contrasts model and idea with analysis that emphasizes the various tonal stations of the development. Comparing these approaches, it becomes clear that the development section encourages and sustains a range of emphases and logical explanations.

LAURENCE SINCLAIR WILLIS

Laurence Sinclair Willis is a post-doctoral researcher in music theory at the *Kunstuniversität Graz*. His project concerns the recent history of *Formenlehre* as practiced in German-speaking and English-speaking spheres. Willis's other interests include analytical writing about 19th and 20th century tonality (with articles on Brahms, Reger [MTA], Fauré [ZGMTH, forthcoming], and Shostakovich [DSCH]). Willis also researches just intonation with two articles on Ben Johnston's string quartets (MTO and *Music Theory Spectrum*).



Rhythmisch-energetische Intensivierung. Beobachtungen zur Verlaufsgestaltung klassischer Sonatenexpositionen

Felix Baumann (Zürcher Hochschule für Künste)

Musikkundigen ist geläufig, dass das Seitenthema einer klassischen Sonatensatzexposition in einer Spannungstonart erfolgt. Weniger oder gar nicht bekannt ist, dass sich zusammen mit der harmonischen Modulation eine rhythmisch-energetische Intensivierung vollzieht, womit der Prozess der Modulation als ein dramatischer wahrgenommen wird.

Diese mit einer inneren Beschleunigung einhergehende Ausdifferenzierung der musikalischen Textur erfährt in vielen Fällen vor dem Erreichen des Expositionsendes eine Zuspitzung. In den musiktheoretischen Schriften wurde der rhythmisch-energetischen Intensivierung bisher wenig Beachtung geschenkt. Immerhin finden sich bei Carl Dahlhaus, James Hepokoski und Warren Darcy sowie bei Charles Rosen Ansätze einer adäquaten Beschreibung, die in der Buchpräsentation ausgeführt und perspektivisch weiterentwickelt werden. Der Beitrag zielt darauf ab, nachvollziehbar zu machen, wie durch die rhythmische Intensivierung die Musik in der Wiener klassischen Sonatenexposition dramatisiert und strukturiert wird, möchte einen Ansatz für Analyse, Interpretation und Diskussion bereitstellen sowie zur eigenen Auseinandersetzung inspirieren.

an sich. Werke für verschiedenste Solo-instrumente und Kammermusikbesetzungen, mehrere Vokalwerke, Konzerte sowie Kompositionen für Orchester. Einladungen zu internationalen Festivals, Symposien und an Musikhochschulen als Komponist, Gastdozent und Jurymitglied.
www.musicedition.ch
www.felixbaumann.ch

FELIX BAUMANN

Felix Baumann, 1961 geboren. Studium in Luzern (Klavier, Schulmusik I+II, Dirigieren) und Basel (Musiktheorie und Komposition). Rhythmusstudien mit Pierre Favre. Professor für Komposition, Musiktheorie und Interpretation zeitgenössischer Musik an der *Zürcher Hochschule der Künste*. Leitung der Studiengänge Komposition,

Musiktheorie, Sound Design und Tonmeister sowie Co-Leitung des Studios zeitgenössische Musik. Auseinandersetzung mit Rhythmus, Metrik und zeitlichen Phänomenen im klassischen Sonatensatz. Diverse Veröffentlichungen. Schwerpunkte seiner kompositorischen Arbeit sind die Erkundung von sich entfaltender Bewegung, Verständigung sowie das Hören

an sich. Werke für verschiedenste Solo-instrumente und Kammermusikbesetzungen, mehrere Vokalwerke, Konzerte sowie Kompositionen für Orchester. Einladungen zu internationalen Festivals, Symposien und an Musikhochschulen als Komponist, Gastdozent und Jurymitglied.
www.musicedition.ch
www.felixbaumann.ch



the time is out of joint. Transkomposition und Anachronismus im Werk von Johannes Schöllhorn

Benjamin Lang (Hochschule für Musik und Theater Rostock)

Im Rahmen dieser musikanalytischen Annäherung an die Transkompositionen des deutschen Komponisten Johannes Schöllhorn wird offengelegt, wie er die ursprüngliche Tonsatzstruktur der historischen Vorlagen mittels Bearbeitungs- bzw. Instrumentationstechniken erweitert und in eine zeitgenössische Klangwelt überführt. Im Zentrum der vorliegenden Musikanalysen stehen die Werke *Anamorphoses*

(2001–04) und *Dias, koloriert* (2010), denen J. S. Bachs *Die Kunst der Fuge* zugrunde liegt, zudem das Klavierkonzert *clouds and sky* (2010), eine Bearbeitung von Gabriel Faurés *Nocturne* op. 107, Nr. 12, und „va“ *d’après Jules Massenet – Expressions lyriques* (2016). In diesen Kompositionen verdeutlicht sich die Verschmelzung von historischer Vorlage und zeitgenössischem Komponieren zur Transkomposition. Dabei nähert sich

Schöllhorn den Werken der Vergangenheit nicht mit dem Versuch einer musikhistorisch adäquaten Betrachtungsweise, sondern er sucht in diesen nach kompositorischen Potenzialen für die Gegenwart.

Das Buch beschäftigt sich darüber hinaus mit dem Begriff der Transkomposition und gibt einen historischen Überblick zu schöpferischen Auseinandersetzungen mit historischen Vorlagen.

BENJAMIN LANG

Benjamin Lang, geb. 1976, studierte Komposition, Musiktheorie, Dirigieren und Musikwissenschaft in Rostock, Salzburg, Hannover, Lugano, Bremen und Edinburgh. Seine Studien schloss er mit dem Konzertexamen und der Promotion im Fach Komposition sowie mit einer Promotion in Musikwissenschaft ab.

Nach Lehraufträgen in Musiktheorie und Komposition an mehreren (Musik-)Hochschulen bzw. Universitäten wurde er 2008 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule Os-

nabrück. 2010 bis 2017 lehrte er als Professor an der *Zürcher Hochschule für Künste*. 2016 wurde er an die *Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin* und 2018 an die *Hochschule für Musik und Theater Rostock* berufen. 2019 bis 2023 war er Institutssprecher und seit 2023 ist er Rektor.

Lang erhielt Einladungen als Gastdozent bzw. -komponist u.a. nach Aarhus, Tempe (Arizona), Edinburgh und Reykjavik. Seine Musik wurde in Konzerten und Festivals in Europa, Nord- und Südamerika (ur)aufge-

führt. Seine Kompositionen werden im Verlag Neue Musik Berlin veröffentlicht.

Seine Arbeitsschwerpunkte beinhalten die Methodik/Didaktik der Musiktheorie, Neue Musik und Komposition. Er gab u.a. die Bücher *Ganz Ohr? Neue Musik in der Gehörbildung* (2013) und *Lost in Contemporary Music? Neue Musik analysieren* (2017) heraus. Jüngst erschien die Monografie *the time is out of joint. Transkomposition und Anachronismus im Werk von Johannes Schöllhorn* (2024).



Theorizing Jazz Improvisation through Historical Voices

Keith Waters (*University of Colorado Boulder*)

Brian Levy (*San Diego State University*)

Our book, *Learning Jazz Improvisation through Historical Voices: Roles, Rhythms, and Routines*, forthcoming with Oxford University Press, presents an approach to improvisation through historical voices. In contrast to mainstream theoretical approaches based on chord-scale and harmonic theories, authors Brian Levy and Keith Waters develop methods for listening and developing melodic and rhythmic vocabulary. We present two chapters from the book that theorize an idiomatic bebop jazz vocabulary.

Chapter 6. Descending Pathways and Underlying Thirds regards Charlie Parker's solo on *Move*, an extended improvisation. In it, Parker fashions even one of his most ins-

pired performances out of a limited vocabulary of melodic ideas. We emphasize a melodic (rather than a harmonic) perspective on Parker's lines, and use a short excerpt from the beginning of the solo as a prototype line. This line reveals common patterns and subtle variations elsewhere in the solo, providing an efficient way to learn idiomatic bebop vocabulary and to gain fluency. The sheer quantity of repetition in such an inspired solo as Parker's solo on *Move*, challenges our intuition – it suggests that Parker's spontaneity relies on similar melodic pathways, ones freely revisited.

Chapter 7. Techniques for Connecting and Expanding Melodies illustrates how lines shape and elabo-

rate chains of melodic thirds. We focus on five common techniques for expanding descending lines and underlying chains of thirds, using written and performance exercises for each. These techniques help shape lines that sound like those of Parker, Sonny Rollins, Bud Powell, Clifford Brown, and others, lines that form the basic fabric of bebop vocabulary. Finally, we use the underlying thirds to see how lines and harmonies are complementary: The underlying thirds can imply harmonies. Or to put it in a slightly different way, there is a reciprocal relationship: Lines arpeggiate chords (in time) and chords abstractly represent (out of time) those arpeggiations.

KEITH WATERS

Keith Waters is Professor of Music at the *University of Colorado Boulder*. He is the author of *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet 1965–68* and *Postbop Jazz in the 1960s: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea* (both with Oxford University Press), and co-author of *Jazz: The First Hundred Years* (Cengage Press, in its 3rd edition). As a jazz pianist, he has recorded and performed throughout the United States, Europe, and in Russia and South America.

BRIAN LEVY

Brian Levy is a jazz saxophonist and a musicologist (PhD, *Brandeis University*). He is the Director of Jazz Studies and Assistant Professor at *San Diego State University*. Before joining the faculty at *SDSU*, Levy served a joint appointment in the Department of Jazz Studies and the Department of Music History and Musicology at *The New England Conservatory of Music*. Levy's

research interests in jazz styles, pedagogy, and analysis culminated in an improvisation textbook, coauthored with Keith Waters, entitled *Chasin' the Sound: Learning Jazz Improvisation through Historical Models*. The text is in production with Oxford University Press and set for publication in the spring of 2025. Levy performs regularly in the US and Europe.



„Denkende Organisten statt mechanische Ziffernspieler!“ Zur Lehrtradition der Prager Orgelschule

Philipp Zocha (*Hochschule für Musik Mainz, Hochschule für Musik Freiburg*)

Carl Franz Pitsch (1786–1858) wurde von seinen Zeitgenossen nicht selten als der letzte große Bewahrer der kontrapunktischen Orgelkunst in Prag beschrieben. Bis zu seinem Tod gestaltete und prägte er als Organist, Lehrer und Direktor der Orgelschule das Prager Musikleben entscheidend. Obwohl die Prager Orgelschule bis zu ihrer Zusammenlegung mit dem Prager Konservatorium im Jahr 1890 die vorrangige Adresse für eine höhere Ausbildung in Harmonielehre und Kontrapunkt und damit auch der Komposition in Prag war, steht deren Wahrnehmung bis heute hinter der Strahlkraft namhafterer Ausbildungsinstitute zurück.

Anhand der von Pitsch für die Ausbildung an der Orgelschule in Druck gegebenen Kompositionen und

Übungen lässt sich nicht nur die ästhetische Ausrichtung der Schule, sondern auch die Unterrichtsmethodik und kontrapunktische Lehrtradition rekonstruieren. Neben einer spezifischen Adaption der Partimento-Tradition nutzte Pitsch den Generalbass in Kombination mit einer Stufentheorie auch als analytisches Instrument zur Schulung harmonischen Denkens. Zudem zeigen die im Kontext der Prager Orgelschule veröffentlichten Übungen, Präludien- und Fugensammlungen ein Interesse an J.S. Bachs Kompositionen auf der einen und auf der anderen Seite eine deutlich ausgeprägte Tendenz, eine eigene Prager Kontrapunkttradition zu bewahren. Dass Pitsch ein gefragter Lehrer und fähiger Direktor war, belegen neben

dem positiven Echo, das die öffentlichen Prüfungskonzerte während seiner Tätigkeit an der Orgelschule fanden, auch die konstant hohen Schülerzahlen der Orgelschule, unter deren Absolventen sich namhafte Komponisten wie Josef Bohuslav Foerster, Wilhelm Mayer-Rémy, Antonín Dvořák und Leoš Janáček befanden.

Nach einer Vorstellung der gedruckten Übungen und Orgelwerke soll erörtert werden, wie das Spielen und Analysieren bezifferter Bässe an der Prager Orgelschule genutzt wurde, um kontrapunktisches und harmonisches Denken zu schulen und darüber hinaus satztechnische und ästhetische Impulse für das eigenständige Improvisieren und Komponieren zu liefern.

PHILIPP ZOCHA

Philipp Zocha studierte Musiktheorie bei Immanuel Ott und Birger Petersen, Schulmusik mit Hauptfach Fagott, Latein und Mathematik an der *Johannes-Gutenberg-Universität Mainz*. Er unterrichtet die Fächer Musiktheorie und Gehörbildung an der *Hochschule für Musik Mainz* und der *Hochschule für Musik Freiburg*. Außerdem arbeitet er als Lehrer für Musik, Mathematik und Latein an einem Mainzer Gymnasium.



Das Improvisieren an der Orgel als Grundlage für zeitgenössisches Komponieren. Beispiele aus Theo Brandmüllers Orgelwerken

Anne Melzer (Hochschule für Musik Mainz, Hochschule für Musik Freiburg)

In der jüngeren Vergangenheit beschäftigt sich die Musiktheorie verstärkt mit den improvisatorischen Praxen der westlichen Musikgeschichte. Historische Improvisationslehren belegen den Einfluss der vokalen Improvisation auf Komposition, Aufführungspraxis und musikalische Ausbildung in der Renaissance (z. B. Froebe 2007). Dieser Zusammenhang wirkte in die folgenden Jahrhunderte nach; die Kunst des Improvisierens blieb bis ins 19. Jahrhundert eine selbstverständliche Fähigkeit für Interpret*innen wie Komponierende.

Für Kirchenmusiker*innen und Organist*innen ist die Improvisation – vielleicht von Jazzmusiker*innen abgesehen – noch heute so wichtig wie für keine andere Gruppe der Musizierenden im westlichen Kulturraum. Sie ist fester Bestandteil ihres Berufsalltags und genauso selbstverständlich wie das Spielen

nach Noten. Dies galt auch für Theo Brandmüller, der in Paris als Student von Olivier Messiaen (Komposition) und Gaston Litaize (Orgel) die Tradition der französischen „komponierenden Organisten“ kennenlernte und sich selbst für solch ein künstlerisches Doppelleben entschied. Die Improvisation an der Orgel spielte dabei als Disziplin an der Schnittstelle zur Komposition für ihn eine entscheidende Rolle. Auch als Hochschullehrer unterrichtete er beides – sowohl Komposition als auch Orgel Improvisation. Für das Komponieren diente ihm das eigene Orgelspiel als Schlüssel, gleichzeitig reifte auch das Improvisieren durch die geistige Vorarbeit des Komponierens. Improvisation wurde bei Brandmüller, der sich stets als „orgelspielenden Komponisten“ bezeichnete, zu „Komposition minus Zeit“.

In der finalen Ausarbeitung sind

Brandmüllers Werke durch akribische Konstruktion und strengen Bezug auf ein Ausgangsmaterial geprägt, was sie von den ursprünglichen Improvisationen deutlich abgrenzt. Trotzdem zeichnen sie sich durch eine eigene Klanglichkeit aus, die von jeglicher Konstruktion losgelöst zu sein scheint. Vor allem für Klänge, Klangfarben, Klangkombinationen und Harmonik lassen sich die Improvisation an und die Experimente mit der Orgel daher als konstituierender Vorgang bezeichnen.

Anhand einzelner Beispiele aus Brandmüllers Orgelœuvre wird dieser Einfluss untersucht. Neben Eigenarten der Harmonik und des Klangs werden außerdem Aspekte der Materialverarbeitung thematisiert. Dabei werden sowohl konstitutionelle kompositorische Grundsätze als auch werkimmanente individuelle Charakteristika beleuchtet.

ANNE MELZER

Anne Melzer studierte an der Hochschule für Musik Saar und der Universität des Saarlandes in Saarbrücken Lehramt für Musik und Ev. Theologie mit dem Hauptfach Gesang. Zudem absolvierte sie einen Bachelor und Master of Music in Musiktheorie bei Cosima Linke und Manfred Dings. Nach einem Lehrauftrag, den sie im Studienjahr 2021/22 an der Hoch-

schule für Musik in Mainz in der Abteilung Musiktheorie innehatte, ist sie dort nun seit Oktober 2022 wissenschaftliche Mitarbeiterin und arbeitet an einer Promotion zum musikalischen Werk Theo Brandmüllers (Betreuung durch Birger Petersen). 2021–23 war sie darüber hinaus Lehrkraft für Tonsatz und Gehörbildung am Peter-Corneli-

us-Konservatorium (Mainz).

Seit 2019 ist sie freie Mitarbeiterin im Lektorat von Schott Music in Mainz und unterrichtet als Gastdozentin bei verschiedenen Lehrgängen an der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung in Trossingen sowie der Landesakademie für musisch-kulturelle Bildung in Ottweiler.





Choralharmonisierung durch Klauseln in J. S. Bachs Schülerkreis

Derek Remeš (Technische Universität Dortmund)

Johann Christian Kittels Methode zur Harmonisierung eines Choral, die er angeblich von seinem Lehrer J. S. Bach gelernt hat, basiert auf Klauseln (d.h. typischen melodischen Abschnitten, die zur Kadenzbildung verwendet werden). Kittel kombiniert eine Klausel im Choral mit einer anderen Klausel im Bass, und zwar nicht nur an den Phrasenenden, sondern auch innerhalb jeder Phrase. Mit Hilfe neuer com-

putergestützter Methoden wurden die häufigsten Klausel-Kombinationen in den Außenstimmen, sowohl in Kittels Mehrbass-Chorälen als auch in einem Choralbuch von C. P. E. Bach, bestimmt. Diese produktive Synergie von Theorie und Praxis verfeinert unser Verständnis der vielfältigen Choralharmonisierung im Umkreis von J. S. Bach und bietet Anhaltspunkte für eine historisch informierte Pädagogik heute.

DEREK REMEŠ

Derek Remeš, geboren 1986 in den USA, ist seit 2024 Professor für Musiktheorie an der *Technischen Universität Dortmund*. Er hat Komposition (B.Mus.) und Filmmusik (B.Mus.) am *Berklee College of Music Boston* (summa cum laude) sowie Musiktheorie-Pädagogik (M.A.) und Orgel-Kirchenmusik (M.Mus.) an der *Eastman School of Music Rochester* studiert, wo ihm für sein Orgelspiel das *Performer's Certificate* für „out-

standing performing ability“ verliehen wurde. An der Hochschule für Musik Freiburg schloss er 2020 eine Promotion über J.S. Bachs Kompositionslehre mit Auszeichnung ab. 2019 bzw. 2021 erschienen seine Bücher *Realizing Thoroughbass Chorales in the Circle of J. S. Bach* und *The Art of Preluding: Deconstructing and Reconstructing the Preludes in J. S. Bach's Well-Tempered Clavier I & II*. Seine Artikel sind u.a. in den Journals

MusicTheoryOnline, *Eighteenth-Century Music*, *Early Music*, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie und Musik & Ästhetik* zu finden. Außerdem ist er seit 2019 Herausgeber des Journals *Music Theory and Analysis*. Als internationaler Referent hat Remeš in den letzten Jahren zahlreiche Vorträge und Meisterkurse in Europa, den USA sowie in China gehalten. Weitere Informationen finden Sie auf www.derekremes.com.



Vernunft oder Gefühl – Telemanns *Miriways* als Beitrag zum Wandel der Oper

Anna Maria Hausmann (Universität Zürich)

Georg Philipp Telemanns Singspiel *Miriways*, uraufgeführt am 26. Mai 1728 in Hamburg, war 2014 erstmals seit dem 18. Jahrhundert wieder auf der Opernbühne zu erleben. Ähnlich wenig Aufmerksamkeit wie in der Praxis hat dieses Werk von der bisherigen Forschung erfahren, auch wenn es in einer Neuausgabe verfügbar ist. Dieser Vortrag möchte die Potenziale der Oper für die musiktheoretische Forschung näher untersuchen. Die Handlung des Singspiels orientiert sich an realen und unmittelbaren historischen Ereignissen, die sich im Persien von 1722 zuge tragen haben. Ein solcher Stoff aus der nahen Vergangenheit ist jedoch im Kontext der regen ästhetischen Diskussionen über die Gestaltung

der Gattung Oper im frühen 18. Jahrhundert untypisch. Daneben fällt der thematische Fokus der Handlung auf dem Spannungsverhältnis zwischen Gefühl und Vernunft auf: Die Figuren stehen vor der Entscheidung, ob sie ihrem Herzen oder ihrem Verstand folgen sollen. Damit bringt Telemann im übertragenen Sinne auch das Kernthema des Opernstreites zwischen emotional packendem italienischen und „natürlich“-vernünftigen französischen Stil auf die Bühne und so bildet die Oper auch einen Teil des ästhetischen Wandels.

Aus musiktheoretischer Perspektive stellt sich dabei die Frage, wie es Telemann gelingt, Gefühl und Vernunft musikalisch als Antipoden darzustellen. Anschliessend

an die Beobachtungen von u.a. Reipsch und Hirschmann bezüglich Telemanns Umgang mit Libretti in Opern als auch in geistlichen Werken, bestätigt meine Analyse, dass Telemann Form, Harmonik, Melodik und Instrumentation sensibel an den Text anpasst. Im Vortrag soll am Beispiel der *Miriways*-Arien gezeigt werden, wie Telemann verschiedene musikalische Stilmittel funktional für den Ausdruck von Verstand oder Emotion einsetzt. Das Fallbeispiel leistet somit einen Beitrag zu einer geradezu universellen Fragestellung der Musiktheorie, nämlich dem Verhältnis von Emotion und Rationalität bzw. der Balance zwischen satztechnischem Regelwerk und kreativer Freiheit.

ANNA HAUSMANN

Anna Hausmann, geb. 2000, studiert an der *Universität Zürich* im Master Musikwissenschaft und Sozialwissenschaften. Sie ist Wissenschaftliche Hilfsassistentin an selbiger Universität und schreibt Programmeinführungstexte für diverse Festivals. 2013 begann sie ein Cellostudium an der *Kunstuniversität Graz* in der Hochbegabten- und Vorbereitungsklasse – in den folgenden Jahren gewann

sie nationale Wettbewerbe und trat mehrmals als Solistin mit verschiedenen Orchestern auf. Nach der Matura absolvierte sie einen Bachelor an der *Hochschule Luzern* mit Hauptfach Violoncello bei Christian Poltéra und schloss 2023 ebenda den Master in Musikpädagogik, Hauptfach Musiktheorie, ab. Im Jahr 2021 wurde ihr der 1. Preis des Aufsatzwettbewerbs der GMTH verliehen.





Zeitliche Gestaltungsmittel zur Interpretation von Klaviermusik. *Tempo rubato* und weitere Timing-Aspekte im Wandel der Zeit

Georg Thoma (Hochschule für Musik Freiburg, Hochschule für Musik und Theater München):

Während auf vielen Melodieinstrumenten schon bei einem einzelnen Ton verschiedene Klangfarben unabhängig von dessen Lautstärke erzeugt werden können, sind die Möglichkeiten klanglicher Gestaltung am Klavier begrenzter: Neben der Lautstärke (an die auch die Klangfarbe gekoppelt ist) und der Tondauer gibt es zwar noch einige weitere Parameter, die beim Spiel kontrolliert werden können, so Umfang und Timing der Nebengeräusche sowie Art und Geschwindigkeit der Dämpfung und Pedalisierung; diese haben aber an der empfundenen Klangfarbe einen verhältnismäßig geringen Anteil. Weit größer sind die Gestaltungsmöglichkeiten, wenn die Kombination mehrerer Töne in den Blick genommen wird: Neben dem Verhältnis der Lautstärken und

Tondauern (Artikulation) ist hier insbesondere die zeitliche Gestaltung, also das Timing der einzelnen Noten und damit die Abweichungen von einem metronomisch genauen Spiel (Agogik und *Tempo rubato*), wichtig für den Ausdruck. Da es sich beim Klavier um ein polyphones Instrument handelt, spielt das Timing nicht nur innerhalb von Melodielinien, sondern auch zwischen unabhängig geführten Stimmen, ja sogar zwischen einzelnen Akkordtönen eine große Rolle. So führt zeitliche Asynchronität beim *melody lead* dazu, dass die Melodiestimme, beim *bass lead*, dass die Bassstimme kurz vor den übrigen Tönen gespielt wird. Analysen unterschiedlichster Interpretationen, beginnend mit den frühesten Aufnahmen auf Notenrollen bis hin zu neueren Einspielungen auf Compu-

terflügeln, ermöglichen die genaue Untersuchung solcher Techniken und damit Rückschlüsse auf deren gewandelten Einsatz im Laufe der Interpretationsgeschichte.

Im Rahmen des Vortrags wird zunächst der Forschungsstand (historische Quellen sowie neuere Forschungen aus den Bereichen der Interpretationsforschung und der Akustik) zu den Timing-Aspekten zusammengefasst. Sodann werden die verschiedenen Techniken am Klavier demonstriert, um die Aufmerksamkeit für Phänomene zu schärfen, die Hörende normalerweise nur unbewusst wahrnehmen. Anschließend werden anhand eines Interpretationsvergleichs von neun Aufnahmen der Chopin-Nocturne op. 9, Nr. 1 unterschiedliche Personalstile sowie Tendenzen der Interpretationshistorie beleuchtet.

GEORG THOMA siehe S. 72



Dialog über den Energie-Begriff in Musikpsychologie und Physik

Thomas Noll (*Escola Superior de Música de Catalunya Barcelona*)

Peter beim Graben (*Bernstein Center for Computational Neuroscience Berlin*)

Dieser Beitrag macht den Versuch, einen aktuellen quantentheoretischen Ansatz zur dynamischen Interpretation der tonalen Attraktion (beim Graben & Noll 2024) ideengeschichtlich einzuordnen und führt dabei um etwa 100 Jahre zurück. Als der in Zürich arbeitende Erwin Schrödinger im Jahre 1926 die später nach ihm benannte Wellengleichung fand, entwickelte Ernst Kurth im nahegelegenen Bern Ideen zu einer phänomenologisch ausgerich-

teten Musikpsychologie. Die damals eher unabhängige Verwendung des Energie-Begriffs (und damit verbundener Begriffe wie Raum und Bewegung) fordert heute dazu heraus, die damals intendierten Bedeutungen nachzuzeichnen und nach Verbindungen zu suchen. In unserem Ansatz wird die in den *Probetone-Profiles* nach Krumhansl & Kessler (1982) empirisch gemessene tonale Attraktion einer Dur- bzw Moll-Tonalität als Wahrscheinlichkeitsdichte einer

stationären Wellenfunktion auf der kontinuierlich gedachten Quintenachse modelliert, welche ihrerseits den Grund-Eigenzustand eines geeignet gewählten Hamilton-Operators (= Energie-Operators) bildet. Der damit eng verbundene Zeitentwicklungs-Operator erlaubt die Untersuchung dynamischer Attraktion mit Hilfe geeigneter kohärenter Anfangszustände. Insbesondere lässt sich Kurths „Leitton-Energie“ in diesem Kontext deuten.

PETER BEIM GRABEN

Peter beim Graben is associated principal investigator at the *Bernstein Center for Computational Neuroscience* in Berlin. He studied physics and philosophy in Hamburg and received a PhD in theoretical physics at the *University of Potsdam* in 2000. He was Senior Research Fellow at the *University of Reading* (UK) from

2006–09 and Heisenberg Fellow of the *German Research Foundation* at the *Humboldt University Berlin* from 2010–15. His research interests are several fields of applied mathematics, such as computational neuroscience, language technology, artificial intelligence, quantum cognition, and, most recently, mathematical musicology.





Der *Canon polymorphus*: Versuch einer Anleitung

Seren Stevenson (Zürcher Hochschule für Künste)

Gottfried Heinrich Stölzels berühmter *Canon polymorphus* wird durch die Geschichte immer wieder von Musiktheoretiker*innen zitiert. Doch eine detaillierte Analyse dieser Melodie, um dem Phänomen *Canon polymorphus* auf den Grund zu gehen, ist weder in historischen Quellen, noch in der bisherigen Forschung zu finden. In diesem Vortrag wird die originale Kanonmelodie analysiert und heruntergebrochen,

um Kriterien zu finden, mit denen die Komposition weiterer solcher Kanons möglich wird. Zunächst auf diatonische Melodien beschränkt, werden die Kriterien auch abstrahiert und auf die Komposition von chromatischen Melodien übertragen. Abschliessend wird mit dem Publikum spontan ein einfacher *Canon polymorphus* komponiert, um die entstandene Anleitung zu demonstrieren.

SEREN STEVENSON

Seren Stevenson ist Lehrer und Musiktheoretiker aus Zürich. 2023 schloss er sein Musiktheoriestudium an der *Zürcher Hochschule der Künste* ab und seit 2024 unterrichtet er ebenda Gehörbildung und Musiktheorie im Rahmen einer Assistenzstelle.

Neben der Musiktheorie leitet er verschiedene Ensembles an der *Atelierschule Zürich* und spielt in unterschiedlichen Besetzungen von Progrock bis zu frei improvisierter Musik.



Rethinking Beethoven's Late Style: A Multi-Parametrical Analysis in Op. 132, no. 1, with an Emphasis on Hypermetrical Perspective

Wanyi Li (*University of Manchester*)

Beethoven's late style, as noted by Adorno, is characterised by dissociation and fragmentation. This view is overly simplistic (Swinkin 2013), while lyricism is often neglected, despite its frequent presence in Beethoven's late works (Kerman et al., 1983).

This study adopts a multi-parametrical approach to lyricism, continuity, and contrast in Beethoven's Op. 132, no. 1. It examines hypermetrical changes and their interaction with texture, melody, and motivic development, illuminating the characteristics of Beethoven's late style.

This A-Minor sonata movement has an unusual structure: The exposition presents the main and subordinate themes in A Minor and F Major, followed by a short development. The first recap transposes these themes to E Minor and C Major, and a loose second recap returns to the tonic A Minor.

The comparison of two codettas highlights the interplay between lyricism and structural discontinuity through melody and hypermetre. A concise two-bar codetta at the end of the exposition (bars 73/74) is replaced by a five-bar version in the first recap (bars 188–192, 2+2+1), featuring a smoother melodic line that enhances lyricism. However, the hypermetrical structure of the second codetta is interrupted at the start of the second recap, as a two-bar unit is truncated to one bar, disrupting temporal progression and underscoring the structural boundary between the recaps. Thus, melody and hypermetre distinctly manifest lyricism and discontinuity, enriching our understanding of Beethoven's late style. Another example illustrates how continuity and lyricism are enriched through motivic development, hypermetre, expression markings, and texture. In the se-

cond recap, tetrachordal and main theme motives increasingly overlap, while *Adagio* bars, prominent in the exposition and first recap, are omitted. These adjustments, along with hypermetrical stability, maintain the temporal progression and thus enhance continuity. Meanwhile, balanced interactions among all four voices create a richer texture, complemented by increased *espressivo* markings in their intimate dialogue, evoking heightened lyricism.

Ultimately, this study demonstrates how diverse musical parameters, such as hypermetre, texture, and melody, embody contrasting stylistic features within Beethoven's late style, including lyricism, continuity, and contrast. Adopting a multi-parametrical approach deepens our understanding of the multifaceted nature of Beethoven's late style, enriching a burgeoning of Beethoven scholarship.

WANYI LI

Wanyi Li is a second-year PhD student in musicology at the *University of Manchester* under the supervision of Barry Cooper, Anne Hyland, and Rebecca Herissone. Her dissertation investigates hypermetrical irregularities in Beethoven's late string quartet movements, focusing on how the creative process illuminates the transformation of the irregular or regular structures in the final compositions. She will present her research on the slow movement of Beethoven's Op. 127 at the *Society for Music Theory's* annual conferen-

ce in Jacksonville (Florida), and her work on the theme-and-variation movement of Op. 131 at the *American Musicological Society's* annual conference in Chicago (Illinois), both taking place in November 2024. Wanyi Li completed her undergraduate degree in music in 2021 at the *University of Manchester*, graduating with a 2:1. She then moved to Boston (Massachusetts), to pursue a two-year master's in music theory degree, achieving a GPA of 3.9/4.0, before returning to the UK for her PhD in 2023.





Original oder Bearbeitung? Die zwei Fassungen des Streichquintetts d-Moll von Emilie Mayer

Johanna Kulke (Hochschule Luzern)

Emilie Mayer (1812–1883) galt als erste weibliche Berufskomponistin. Zu ihren Lebzeiten war sie sehr erfolgreich, in Kritiken wird ihr kompositorischer Stil oft mit dem von Ludwig van Beethoven verglichen. Ihr umfangreiches Œuvre reicht von Kammermusik bis hin zu sinfonischen Werken. Nach ihrem Tod verlor sie jedoch an Bedeutung, heute gelten

einige ihrer Werke als verschollen oder sind noch immer ungedruckt. Inhalt des Vortrags ist Mayers Streichquintett d-Moll. Franz Liszt bezeichnete dieses Werk als „vortrefflich ausgearbeitet“. Das Werk liegt in zwei Fassungen vor, welche sich in Aspekten der Form, Harmonik und Melodik deutlich unterscheiden. Welche der beiden Versionen Mayer zuerst schrieb,

lässt sich nicht genau feststellen, zumal sie ihre Werke nicht mit Datum versehen hat. Die Analyse beider Fassungen und deren Vergleich bieten interessante Einblicke in Mayers kompositorisches Schaffen. Anhand konkreter Werkausschnitte stelle ich in meinem Vortrag dar, nach welchen Kriterien sich die Versionen chronologisch einordnen lassen könnten.

JOHANNA KULKE

Die im Kanton Bern in der Schweiz aufgewachsene Geigerin, Pianistin und Komponistin Johanna Kulke studierte in Luzern Violine bei Ina Dimitrova, Klavier bei Konstantin Lifschitz und Komposition bei Dieter Ammann. Sie spielt als Orchestermusikerin sowie Kammermusikerin u. a. mit dem *Berner Sinfonieorchester*, der *Südwestdeutschen Philharmonie Konstanz*, der *Basel Sinfonietta* und dem *Eleas Quartet*. Dazu leitet sie als Konzertmeisterin verschiedene Or-

chester wie das *Stadtorchester Langenthal* und das *Orchester der Bühne Burgäschli*.

Ihre Kompositionen werden schweizweit aufgeführt. Die 2020 entstandene Komposition SOLO für Violine solo führte sie selbst an der *Akademie für zeitgenössische Musik Luzern* sowie an den *New Music Days* 2020 in Luzern auf. Auf Einladung des Kunstsammlers und Mäzen Uli Sigg fand im Herbst 2021 die Uraufführung der Komposition *Hearing*

Folks auf der Insel Mauensee statt. Verschiedene Kompositionen für Kammermusikensembles wurden vom *Ensemble Sargo* uraufgeführt. Kompositionsaufträge erhielt sie u. a. von der *Camerata 49* und dem *Stadtorchester Solothurn*.

Johanna Kulke ist Stipendiatin der *Hirschmann Stiftung* und der *Schweizerischen Interpretenstriftung*. Im Rahmen eines weiteren Masterstudiums im Fach Musiktheorie befasst sie sich intensiv mit dem Werk Emilie Mayers.



Open-Access-Workshop – Digitales Publizieren im Fachrepositorium *musiconn.publish*

Christian Kämpf (SLUB Dresden)

Musiconn.publish (<https://musiconn.qucosa.de/>) ist das Open-Access-Repositorium für musikwissenschaftliche und musikbezogene Fachliteratur. Das vom Fachinformationsdienst Musikwissenschaft (FID) bereitgestellte Repositorium bietet aktuell Zugriff auf über 2000 monographische Veröffentlichungen und auf 13 Fachzeitschriften, darunter bspw. *Die Musikforschung* und das *Bach-Jahrbuch*.

Dabei wird das Repositorium aktuell für weitere Publikationsformen geöffnet. Neben PDF-Dateien können schon jetzt auch Veröffentlichungen mit multimodalen und multimedialen Inhalten (Bildergalerien, Audios, Videos, Noten, Forschungsdaten, dynamische Statistiken usw.) in HTML und anderen Formaten erfolgen (*enhanced pu-*

blications), wofür bereits Publikationen musiktheoretischer, musikpädagogischer und künstlerischer Forschung in Planung sind.

In einem 90-minütigen Workshop werden die gegenwärtigen und zukünftigen Servicebestandteile von *musiconn.publish* sowie die dahinterstehenden technologischen Entwicklungen vorgestellt und für eine weiterhin Community-nahe Ausrichtung des Angebots mit den Teilnehmenden diskutiert. Im Mittelpunkt des Workshops stehen dabei insbesondere Fragen zur Rechtklä- rung, zur Langzeitarchivierung und Referenzierbarkeit, zur Rechtaus- weisung (CC-Lizenzen) und zu verschiedenen Open-Access-Modellen im Fachrepositorium und darüber hinaus. Anhand konkreter Beispiele sollen juristische Stolpersteine

erläutert werden. Denn gerade die rechtlichen Fragestellungen beim Online-Publizieren sind komplex und können neben Urheber- und Leistungsschutzrechten auch Persönlichkeitsrechte betreffen, wenn es bspw. im Rahmen künstlerischer Forschung um die Veröffentlichung von Videomaterial geht.

Die Leistungen, die der FID für das elektronische Publizieren für Autor*innen und Herausgeber*innen bietet, sowie die etablierten Workflows und Kooperationen mit Verlagen und anderen Akteuren werden ausführlich besprochen. Der Workshop ist auf einen intensiven und offenen Austausch mit den Teilnehmenden ausgelegt. Rückfragen, Anregungen und die Anmeldung neuer Bedarfe sind herzlich willkommen.

CHRISTIAN KÄMPF

Christian Kämpf ist Musikwissenschaftler. Er studierte Musikwissenschaft, evangelische Theologie und Journalistik in Leipzig, Halle und Weimar. 2012 bis 2019 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der *Universität Bremen*, wo er 2019 promoviert wurde. Er kuratierte die Beethoven-Ausstellung des *Deutschen Historischen Museums* in Berlin als Teil

des bundesweiten Beethoven-Jubiläums 2020 und war anschließend als Fachreferent für Germanistik, Musik und Sprechwissenschaft an der *Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt* in Halle tätig. Seit 2022 leitet er als Projektkoordinator den Fachinformationsdienst Musikwissenschaft an der *Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)*.





Die Musik von Carola Bauckholt. Komponieren im Spannungsfeld zwischen ästhetischem Lernen und künstlerischem Forschen

Jürgen Oberschmidt (Pädagogische Hochschule Heidelberg)

„Ich muss die Dinge irgendwie erleben, also von Büchern einen bestimmten Griff oder einen bestimmten Klang zu nehmen, das ist nicht meins! Ich muss etwas gehört haben, was mich berührt oder etwas selbst gefunden haben, was mich berührt hat. Es ist immer die Berührung, die als Ausgangspunkt stattgefunden haben muss“ (zit. n. Oberschmidt 2014, S. 12). Wenn Carola Bauckholt hier einen Kompositionsprozess skizziert, lässt sich dieses kompositorische Credo sowohl als reale Beantwortung auf Konzepte künstlerischer Forschung wie auch auf jene frühkindlichen Lernens lesen, ganz gleich ob hier für Letzteres die Schriften Johann Gottfried Herders über „die Spielkammer des Kindes“ (Herder 1853, S. 26) bemüht oder die 10 Thesen zur Ästhetischen Bildung von Gerd Schäfer herange-

zogen werden: „Ästhetische Erfahrung ist damit nichts, was man der kindlichen Entwicklung willkürlich oder auch ergänzend hinzufügen oder einfach von ihr wegnehmen könnte. Sie ist grundlegend dafür, daß ein Kind aus eigener Erfahrung heraus [...] sich seine Welt deuten kann“ (Schäfer 1999, S. 30). Somit verbietet es sich, die verschiedenen Autoritäten des Wissens gegeneinander auszuspielen. Wie sich die Komponistin in die subtile Klanglichkeit unserer Alltagswelt begibt, diese „erforscht“ und in ihren hochkomplexen Kompositionen verdichtet – und wie sich außerdem auch das Changieren zwischen Prozessen der Komposition und der Interpretation als künstlerisches Forschen fassen lässt, soll im Rahmen dieses Vortrags im Sinne einer sich entwickelnden Variation dargestellt wer-

den: „Filterung“, „Organisation“, „Beherrschung“ sind hier Schlüsselbegriffe, um Musik aus dem Geräusch her zu erklären“ (Haffter et al. 2014, S. 9).

Wenn nun eine Komponistin das ästhetische Lernen zu ihrem eigenen kompositorischen Konzept macht, dann liegt es nahe, hier mögliche Potenziale für pädagogische Zusammenhänge aufzuzeigen. Das hier zu benennende Elementare darf dabei zugleich auch als das Elementare des Fachs Musiktheorie bezeichnet werden, wenn es sich in den Schnittstellen zwischen Komposition, Interpretation und Analyse mit den Phänomenen der Wahrnehmung und des Verstehens auseinandersetzen möge und wie jede moderne Wissenschaft „zwischen Akademie und Werkstatt“ entstand (Mittelstraß 2014).

JÜRGEN OBERSCHMIDT

Jürgen Oberschmidt war nach dem Studium an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*, als Lehrer für Musik und Deutsch an einem Gymnasium in NRW, als nebenberuflicher Kirchenmusiker und Chorleiter sowie als Instrumentallehrer an einer Musikschule tätig. Seit 2010 arbeitete er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Vertretungsprofessor an der *Uni-*

versität Kassel (Musikpädagogik und Ästhetische Bildung), folgte 2013 einem Ruf auf die Professur für Musik und ihre Didaktik an der *Pädagogischen Hochschule Weingarten* und wechselte 2016 an die *Pädagogische Hochschule Heidelberg*. Er ist Vorsitzender der *Internationalen Leo-Kestenbergs-Gesellschaft*, des *Netzwerks Neue Musik Baden-Württemberg*, seit 2014

Mitglied im Bundesvorstand des *Bundesverbands Musikunterricht* und seit 2018 einer der beiden Präsidenten des *BMU*.

Arbeitsschwerpunkte: Musik und Sprache, fachübergreifende Unterrichtskonzepte, kreatives Musizieren und Komponieren im Unterricht, bildungstheoretische Grundlagen des Musikunterrichts, Bildungsk Kooperationen.



Tempo and Performance on Tchaikovsky's Symphony *Pathétique*, First Movement: Analysis and Interpretation

Claudia Patanè (Università di Roma Tor Vergata)

The problem of how a "tempo" has been a challenge for conductors, particularly in late Romantic symphonic music, in which the individuality, beliefs, and personal issues of the composers imbued the scores with narratives that do not match the conventional tempos established in 18th century music. A challenging score in this respect is Tchaikovsky's Symphony *Pathétique* op. 74.

This paper focuses on a passage of this symphony: the development climax of the first movement (closely from bar 277 to 304). The lack

of tempo indications (except for a *largamente forte possibile* in the strings) makes the formal interpretation of these bars puzzling. The harmony is stable on a F sharp in the bass before the beginning of this section, which formally results in a huge "standing on the dominant", the trombones and tuba play an ascending Orthodox hymn based on a fifth and (later) fourth up motion, while the strings respond with a descending B Minor harmonic scale. This passage represents the emotional climax (JiYeon Lee, *Climax Building in Verismo Opera: Archetype and*

Variant) of the development, but it is also a parenthetical insertion: For a conductor the choice of the tempo is crucial. For this passage David Epstein's approach in *Shaping Time* cannot apply: There is no proportion among the parts, but interrelation between stability and unsteadiness as equal parts of a larger unity.

Considering it as a "non-structural emphasis" (Epstein) I argue that this passage is in a state of suspended motion, in which the lack of metrical and rhythmic regularity paradoxically increases the tension leading to the recapitulation.



Anverwandlungen von Personalstilen in Theodor Kirchners *Ideale* op. 33

David Florian Müller (Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart)

Der Titel *Ideale* von Kirchners Sammlung an Klavierstücken von 1878–84 bezieht sich auf seine kompositorischen Vorbilder des 19. Jahrhunderts. Dies lässt sich anhand der Geburtsdaten, die vier der fünf Stücke vorausgestellt sind, belegen, welche auf Schumann, Mendelssohn und Schubert verweisen. Es gilt zu untersuchen, ob und inwiefern sich die Personalstile der jeweiligen Komponisten in den Stücken äußern oder wie viel von Kirchner überhaupt selbst in den Klavierstücken steckt. Dabei wird zudem berücksichtigt und problematisiert, dass Personalstile an sich ein schwieriges Konzept sind, da sie sich stets wandeln und schwer fassbar sind. Kirchner, der Zeit seines Lebens schon als Schumann-Epigone angesehen wurde und sich

auf kurze Klavierstücke, ähnlich dem frühen Werk Schumanns, beschränkte, war mit diesem persönlich gut bekannt. Ebenso auch mit Mendelssohn, dessen Schüler er am Leipziger Konservatorium war, weshalb die Referenz zu Schumann und Mendelssohn naheliegt, von Kirchner auch in weiteren Werken noch offenkundiger dargelegt (z. B. *Neue Kinderszenen*). Die Verschlüsselung mittels Geburtsdaten und Anverwandlungen von Personalstilen lässt sich schon bei Schumanns *Erinnerung* betitelt und mit den Sterbedaten Mendelssohns versehenen Stück aus dem *Album für die Jugend* finden. Diese Methodik könnte Vorbild für Kirchners *Ideale* gewesen sein.

Das letzte der fünf Stücke Kirchners ist mit *** überschrieben. Hier wur-

de wohl versucht, Diskretion vorzutäuschen, da es sich, so die These, um einen zur Zeit der Komposition noch lebenden Komponisten handelt. Hiermit könnte Johannes Brahms gemeint sein, zu dem Kirchner ebenfalls ein enges Verhältnis hatte. Diese Referenz soll anhand Brahms' Personalstil, wie er sich in seinen (frühen) Klavierstücken manifestiert, nachvollzogen werden.

Es wird versucht zu klären, ob es sich bei den Stücken um reine Stilkopien im Sinne einer Huldigung an Kirchners kompositorische „Ideale“ handelt oder vielmehr um eher subtile Referenzen an die jeweiligen Komponisten. Außerdem wird untersucht, wie es Kirchner gelingt, den Personalstil der anderen zu assimilieren und in sein eigenes Komponieren zu integrieren.

DAVID FLORIAN MÜLLER

David Florian Müller, geb. 1999, studierte Schulmusik (Hauptfach Klavier) und Mathematik sowie im Bachelor Musiktheorie bei Bernd Asmus in Stuttgart und in Graz. Aktuell studiert er im Master sowohl Musiktheorie bei Bernd Asmus und Hubert Moßburger, als auch Musikwissenschaft in Stuttgart und

verbringt ein Auslandssemester an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*. Sein Hauptaugenmerk liegt auf der Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere der Musik der 1950er und 1960er Jahre. Seine Bachelorarbeit über den Serialisten Bill Hopkins erschien 2023 im Wolke Verlag.



Encounters – Begegnungen von und mit zwei Akkordeons

Daniel Roth

Marius Staible

(Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar)

Das Akkordeon ist aus der aktuellen Musik nicht wegzudenken – es ist ein viel gefragtes Instrument, das solistisch oder in verschiedensten Ensemblebesetzungen in Erscheinung tritt. In Zusammenarbeit mit dem Komponisten Reiko Fütting wurde dem Instrument an der *Manhattan School of Music* ein besonderes Projekt gewidmet: Sieben junge Komponist*innen erhielten Kompositionsaufträge für Akkordeonduo.

In dem Vortrag werden die entstandenen Kompositionen analytisch unter den Gesichtspunkten der Klangfarbe, Satztechnik und Spieltechnik betrachtet und Auszüge aus den Werken aufgeführt.

Verschiedene Entwicklungsstadien und Realisierungsmöglichkeiten sollen verglichen werden, um die gewünschten Klangflächen und Texturen zu realisieren.

Folgenden Fragen wird im Rahmen dieser Studie nachgegangen: Welche Ansätze bieten eine Erweiterung der Spielerfahrung, welche sind vielleicht schlichtweg nicht mehr realisierbar? Wie können Elemente aus der elektronischen Akustik, wie *delay* oder *reversed sounds*, auf dem Akkordeon realisiert werden? Wie kann ein Tennisball dabei behilflich sein, Ligeti-artige Klangflächen auf dem „Volksmusikinstrument“ zu kreieren? Wie kann die räumliche Ver-

teilung der tongebenden Elemente des Akkordeons kompositorisch nutzbar gemacht werden?

Ergänzend soll das Stück *Encounters* des erfahrenen Akkordeon-Komponisten Uroš Rojko analytisch untersucht und ausschnittsweise gehört werden. Die vorgestellten Kompositionen wurden bereits im Rahmen der Zusammenarbeit in New York, Toronto und im BKA Theater in Berlin zur Uraufführung gebracht. Die Ergebnisse sollen Einblicke in die Instrumentation für Akkordeon anhand von aktuellen Stücken geben. Die Gedankenverläufe des Interpreten sollen dabei aufgezeigt und veranschaulicht werden.

DANIEL ROTH

Daniel Roth entdeckte mit acht Jahren das Akkordeon für sich. In der Musik interessierten ihn schon immer unkonventionelle Ansätze und Ideen. Auf diesem Weg wurde seine künstlerische Tätigkeit bei zahlreichen Wettbewerben honoriert, wie u.a. in Italien und Belgien, aber auch in der Alma mater mit dem Franz Liszt Preis 2022.

Sein Studienweg führte ihn von der *Sibelius Akademie* in Helsinki wieder zurück an die *Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar*, wo er sowohl Akkordeon als auch Musiktheorie im Master studiert.

MARIUS STAIBLE

Marius Staible erhielt von 2001 bis 2016 Akkordeonunterricht bei Stephan Bahr und wurde in dieser Zeit auf nationaler Ebene insgesamt über 50-mal ausgezeichnet. Seit 2016 studiert er bei Claudia Buder an der *Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar*. 2021 wurde er erster Preisträger des internationalen Akkordeonwettbe-

werbs in Vilnius. Staibles preisgekrönte Komposition *Unplugged3* ist als Pflichtstück für Wettbewerbe in ganz Europa etabliert. Marius Staible arbeitet eng mit Komponist*innen Neuer Musik zusammen und initiierte bereits zahlreiche Uraufführungen in ganz Deutschland und darüber hinaus 2022 auch in New York.





Das Dilemma und seine Lösung: Eine kurze Diskussion über die Kompatibilität zwischen traditionellen chinesischen Musikelementen und westlichen Musiksystemen

Wei Shen (Universität der Künste Berlin)

Im Bereich der Kunstmusik ist die Kompatibilität zwischen traditionellen chinesischen Musikelementen und westlichen Musiksystemen sowohl ein Kernthema, mit dem sich die meisten chinesischen Komponist*innen unermüdlich beschäftigen, als auch ein neuartiges Thema, mit dem einige westliche Komponist*innen inzwischen experimentieren. Die traditionellen chinesischen Kernmusikelemente beruhen auf der Han-Kultur als Grundlage und bestehen theoretisch und praktisch bis heute fort. Im Einzelnen geht es um vier Aspekte: 1. Musiktheorie; 2. Phonetik (phonetische Merkmale der chinesischen Sprache und ihrer Dialekte); 3. Musikinstrumente (instrumentale Klangfarben); 4. Musikästhetik (künstlerische Prinzipien, basierend auf der traditionellen chinesischen Ästhetik). Nach Ansicht des Autors sollte das obige Thema im Kontext „Der Wandel der westlichen Musik“ (d. h. tonale sowie atonale Musiksysteme) diskutiert werden. Daraus ergeben sich zwei gegensätzliche Paradigmen:

1. Traditionelle chinesische Musikelemente und traditionelles westliches Musiksystem: $A+B=AB$ („Kombination“ statt „Innovation“). Aufgrund der Unterschiede zwischen östlicher und westlicher Musiktheorie lassen sich viele Kernelemente der traditionellen chinesischen Musik kaum effektiv in die auf Tonalität basierende traditionelle westliche Musik integrieren. Zum Beispiel: homophonisches pentatonisches Tonsystem vs. polyphonisches harmonisches Tonsystem; freier und unregelmäßiger Rhythmus vs. restriktiver regelmäßiger Rhythmus; mäandernde Stimme und tonhöhenverschwommene Melodie vs. deutliche Stimme und tonhöhenbestimmte Melodie. Obwohl viele Komponist*innen seit dem 19. Jahrhundert unzählbare Versuche unternommen haben, waren die meisten Ergebnisse nicht wahre „Innovation“, sondern „Kombination“ mit scheinbar neuen Dekorationen, also die sogenannte „Exotik“.

2. Traditionelle chinesische Musikelemente und modernes zeitgenössisches westliches Musiksystem:

$A+B=C$ („Innovation“ statt „Kombination“). Im Gegensatz zur ersten hat die auf Atonalität basierende moderne und zeitgenössische westliche Musik mit bestimmten Elementen der traditionellen chinesischen Musik gemeinsam: Beide basieren nicht auf Harmonie und sind voll von freiem und unregelmäßigem Rhythmus sowie mäandernder Melodie oder Sequenzen. Noch wichtiger ist, dass beide die Natur des Klangs statt der Regel der Tonhöhenkombinationen betonen. Diese Gemeinsamkeiten werden die Barrieren zwischen östlichen und westlichen Musiksystemen durchbrechen, Komponisten kreativen Raum und Vorstellungskraft geben und die „Neugeburt“ fördern. In diesem Zusammenhang nimmt der Autor sechs in verschiedenen Perioden komponierte chinesische Musikwerke als Beispiele und argumentiert die obige These aus der Perspektive der Musiktheorie, Phonetik und Musikästhetik. Weiterhin erörtert er die bidirektionalen Auswirkungen der Integration östlicher und westlicher Musiksysteme.

WEI SHEN

Wei Shen ist Doktorand in der Abteilung für Musikwissenschaft am *Central Conservatory of Music Peking*, Gastdoktorand an der *Universität der Künste Berlin* (2023–25), Mitglied der *China Western Music Society*, Mitglied der *Gesellschaft für Musikforschung* und Musikdirektor des Studentenensembles der *China Foreign Affairs University* (2018–22). Er hat viele Jahre Musikwissenschaft und Musiktheorie am *Central Con-*

servatory of Music studiert. Im Jahr 2022 erhielt er das *China Scholarship Council Stipendium* und forschte als Gastdoktorand an der *UdK Berlin*. Seine Forschungsergebnisse wurden in einigen der einflussreichsten Musikzeitschriften Chinas veröffentlicht, so u.a. im *Journal of the Central Conservatory of Music*, im *Journal of the Shanghai Conservatory of Music*, im *People's Music* und im *Journal of Nanjing Art Institute*

(*Music & Performance*). Er hat an musikwissenschaftlichen Konferenzen wie *2019-Beijing-China Western Music Society's Sixth Annual Conference* und *Dialogue with Taruskin (2022-Shanghai)* teilgenommen. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen westliche moderne und zeitgenössische Musik, chinesische zeitgenössische Musik, außerdem widmet er sich der interdisziplinären Musikforschung.





Gute Musik zum bösen Spiel. Beobachtungen zu Kompositionstechniken im Film

Elke Reichel (*Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar*)

„Böse Pläne“ und ihre Verwirklichung sind seit dem Altertum bedeutsame Elemente der dramatischen Kunst – das französische Wort *intrigue* bedeutet sowohl „geheime Machenschaft“ als auch „Bühnenhandlung“. Inspiriert durch Peter von Matts literarische Monografie *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist* aus dem Jahr 2006 setzt sich der Beitrag mit Kompositionstechniken für die Ausführung „heimtückischer Pläne“ im Spielfilm als einer modernen Form dramatischer Kunst auseinander.

Bereits in der *Poetik* des Aristoteles wird die *melopoeia* als einer der sechs essentiellen Teile der Tragödie herausgehoben. Doch wirkt Film-

musik gerade in spannenden Szenensequenzen oft unterschwellig. Nur selten steht sie im Zentrum der Aufmerksamkeit, wenn Zuschauer*innen die Umsetzung einer ebenso komplexen wie teuflischen Idee auf Leinwand oder Bildschirm verfolgen. Jenseits bewusster Wahrnehmung oder gar analytischer Auseinandersetzung wirkt die Musik unmittelbar auf emotionaler Ebene und entfaltet so eine als manipulativ zu bezeichnende Wirkung. Sie wird auf diese Weise Teil eines übergeordneten Plans mit dem Ziel, das Publikum in den Bann der Handlung zu ziehen. Der Einsatz von Kompositionsmitteln erfolgt dabei höchst zielgerichtet und unter Bezugnah-

me auf Elemente und Strategien mit jahrhundertealter Tradition. Wird der Beitrag der Musik zum Gelingen des Filmkunstwerks also unterschätzt?

Zur vergleichenden Analyse wird Musik aus verschiedenen zeitlichen und geografischen Entstehungskontexten sowie unterschiedlichen Genres herangezogen, u. a. aus Florian Henckel von Donnersmarcks oscarprämiertem Filmdrama *Das Leben der Anderen*, dessen Musik Gabriel Yared und Stéphane Moucha komponierten, und aus dem vielfach preisgekrönten Film *Parasite* des südkoreanischen Regisseurs und Drehbuchautors Bong Joon-ho mit Musik von Jung Jae-il.

ELKE REICHEL siehe S. 42



Der Einfluss der Rezeptionsgewohnheiten von Filmkomponisten auf die Filmmusik (... oder andersherum?)

Susanne Hardt (Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden)

Das aktuelle Angebot einer Vielzahl von unterschiedlichen Streaming-Anbietern ermöglicht einem großen Teil der Gesellschaft einen einfachen Zugang zu einer großen Auswahl an unterschiedlichen Filmen und Serien. Gleichzeitig ist zu beobachten, dass moderne Produktionen, die auf diesen Streaming-Diensten zu finden sind, häufig stereotype Gestaltungsmerkmale im Zusammenspiel von dramaturgischem Ablauf, Videodesign und Musikkomposition aufweisen („Filmmusikalische Topologien“). Es ist davon auszugehen, dass auch Filmkomponisten durch die Entwicklung vergleichbarer Re-

zeptionsgewohnheiten zunehmend in ihrer eigenen Arbeitsweise beeinflusst werden (zum „SFP-Modell“: Lehmann 1994, S. 122–126). Um diese Annahme zu untersuchen, wurden alle 26 Einreichungen zum Wettbewerb für Filmmusik und Sounddesign im Rahmen des Filmfestivals *Kurzsüchtig* in Leipzig (2023) hinsichtlich ihrer individuellen kompositorischen Gestaltung der Musik zum Bild analysiert und anschließend verglichen. Die Resultate der Studie korrelieren mit dem Ergebnis einer weiteren empirischen Studie zum Einsatz vergleichbarer kompositorischer Strukturen in industriell produzierten aktuellen Filmen.

Im Workshop werden zunächst zwei konkrete filmmusikalische Topologien praktisch erfahrbar gemacht und besprochen. Das so erarbeitete Ergebnis wird dann in Relation zu den beiden genannten empirischen Untersuchungen gesetzt. Abschließend wird gemeinsam diskutiert, inwieweit diese Zusammenhänge eher auf eine Beeinflussung der Rezeptionsgewohnheiten von Filmkomponisten und Regisseuren (vgl. Schneider 2011, Kümpel 2008, Lissa 1965) oder möglicherweise eher ein zugrundeliegendes wahrnehmungspsychologisches Muster (vgl. Tsogli et al. 2022, Levitin et al. 2018, Margulis 2014) hinweisen.

SUSANNE HARDT siehe S. 41



Forgery in Musical Composition: Aesthetics, History, and the Canon

Frederick Reece (*University of Washington*)

Forgery in Musical Composition is the act of intentionally misattributing one's own newly created musical works to figures from the historical past. My forthcoming book of this title will examine the methods and motives of successful forgers in classical music culture while advancing a novel thesis grounded in detailed analyses of genuine fakes. The study contends that, rather than simply imitating pre-existing works, the most convincing compositional forgeries put an anachronistic twist on old-fashioned styles and techniques. Thus forgeries can be understood not as imperfect facsimiles of historical compositions, but rather as documents of aesthetic prejudice which reflect modern-day ways of hearing, theorizing, and evaluating the musical past.

This presentation illustrates the book's core analytical argument by addressing a range of scores created in the twentieth century yet passed off as works by celebrated composers from the 1600s and 1700s. Fritz Kreisler disguised *La Précieuse* (1910) as a work by Louis Couperin using contrary-motion parallel 5ths which today sound more evocative of the pseudo-medievalism of the *Belle Époque* character piece than any authentic product of the 17th century. Henri Casadesus's "Handel" Viola Concerto (1924) begins with an asymmetrical 3 + 2 + 3 harmonic rhythm which develops into a 7-measure phrase distinctly reminiscent of interwar neo-classical riffs on music from the 1700s. More recently, Vladimir Vavilov grounded the popular "Caccini" *Ave*

Maria (1970) in a descending minor tetrachord loop, which might have sounded plausibly Baroque if not for the inclusion of unprepared dominant-thirteenth chords all but identical to Joseph Kosma's mid-century jazz take on the minor tetrachord sequence in *Autumn Leaves* (1945). Analyses such as these suggest that forged works have important truths to tell us about the history of musical technique precisely because they are not what they appear. On an aesthetic level, the book proposes that successful forgeries tend not to pass the test of time for the very same reason that they work so spectacularly on first hearing. And it is in this sense that the timely untimeliness of forgeries can itself emerge as a rich subject of inquiry for a music theory in transition.

FREDERICK REECE

Frederick Reece is Assistant Professor of Music History at the *University of Washington* (Seattle, USA). His research centers on the music and culture of the long 19th century, with a particular focus on music analysis and on issues of authorship and authenticity. Reece's work has been supported by grants from the

AMS and *DAAD*, and his articles and reviews have appeared in the *Journal of Musicology* and the *Journal of the American Musicological Society*, among other venues. His current book project, in production with Oxford University Press, is titled *Forgery in Musical Composition: Aesthetics, History, and the Canon*.





Musiktheorie und Musikpädagogik im Dialog. Zur Problematik des Wissenstransfers in selbstbezüglichen Systemen

Jürgen Oberschmidt (Pädagogische Hochschule Heidelberg)

Finden Musiktheorie und Musikpädagogik ins Gespräch, ergeben sich häufig „Resonanzprobleme“ (Weidner 2010). Gemeint ist hier der z.T. heftig geführte Diskurs, welches System Dienstleister des jeweils anderen sei, als gelte es Machtverhältnisse aufrechtzuhalten und Deutungshoheiten argumentativ zu bemänteln. Die Arbeitsgemeinschaft Musikunterricht der GMTH hat es sich zur Aufgabe gemacht, sich von diesem Prozedere zu lösen, Beziehungsgespräche zu führen, um voneinander zu lernen und sich über die verschiedenen Denkkulturen, die die jeweiligen wissenschaftlichen Diskurse prägen, zu verständigen. Dies funktioniert, solange sich zwei wissenschaftliche Disziplinen begegnen, um sich über die Zieldimensionen des Musikunterrichts und über den Bildungsauftrag der allgemeinbildenden Schule zu verständigen.

Wenn dieser Dialog auch äußerst fruchtbar verläuft, bleibt die Frage offen, welche Wirkmacht diesem Diskurs im Praxisfeld Schule zuzuschreiben ist, wenn es darum geht, auf den vorfindlichen Musikunterricht als Regelunterricht im System einzuwirken. In seinem großangelegten Essay *Du mußt dein Leben ändern* beschreibt Sloterdijk das System Schule als ein „leeres Selfish-system, das sich ausschließlich an den Normen des eigenen Betriebs“ orientiere. Es produziere „Lehrer, die nur an Lehrer erinnern, Schüler, die nur noch an Schüler erinnern“ und kenne nur das eine Hauptfach „Unterricht“ (Sloterdijk 2009, S. 684).

Im Rahmen dieses Beitrags soll nun dargestellt werden, wie dieses Selfish-system in der Praxis funktioniert, wie Abwehrstrategien gegen alle äußeren Eingriffe greifen, unter welchen Bedingungen hier Wissen-

schaft zurate gezogen wird, nämlich mit dem Ziel, das bestehende System zu optimieren und nicht, um auf dieses verändernd einzuwirken (Oberschmidt 2021).

Anhand ausgewiesener Beispiele aus den schulischen Rahmungen (Bildungspläne, Prüfungsanforderungen im Abitur, Schulbücher) gilt es dann zu zeigen, wie sich hier ein selfish-system nicht nur widerständig zeigt gegen wissenschaftlich angemessene Zugänge, sondern auch gegen jene fachlichen und pädagogischen Diskurse, wie sie im Zusammenspiel von Musiktheorie und Musikpädagogik längst geführt wurden. Nur in einem hier zu diskutierenden Zusammenspiel der Fachdisziplinen bleibt eine Aussicht, die der Musik eingeschriebenen Kräfte im Musikunterricht zu mobilisieren und sich gegen ein vorfindliches System zu stellen, um den Musikunterricht zu verändern.

JÜRGEN OBERSCHMIDT siehe S. 97



Künstlerische Perspektiven der Musiktheorie – ein Projektbericht

Paul Kohlmann
Lisa-Marie Haid
Georg-Friedrich Wesarg
Kanaz Difrakhsh
Daniló Kunze

(Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar)

In dem Vortrag wird ein Projekt vorgestellt, das auf der Basis von historischen Manuskripten zu einem Konzert mit Originalen und Neuschöpfungen beim Barockfestival *Guldener Herbst* führte. Dieses Projekt wurde im Hauptfachunterricht Musiktheorie mit einer Klasse von sechs Mitgliedern durchgeführt. Der Vortrag beschäftigt sich mit der Konzeption, der Umsetzung und den Ergebnissen des Projektes.

Unsere Grundfrage lautete: Ist Barockmusik wirklich ein Relikt der Vergangenheit? Untersucht wurden hierfür Kantaten der in Meiningen liegenden Anton-Ulrich-Sammlung – barocke Vokalmusik der Wiener Provenienz, gesammelt 1720 von Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen. Mit Hilfe dieser Ergebnisse entstanden Neukompositionen, welche im Rahmen eines Konzertes den italienischsprachigen Originalen gegenübergestellt wurden. Die verbindenden Elemente von Original und

Neuschöpfung waren Stilistik und Textgrundlage.

Das Projekt verband Recherchearbeit und kreative Kompositionstätigkeit. Im ersten Schritt durchsuchten wir die Onlinekataloge des Staatsarchives Meiningen hinsichtlich der – in Vereinbarung mit der Festivalleitung vorgegebenen – Besetzung, sichteten die gefundenen Kantaten anschließend vor Ort und wählten die passendsten Kompositionen nach einem ersten gemeinsamen Musizieren aus. In einem nächsten Schritt übersetzten wir die handgeschriebenen Originale in moderne Notenschrift. Parallel zur Transkription analysierten wir die Kantaten hinsichtlich ihrer stilistischen Besonderheiten, der Satzstruktur und ihrer Form. Auf Basis dieser Analysen schrieben wir im Hauptfachunterricht eigene Kompositionen. Der künstlerische Leiter des Festivals, ein erfahrener Cembalist, bereicherte diesen Prozess mit wertvollen

Impulsen. Durch Hörgewohnheiten entstandene Parallelen zu Mustern des Hochbarocks wurden so im Laufe des Projektes zur italienischen Stilistik gewandelt.

Das Konzertkonzept sah die direkte Gegenüberstellung von Neukompositionen und historischem Material vor. Das Publikum wurde interaktiv eingebunden, in dem es, ähnlich wie bei einem Quiz, abschließend zuordnen sollte, welche Kompositionen historisch und welche neu waren. Die Leitfrage des Projekts war: Wird das Publikum erraten, welche Kompositionen scheinbar „aus der Zeit gefallen“ sind?

Der Vortrag erweitert dies um folgende Diskussionspunkte: Können wir durch solche Ansätze die historisch informierte Musiktheorie wie aus einer Zeitkapsel in unsere Gegenwart holen? Welche Potenziale können sich aus einem solchen Projekt für die zukünftige Ausrichtung von Musiktheorie allgemein ergeben?

LISA-MARIE HAID siehe S. 69

DANILÓ KUNZE siehe S. 68





Intertextuality in Wayne Shorter's *Lester Left Town*

Barbara Bleij (*Conservatory of Amsterdam*)

Wayne Shorter's work, both as a saxophonist and as a composer, stands out within jazz. Despite the broad recognition of his importance and the influence his work exerts on others, in-depth analysis of his work is still relatively sparse. In this paper I present an analysis of *Lester Left Town* (*Art Blakey & the Jazz Messengers, The Big Beat, 1960*), a tribute to Lester Young written shortly after his death. The paper focuses on how the material is completely original on the one hand, but uses and refers to the work of Lester Young

on the other. It is possible to substantiate the references not only by analysis, but also by comparing the recorded version of *Lester Left Town* with the copyright deposit (held in the Library of Congress). By "incorporating" these references to Lester Young's work, Shorter engages with an important feature of jazz, to wit, the tradition of what we can broadly term "quoting". In *Lester Left Town*, Shorter's original way of quoting creates both a sophisticated network of intertextuality and a strong composition in its own right.

BARBARA BLEIJ

Barbara Bleij hat Abschlüsse in Theorie der klassischen Musik, Theorie der Jazzmusik und Jazzpiano. Sie ist Mitbegründerin des *Dutch Journal of Music Theory* (heute *Music Theory and Analysis*), dessen Herausgeberin sie von 1996 bis 2007 war, und ehemalige Präsidentin der *Niederländisch-Flämischen Gesellschaft für Musiktheorie*. Sie ist Dozentin für Musiktheorie (1990 bis heute am

Konservatorium von Amsterdam, 1992 bis 2001 am Königlichen Konservatorium Den Haag) und Leiterin des Hauptfachs Musiktheorie Jazz. Sie hat u. a. über Clare Fischer (*Dutch Journal of Music Theory*) und Wayne Shorter (*Music Theory Online*) publiziert. Derzeit arbeitet sie an einem praktisch-pädagogischen Theoriehandbuch zur tonalen Jazzharmonik.



Musiktheorie und Zukunft. Perspektiven einer polyphonen Musikgeschichte

Anne Hameister
Jan Philipp Sprick
(Hochschule für Musik und Theater Hamburg)

Musiktheorie bietet ein großes Potenzial für das Nachdenken über die zukünftige Entwicklung von Musik. In ihrer kreativen intellektuellen Auseinandersetzung mit musikalischen Strukturen als kulturell determinierte Gefüge hat sie schon immer auch Zukünfte entworfen. Die Beitragenden im Sammelband *Musiktheorie und Zukunft. Perspektiven einer polyphonen Musikgeschichte aus Musiktheorie* (Transcript 2023) aus den

Fächern Musikwissenschaft, Komposition, Geschichtswissenschaft und Philosophie untersuchen dieses Verhältnis von Musik, Musiktheorie und Zukunft in der Vergangenheit und Gegenwart. Dabei fokussieren sie den Zeitraum vom 19. bis zum 21. Jahrhundert. Die historisch-historiographisch angelegte Zusammenstellung der Beiträge provoziert auch die Frage nach der gegenwärtigen Zukunft der deutschsprachigen

Musiktheorie. Die Herausgeberin und der Herausgeber positionieren sich in ihrer Einleitung des Bandes mit einem Vorschlag von Musiktheorie als Bindeglied-Disziplin zwischen Komposition und Geisteswissenschaft und führen diesen spekulativen Gedanken in ihrer Buchpräsentation weiter aus: Wie lässt sich nach einem „Jahrhundert der Analyse“ der theoriebildende Anteil des Faches zukünftig stärken?

ANNE HAMEISTER

Anne Hameister, geb. 1990, lehrt die Fächer Musiktheorie und Gehörbildung an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg*. Sie studierte Musiktheorie, Deutsch und Musik auf Lehramt in Rostock und mit Aufenthalten an der *University of Chicago* und an der *Harvard University*. Ihre Dissertation entsteht zu Zukunftsvorstellungen in der deutschsprachigen Harmonielehre um 1900. Zusammen mit Jan Philipp Sprick veröffentlichte sie den Band *Musiktheorie und Zukunft. Perspektiven einer polyphonen Musikgeschichte* (Transcript 2023).

JAN PHILIPP SPRICK

Jan Philipp Sprick, geb. 1975, studierte Musiktheorie, Musikwissenschaft, Viola und Geschichte in Hamburg und an der *Harvard University*. 2010 wurde er an der *Humboldt-Universität Berlin* promoviert. Von 2006 bis 2018 lehrte er Musiktheorie an der *Hochschule für Musik und Theater Rostock*, zuletzt als Professor. Seit 2018 lehrt er in gleicher

Position an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, seit 2022 ist er Präsident der Hochschule. Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte der Musiktheorie im 19. Jahrhundert, methodische Fragen der musikalischen Analyse und musikalische Ambivalenz. Vorträge und Publikationen zu vielfältigen Themen der Musiktheorie.



Punkt, Oval und Fläche: Harmonische Strategien in Caroline Shaws Musik für Singstimmen und Streicher

Wendelin Bitzan (Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf)

Zwei wesentliche Schwerpunkte im Schaffen der US-amerikanischen Performerin und Komponistin Caroline Shaw (geb. 1982) sind Stücke für Streichquartett und für verschiedene Vokalensembles. In diesen Besetzungen steht die Verbindung mit Shaws eigener künstlerischer Praxis als Sängerin und Geigerin und entspringt ihrer Zusammenarbeit mit Ensembles, mit denen sie interagiert oder in denen sie mitwirkt. Weitere Einflüsse auf ihre Musik stammen aus dem Bereich des Jazz, der Avantgarde und der elektronischen Musik. In ihrer Arbeit verbindet sie verschiedene Harmonisierungsstrategien (modale Stufenfolgen, Sequenzen, nicht-funktionale Progressionen) und statische Flächen (Ostinati und Patterns). Am Beispiel von Shaws populärstem Werk, der *Partita for 8 Voices* (2012, Pulitzer Prize for Music 2013), werden außerdem dramaturgische und narratologische Aspekte sowie der Einsatz der Musik als Filmscore untersucht.

ENTFÄLLT!

WENDELIN BITZAN siehe S. 52



Expressionismus im Hörspiel: Walter Goehrs Musik zu Alfred Döblins *Geschichte vom Franz Biberkopf* (1930)

Johannes Kretschmer (*Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig*)

Der in jüngerer Zeit von der deutschen Opernwelt wiederentdeckte jüdische Komponist Walter Goehr gehörte in den 20er Jahren zum Kreis der Berliner Meisterschüler Arnold Schönbergs. Der vielseitige Musiker betätigte sich dirigierend und komponierend gleichermaßen auf der Bühne, beim Film und dem noch jungen Rundfunk, hier am erfolgreichsten mit der ersten deutschen Funkoper *Malpopita* (1930). Im selben Jahr wurde auch Alfred Döblins *Geschichte vom Franz Biberkopf* – ein repräsentatives Beispiel der ersten

„Blütezeit“ des Hörspiels – in der Berliner Funkstunde urgesendet, wozu Goehr die Musik komponierte. Goehr zeigt sich darin als schöpferischer Minimalist, der auf engstem „Zeit-Raum“ die wechselvollen Stimmungen der Szenen einfängt, andeutet, verstärkt, kommentiert, kurz: Klänge hörspielgerecht einsetzt. In dem überwiegenden Teil von Szenen mit musikalischen Elementen herrschen eher düstere und bedrohliche Stimmungen bzw. dramatische Handlungen vor, was allein schon als expressionistisch anzusprechen ist.

Musikalisch gestaltet werden diese Szenen mit scharfen Dissonanzen, Verfremdungs- und Kanontechniken, Leitmotivik und differenzierter Instrumentation. Deutlich tritt hier die kompositorische Herkunft Goehrs aus der Schönberg-Schule zutage. Goehrs individuelle Leistung ist dabei in der geschickten Ausnutzung der formauflösenden Tendenzen des expressionistischen Stils für die besonderen Erfordernisse der Hörspielmusik zu sehen. Goehr kann somit als ein bedeutender Pionier dieser Gattung gelten.

JOHANNES KRETSCHMER

Johannes Kretschmer, geb. 1989, studierte Musikwissenschaften und Musiktheorie in Leipzig und Weimar. Er lehrt an mehreren Hochschulen Gehörbildung und Musiktheorie bzw. Tonsatz. Seit 2022 lehrt er zudem das Fach „Hörspiel“ an der *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig*.



Sonstige Veranstaltungen

Vorstandssitzung

Do. 03.10.24 | 12:00–18:00 Uhr
Raum 7.139 (Campus Sachsendorf, Gebäude 7)

Hochschulvertreter*innen-Essen

Fr. 04.10.24 | 13:00–14:00 Uhr
Mensa Séparée links hinten (Campus Sachsendorf)

Treffen der AG Musikschulen

Do. 03.10.24 | 18:00–20:00 Uhr
Raum 9.122 (Campus Sachsendorf, Gebäude 9)

Treffen der AG Musiktheorie und Neue Medien

Do. 03.10.24 | 15:00–19:00 Uhr
Raum 9.222 (Campus Sachsendorf, Gebäude 9)

Treffen der AG Musikunterricht

So. 06.10.24 | 12:45–13:45 Uhr
Raum 9.122 (Campus Sachsendorf, Gebäude 9)

Autumn School

Philippe Kocher, Gesine Schröder

Mi. 02.10.24 | 18:00–22:00 Uhr
7.116 und 7.117 (Campus Sachsendorf, Gebäude 7)

Do. 03.10.24 | 09:00–19:00 Uhr
7.116 und 7.117 (Campus Sachsendorf, Gebäude 7)

A cappella Arrangement -

Workshop des Künstlerischen Wettbewerbs

Adrian Goldner, Johannes Jäck (Mitglieder der Gruppe Anders)

Do. 03.10.24 | 11:00–18:00 Uhr
7.112 (Campus Sachsendorf, Gebäude 7)

Studierendentreffen

Fr. 04.10.24 | 13:00–14:00 Uhr
Mensa (Campus Sachsendorf)

Gemeinsames Abendessen

Sa. 05.10.24 | 19:00–20:30 Uhr
Audimax (Zentralcampus, Zentrales Hörsaalgebäude)

Mitgliederversammlung

Sa. 05.10.24 | 20:30–22:30 Uhr
Audimax (Zentralcampus, Zentrales Hörsaalgebäude)



Anders – KURZURLAUB

Anders präsentiert die prämierten Songs des künstlerischen Nachwuchswettbewerbs der GMTH



Johannes Berning, Florian Clasen, Adrian Goldner
Johannes Jäck, Moritz Nautscher

präsentieren die preisgekrönten Songs, integriert in ihr neues Programm „KURZURLAUB“.

Die beiden Songs „Sommertag“ (Text von Johannes Berning), welche die diesjährigen Gewinnerbeiträge des künstlerischen Wettbewerbs der GMTH sind, werden als Teil des abendfüllenden Programms „Kurzurlaub“ von der A-Capella-Gruppe ANDERS präsentiert. Freuen Sie sich auf einen entspannenden Abend voller Witz, Esprit und A-Capella-Pop! Beurteilen Sie selbst, ob und wie gut die preisgekrönten Songs dort hineinpassen! In der deutschsprachigen Popmusik prägen große Namen wie u.a. Clueso, Kraftclub, Cro oder Joris die große Songschreiber-Musikkultur der Neuen Deutschpoeten. Die Freiburger Vokalband Anders ist musikalisch im gleichen Kontext zu sehen. Sie sind Deutschlands A-Capella Deutschpoeten. Ihr Stil: Eingängige Melodien und intelligente Texte.

songs aktueller Charthits oder nostalgische Lieder über die Flora auf dem Balkon. Damit begeistern sie ihr Publikum nicht nur bei eigenen Konzerten, sondern bereits auch im Vorprogramm von Bands wie Revolverheld oder Thees Uhlmann. Mit ihrem neuen Programm „Kurzurlaub“ präsentieren die Freiburger, das was sie am besten können: Songs, die berühren. Und das erneut auf ganzer Linie. Die fünf Sänger werden zu musikalischen Erzählern, die ihre eigenen Geschichten schreiben, mal melancholisch-tiefsinnig, mal humorvoll-ironisch und mitunter auch herzerreißend komisch. Auf poetische Weise werden sie so zu Beobachtern des ganz normalen Wahnsinns, der sich Leben nennt. Da geht es um Liebe, Verlust, Trauer, Herzschmerz, aber

auch um Freundschaft, Hoffnung und den unerschütterlich optimistischen Blick nach vorne – kurz: um die großen und kleinen Gefühle, die uns zu Menschen machen. Alldem begegnen die fünf Sänger mit einer unverwechselbar selbstironischen und humorvollen Art, die offenbart, dass sie ihre Kunst sehr wohl, sich selbst jedoch nicht ganz so ernst nehmen. Mit ihrem neuen Programm versprechen die Freiburger Songpoeten uns einen „Kurzurlaub“ für Herz, Geist und Seele, eine Reise raus aus dem Alltag, rein in die musikalische Gefühlswelt der fünf Sänger - die ganz schnell auch zu unserer Eigenen wird. Wohin die Reise geht? Na, ins Glück natürlich! *ANDERS sind Gewinner der St Ingberter Pflanze 2020 (Publikumspreis & Sonderpreis der Kultusministerin), des Vokal.total-Festival Graz 2019 (1. Preis der Kategorie POP) und des SoLaLa A-Cappella Festival Solingen 2019 (Jurypreis & Publikumspreis). 2019 wurde ANDERS für ihr Album „Viel Lärm um dich“ in den USA mit dem CARA Award als bestes europäisches A-Capella Album ausgezeichnet.*

BAND BIOGRAFIE

Die Liebe zum Gesang und zur mundgemachten Popmusik eint die Sänger der fünfköpfigen Freiburger A-cappella-Band bereits seit nunmehr 16 Jahren. Ursprünglich als Schülerband auf einem Heidelberger Schulhof im Jahr 2006 gegründet, deren Repertoire aus eigens arrangierten Coversongs bestand, tourte die Band nach dem Abitur im Jahr 2012 bereits mit eigenen deutschsprachigen Songs und ihrem zweiten Album „Neue Zeiten“ (produziert von MAYBEBOP-Sänger Lukas Teske) durch die Bundesrepublik.

Mit dem Umzug nach Freiburg im Jahr 2013, dem Beginn des Studiums und mehreren Besetzungswechseln gewann die Band in den Folgejahren an musikalischem Profil und es stellten sich die ersten nationalen und internationalen Erfolge ein. 2019 wurden die Sänger für ihr Album „Viel Lärm um dich“ in den USA mit dem CARA Award als bestes europäisches A-Cappella Album ausgezeichnet. Zudem gewann die Band das Vokal.total-Festival Graz 2019 (1. Preis der Kategorie POP), das SoLaLa A-Cappella Festival Solingen

2019 (Jurypreis & Publikumspreis) sowie die St Ingberter Pflanze 2020 (Publikumspreis & Sonderpreis der Kultusministerin). Anders stehen für modernen A-cappella-Pop-Sound, intelligente deutschsprachige Texte und eingängige Melodien. Mit ihren selbstgeschriebenen Songs erzählen die Freiburger ihre eigenen Geschichten, mal melancholisch-tiefsinnig, mal humorvoll-ironisch und mitunter auch herzerreißend komisch. Auf poetische Weise werden sie so zu Beobachtern des ganz normalen Wahnsinns, der sich Leben nennt.



anders

a cappella pop



kurzurlaub

Das Konzert wurde mit freundlicher
Unterstützung des Helbling Verlags ermöglicht.



Autoren-Glossar

A

Arnecke, Jörn 51

B

Balzer, Marvin 76

Barendt, Marius 54

Baumann, Felix 84

beim Graben, Peter 92

Becker, Patrick 36

Bitzan, Wendelin 52/109

Bleij, Barbara 107

Bodamer, Konstantin 53

Boyle, Matthew 39

Bredemeier, Joshua 45/46

Brunner, Georg 58

C

Caskel, Julian 40

Constapel, Imke 45/46

D

de Oliveira Pinto, Tiago 47/48

de Paiva Santana, Charles 84

Difrahsh, Kanaz 106

E

Edler, Florian 6/78

F

Fiedler, Daniel 58

Finkensiep, Christoph 57

Freund, Julia 82

Fuhrmann, Gregor 8

Fuhrmann, Simon 79

G

Gatz, Almut 43

Goldberg, Halina 74

Goldner, Adrian 111

Grabow, Martin 55

Grooß, Annette 45/46

Groß, Christian 33

H

Haid, Lisa-Marie 69/106

Hameister, Anne 108

Hardt, Susanne 41/103

Hasselhorn, Johannes 58

Hauser, Tobias 70

Hausmann, Anna Maria 90

Hauth, Julius 38

Hayward, Klara 43

Hecker, Martin 66

Hector, Maria 60

J

Jakobidze-Gitman, Alexander 80

Jäck, Johannes 111

Jeßulat, Ariane 62

Junker, Joachim 43

Jutrzenka-Trzebiatowska, Izabela Maria 75

K

Kämpf, Christian 97

Kaern-Biederstedt, Franz 63

Kaiser, Paula 43

Kaiser, Ulrich 49

Kasakowski, Jakob 61

Katharopoulos, Dimitrios 73

Keym, Stefan 59

Knappe, Sebastian 43/44

Kocher, Philippe 111

Kohlmann, Martin 43/44

Kohlmann, Paul 107

Kretschmer, Johannes 110

Kühfuß, Artur 43/44
Kulke, Johanna 96
Kunze, Daniló 68/106

L

Lang, Benjamin 85
Leimbach, Joris 43/44
Levy, Brian 86
Lewandowski, Stephan 8
Li, Qiushi 44
Li, Wanyi 94
Lorenzen, Sanne 71

M

Maloveská, Lucia 37
Melzer, Anne 88
Mey, Stefan 43/44
Mohagheghi Fard, Ehsan 47/48
Müller, David Florian 11

N

Natour, Nura 56
Nieland, Kaja 45/46
Noll, Thomas 92

O

Oberschmidt, Jürgen 97/105
Oliferko-Storck, Magdalena 77
Ong, Arvid 78
Ott, Immanuel 36

P

Patanè, Claudia 98
Pfeffer, Niels 38
Polyakov, Egor 50/57
Pstrokonski-Komar, Sebastian 65

R

Reece, Frederick 104
Reichel, Elke 42/43/102
Remeš, Derek 89
Roth, Daniel 100

S

Safari, Sarvenaz 47/48
Schäfer, Nils 45/46
Schäfertöns, Reinhard 47/48
Schlothfeldt, Matthias 43
Schmidt, Mario 67
Schönlau, Stephan 47/48
Schröder, Gesine 32
Shen, Wei 101
Sobecki, Philipp 44
Sprau, Kilian 34
Sprick, Jan Philipp 108
Staible, Marius 100
Stevenson, Seren 93

T

Thoma, Georg 72/91

W

Wagler, Anne-Kathrin 78
Waters, Keith 86
Weinhold, Benjamin 64
Wesarg, Georg-Friedrich 106
Westenfelder, Sophia Susanne 81
Willis, Laurence Sinclair 82
Wu, Yumeng 42

Z

Zarzalis, Myrto 58
Zocha, Philipp 87

Clarion Editing

Schreiben Sie etwas auf Englisch?

Ich biete

- **Korrekturlesen und redigieren von Texten auf Englisch** - seien Sie sicher, dass er fehlerfrei und idiomatisch ist.
- **Prüfen von KI-Übersetzungen** - weil KI mag gut sein, aber perfekt ist sie nicht.
- **Hilfe bei der Vorbereitung von Literaturverzeichnissen** im richtigen englischen Stil.

... besonders für Musikwissenschaftler*innen!

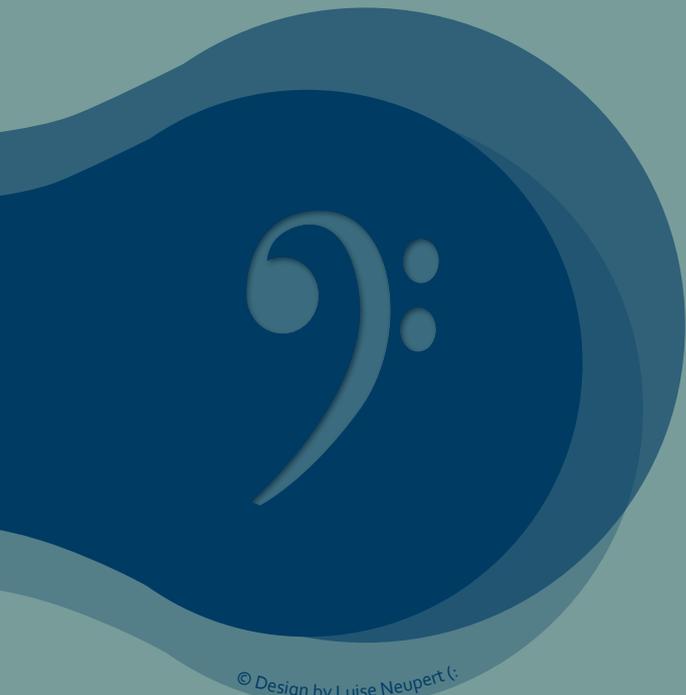
Ich bin Britin mit sehr guten Deutschkenntnissen und war über 20 Jahre Dozentin für Musikwissenschaft. Ich habe öfters Nichtmuttersprachler*innen beim Schreiben geholfen.

Bei mir können Sie sicher sein, dass das Englisch in Ihrem Text einen guten Eindruck macht und für alle verständlich ist. Unsere Zusammenarbeit verbessert ihre Chancen, dass Ihr Text von einer Zeitschrift oder einem Verlag akzeptiert werden wird.

www.clarionediting.co.uk

info@clarionediting.co.uk





© Design by Luise Neupert (:

Brandenburgische Technische
Universität Cottbus - Senftenberg
Zentralcampus
Platz der Deutschen Einheit 1
03046 Cottbus

T +49 (0)355 69 0
www.b-tu.de

gimth
GESELLSCHAFT
FÜR MUSIKTHEORIE

b.tu
Brandenburgische
Technische Universität
Cottbus - Senftenberg



Cottbus
Chósebuz


Landesmusikrat
Brandenburg e.V.

BASF
We create chemistry

