

## IV.1 | Symposium »Wege zur Musikwissenschaft: Länder und Sprachregionen im Vergleich«

Samstag, 17. September 2016 || 9 – 18 Uhr  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 2

Netzwerk Fachgeschichte:

*Melanie Wald-Fuhrmann* | Frankfurt a. M.,

*Stefan Keym* | Hamburg und Leipzig

- 9.00 – 10.45      SEKTION 1: FRANKREICH – ITALIEN – GROSSBRITANNIEN  
Begrüßung und Einführung  
(*Melanie Wald-Fuhrmann, Stefan Keym*)
- FRANKREICH | Germanophilie? Deutsch-französische Netzwerke  
und die Anfänge der Musikwissenschaft in Frankreich  
(1900-1914)  
(*Louis Delpech* | Heidelberg, *Stefan Keym* | Hamburg und  
Leipzig)
- ITALIEN | Die italienische Musikwissenschaft um 1910: Von  
Positivismus zu Idealismus?  
(*Mauro Bertola* | Heidelberg, *Luca Aversano* | Rom)
- GROSSBRITANNIEN | Contexts and Conflicts in Early British  
Musicology  
*Rosemary Golding* | Milton Keynes)
- 11.15 – 12.45      SEKTION 2: NORD- UND OSTEUROPA  
SKANDINAVIEN | The Establishment of Musicology as a  
University Discipline in the Scandinavian Countries  
(*Lars Berglund* | Uppsala)
- BALTIKUM | Zwei Anläufe zur Eigenständigkeit:  
Musikwissenschaft in den baltischen Republiken nach 1918  
und nach 1990  
(*Toomas Siitan* | Tallinn, *Andreas Waczkat* | Göttingen)

RUSSLAND | Von der pädagogischen Praxis zur ideologischen Hypertrophie: Die Entwicklung der Musikwissenschaft in Russland

(*Christoph Flamm* | Lübeck)

14.00 – 15.30

SEKTION 3: NORD- UND SÜDAMERIKA

USA | American Musicology between the Old World and the New: The Strength of Tradition and the Energy of Innovation  
(*Glenn Stanley* | Storrs/CO, *Philine Lautenschläger* | Berlin)

SÜDAMERIKA | Auf der Suche nach »eigenen« Quellen musikalischer Praxis. Musikwissenschaft in Lateinamerika im Spannungsfeld von Nationalismus, europäischen und US-amerikanischen Forschungstraditionen im 20. Jahrhundert  
(*Christina Richter-Ibáñez* | Tübingen, *Daniela Fugellie* | Berlin)

16.00 – 18.00

SEKTION 4: OSTASIEN

JAPAN | Der Wandel musikwissenschaftlicher Fragestellungen in Japan in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts  
(*Hermann Gottschewski* | Tokyo)

KOREA | Musikwissenschaft in Korea: Aufgaben und Perspektiven  
(*Jin-Ah Kim* | Berlin/Seoul)

CHINA | Nach Leipziger Vorbild? Zur Gründung und Konsolidierung des Shanghaier „Konservatoriums für Musik“ durch den Musikwissenschaftler Xiao Youmei  
(*Hannes Jeddeck* | Kiel)

Abschlussdiskussion

In dem Symposium geht es um die vergleichend-systematische Aufarbeitung und Darstellung der Etablierung der Musikwissenschaft in verschiedenen Ländern und Regionen. Der Fokus liegt dabei einerseits auf den Abläufen und Stadien der Institutionalisierung, andererseits auf Motivationen, Konzepten und Diskursen – es soll also die »Außen«- mit der »Innen«-Perspektive verschränkt werden.

Um die angestrebte vergleichende Diskussion der jeweiligen Vorgänge zu fördern, wird allen Beiträgen eine gemeinsame Matrix zugrunde gelegt:

- Stadien und Formen der Institutionalisierung (Universität vs. Konservatorium; Denomination, Ausstattung, Finanzierung der ersten Professuren; Etablierung von Fachgesellschaften und Fachmedien wie Zeitschriften);

- Anknüpfungspunkte (kultur- und gesellschaftspolitische sowie wissenschaftliche Motivation für die Einrichtung des Faches; fachliche Herkunft der ersten Fachvertreter; ggf. deren internationale Ausbildung; konzeptuelle Transfers);

- Inhalte und Konzepte (fachlicher Zuschnitt, Definitionsversuche in Memoranden etc.; Themen und Methoden; Stellenwert der eigenen Musikgeschichte, der zeitgenössischen, älteren sowie außereuropäischen Musik in Forschung und Lehre);

– Vernetzungen (welche Kontakte bestehen; wie werden sie formalisiert?).

Zusätzlich soll jeder Vortrag einen für die jeweilige Region und Fachtradition spezifischen Aspekt in den Mittelpunkt rücken.

Geographisch wird der Blick auf Länder und Regionen außerhalb des deutschsprachigen Raums gerichtet. Es wird jedoch auch immer zu fragen sein, ob bzw. inwieweit an das österreichisch-deutsche Konzept der Musikwissenschaft (in den Formulierungen von Guido Adler und Hugo Riemann) angeknüpft und wie es ggf. um- oder ganz neu formuliert wurde.

Als Referierende wurden sowohl Kolleg/innen aus den jeweiligen Ländern gewonnen als auch deutschsprachige Musikwissenschaftler/innen, die länger in einem anderen Land wirk(t)en. Zudem werden einige Tandems mit Kolleg/innen aus

Wir danken der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung für die Unterstützung des Symposions.

Fritz Thyssen Stiftung  
für Wissenschaftsförderung



den jeweiligen geographischen Regionen und deutschsprachigen Kolleg/innen gebildet, um so zusätzlich verschiedene Perspektiven zu gewinnen und in der Diskussion fruchtbar werden zu lassen.

## IV.2 | Symposion »The Order of Sound Objects: Musical Instruments as Cultural Tools since 1945«

Samstag, 17. September 2016 || 11 – 12.30 Uhr  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 3

Fachgruppe Musikethnologie:  
*Julio Mendivil* | Frankfurt a. M.

Eliot Bates is an ethnomusicologist specializing in digital audio recording cultures and the production of contemporary music in Istanbul, Turkey. His book *Music in Turkey: Experiencing Music, Expressing Culture* was published by Oxford University press. Bates teaches ethnomusicology, popular music studies and sound studies at the University of Birmingham (UK). He has done ethnographic research on recording studios in Turkey, musical instruments, studio architecture, glitch aesthetics in dark-wave music, and on distributed recording production.

Saida Daukeyeva is a Georg Forster Research Fellow (HERMES) at the Central Asian Seminar of the Humboldt-Universität zu Berlin (April 2015- July 2017). Her research, supported by the Alexander von Humboldt Foundation, explores the intersection of music with political, social and cultural geographies in Central Asia, focusing on the musical construction of place and borders among the Kazakh diaspora in western Mongolia and returning migrants in Kazakhstan.

Why Do Spirits Play Rattles and Flutes? Musical instruments in Amerindian Ontologies of the Guiana Shield (*Matthias Lewy* | Brasília)

## IV.3 | Symposion »Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte«

Samstag, 17. September 2016 || 9 – 17.30 Uhr  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 5

*Florian Kraemer* | Gütersloh, *Sascha Wegner* | Bern

- 9.00 – 9.10 ERÖFFNUNG: SCHLIESSEN – EINE EINLEITUNG  
Begrüßung  
(*Sascha Wegner* | Bern, *Florian Kraemer* | Gütersloh)
- SEKTION 1: DER SCHLUSS ALS (NICHT NUR) MUSIKALISCHES  
PROBLEM: VERGLEICHENDE PERSPEKTIVEN
- 9.10 – 9.30 Einführung: Der Schluss als kompositorisches Problem  
(*Wolfram Steinbeck* | Köln)
- 9.30 – 10.00 Enden. Eine erzähltheoretische Einführung (mit  
medienwissenschaftlichem Nachspiel)  
(*Hektor Haarkötter* | Köln)
- 10.00 – 10.30 Kontingenz und – ästhetische – Notwendigkeit, oder: Über die  
Schlussgestaltung von Jazzimprovisationen  
(*Daniel Martin Feige* | Stuttgart)
- 10.30 – 11.00 — *Kaffeepause* —
- SEKTION 2: GATTUNGSGESCHICHTLICHE PROBLEME DES  
SCHLIESSENS
- 11.00 – 11.30 »Himmel – Fegefeuer – Paradies«. Anmerkungen zum  
symphonischen Finale in der Musik des 19. Jahrhunderts  
(*Bernd Sponheuer* | Kiel)
- 11.30 – 12.00 Musikalische Variationen des Amen: Schlussgestaltungen in der  
Kirchenmusik (*Joachim Kremer* | Stuttgart)
- 12.00 – 12.30 Schauspiel-Musik-Theater. Schlussgestaltungen um 1800  
zwischen Apotheose und Dekonstruktion  
(*Ursula Kramer* | Mainz)
- 12.30 – 13.00 Schlussmonologe in der Oper (*Anno Mungen* | Bayreuth-Thurnau)
- 13.00 – 14.00 — *Mittagspause* —

SEKTION 3: DAS PROBLEM DES SCHLIESSENS ZWISCHEN  
MUSIKWISSENSCHAFT UND MUSIKTHEORIE

- 14.00 – 14.30 Musikalisches Schließen als Problemlösung – musiktheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven im Vergleich (*Jan Philipp Sprick* | Rostock)
- 14.30 – 15.00 »Mitteläsur« oder »förmliche Cadenz«? Das Problem des mehrfachen Schließens in den Sonatenexpositionen Haydns und Pleyels (*Markus Neuwirth* | Dresden)
- 15.00 – 15.30 Exodus und Exitus. Theorie und Praxis einer Dialektik der Kadenz (*Julian Caskel* | Köln)
- 15.30 – 16.00 — *Kaffeepause* —
- SEKTION 4: MODERNE KRISENERSCHEINUNGEN DES  
SCHLIESSENS
- 16.00 – 16.30 Ironische Schlüsse in der musikalischen (Post)Moderne (*Nina Noeske* | Hamburg)
- 16.30 – 17.00 »The wind began to howl« – Bob Dylans Schlüsse (*René Michaelsen* | Frankfurt a. M.)
- 17.00 – 17.30 Der »kaputte Schluss« in der Musik des 20. Jahrhunderts (*Matthias Tischer* | Neubrandenburg)

»Das Ende ist das ästhetische Versprechen, dass etwas nicht einfach beliebig ist.« (Uwe Timm)

Die Frage der Schlussgestaltung in der Musik stellt sich in immer wieder neuen Konstellationen auf vielfältige Weise. Ganz gleich ob in Phrasen-, Satz- oder Werkschlüssen – in der Musikgeschichte und -gegenwart erscheinen die elementaren und ästhetischen Fragestellungen formaler Schlussgestaltung grenzenlos: Finale Setzungen können als syntaktisches, rhetorisches, poetisches oder strukturelles Problem (Steinbeck 2012) aufgefasst werden; sie können metaphorisch als »Decrescendo«, »Gleichgewicht« und »Crescendo« (Wörner 1969) beschrieben, ästhetisch als Schließen, Enden oder Aufhören (Eggebrecht 1967) interpretiert oder semantisch als »relaxant«, »summative« und »valedictory finale« (Talbot 2001) kategorisiert werden. (Selbstverständlich immer zu ergänzen um nicht weniger vielfältige »hybrid solutions«.) Ohne sich dem lähmenden Anspruch zu stellen, eine ›Geschichte des Schließens‹ in der Musik vollständig rekonstruieren zu wollen, nimmt das Symposium eine breitere kompositions- und kulturgeschichtliche Kontextualisierung der musikalischen Schlussgestaltungen vor. Zugleich untersucht es, inwiefern musikalisches »Schließen« auf verschiedenen Skalierungsstufen (von der Kadenz bis zum Symphoniefinale) systematisiert werden kann und widmet sich somit einem essenziellen Bereich der Grundlagenforschung zur musikalischen Form.

Seit dem 18. Jahrhundert steht der Schluss- oder Finalbegriff nicht nur für das Ende einer ›Aufführung‹ von Musik, sondern wird mehr und mehr als End- oder gar Zielpunkt eines als absolut empfundenen ›Werkes‹ verstanden. Wenn der Schluss

ein solches Werk nicht nur *beendet*, sondern im emphatischen Sinn zugleich auch *vollendet*, avanciert er zu einem zentralen ästhetischen Problem. Dem latenten Problembewusstsein schließen sich in der Kompositionsgeschichte zahlreiche Form- und Gattungsexperimente an. Das Verhältnis von Individualität und Konventionalität ist hierbei für die einzelne Schlussgestaltung im Kleinen wie im Großen, innerhalb und außerhalb der Werkideologie, genauer zu untersuchen. Denn zu fragen wäre, welcher Stellenwert der Schlussgestaltung gerade dort zukommt, wo der Werkbegriff prekär erscheint: Das betrifft nicht nur die Musik im 20. und 21. Jahrhundert wie den auf Improvisation beruhenden Jazz oder die Neue Musik. Bereits die Oper, die mehr einem individuellen Aufführungszweck als einem überzeitlichen Werkbegriff verpflichtet war, hat sich diesem Problem seit ihren Anfängen zu stellen, wodurch dem Nachdenken über die Schlussgestaltung eine im wahrsten Sinne des Wortes ›tragende Rolle‹ zukommt.

Von hier aus ergeben sich vielfältige weiterführende Fragen: Welche Formen »offener Schlüsse« gibt es und welchen Zweck verfolgen sie? Wie wird »Unendlichkeit« innerhalb einer endlichen Zeitspanne darstellbar und wie endet »zeitlose« Musik (z.B. die Idylle)? Lässt sich die notorisch schwierige Beziehung zwischen Zeitphilosophie und der »Zeitkunst« Musik anhand der Analyse von Schlussbildungen auflösen? Kann Neue Musik, nach der Krise des Werkbegriffs, noch »Schließen« oder nur noch »Aufhören«?

Das Thema bietet sich geradezu dafür an, theoretische, historische, philosophische und ästhetische Perspektiven auf die Musik in einen konstruktiven Dialog zu bringen. Das Symposium versammelt daher eine Vielzahl dieser Perspektiven und knüpft zudem an die Ergebnisse anderer Disziplinen an, z.B. aus der Erzähltheorie. Zu den zu verhandelnden Fragen gehören beispielsweise der begriffsgeschichtliche Ursprung des »Finale« in der Oper (als Akt- und Aufführungsfinale), seine Bedeutung etwa für die Symphonie oder die Frage aufführungspraktischer Final-Konventionen auf der Bühne, in der Kirche sowie im Konzertsaal. Das Ziel der Tagung ist es, das Spektrum des Schließens exemplarisch auszumessen, systematisch auszudifferenzieren und von den ihm zugrundeliegenden Problemstellungen her zu interpretieren: syntaktisch zwischen Kadenz und formaler »Zäsur«, ästhetisch zwischen »lieto fine« und Apotheose, historiographisch zwischen Konstruktion und Konstruktivität des Finalbegriffs – ohne das Bezeichnete und Bezeichnende des Schlusses sowie dessen musik- und kulturgeschichtliche Relevanz aus dem Blick zu verlieren.

## IV.4 | Symposion »Wider den Fetisch der Partitur. Hörprobleme serieller und post-serieller Musik«

Samstag, 17. September 2016 || **ab 9 Uhr (open end)**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Musiksaal (01-153)

*Susanne Kogler* | Graz, *Martin Zenck* | Würzburg

In der Geschichte des Faches nimmt die Auseinandersetzung mit schriftlichen Zeugnissen von Musik einen herausragenden Stellenwert ein. Diese Dominanz der Schriftlichkeit wird durch poststrukturalistisch, multimedial und performativ orientierte Sichtweisen heute zunehmend in Frage gestellt. Dennoch steht die Partitur nach wie vor im Zentrum von Musiktheorie und -analyse. Dass man vielen künstlerischen Entwicklungen damit nur teilweise gerecht wird, zeigt sich besonders, aber keineswegs ausschließlich an der Neuen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Alternative methodische Zugänge zu entwerfen und zu erproben, stellt sich daher als ein die gesamte Musikforschung betreffendes Desiderat dar. Die Referate dieser Sektion greifen dieses Desiderat auf. Ausgehend von Überlegungen zum Stellenwert des Hörens und des mimetischen Mitvollzugs für den Verstehensprozess werden innovative Herangehensweisen an Musik entworfen, an konkreten Beispielen erprobt und diskutiert. Dabei wird auch den Möglichkeiten Rechnung getragen, die sich der Forschung heute durch den Einsatz neuer Technologien und Medien im digitalen Raum bieten, wo auditive, bildliche und filmische Quellen vermehrt zur Verfügung stehen.

Im Gegensatz zur sehenden, objekthaften Wahrnehmung des vor einem stehenden Bildes ist diejenige der sukzessiven, in der Zeit vergehenden des Hörens von Musik auf eine dreifache Aufnahme des Rezipienten angewiesen: auf die Partiturlektüre, auf die Performanz, sowie auf das lebendige Hören während des Konzerts und das mehrmalige und intensive Nach- und Hineinhören in einen Tonträger. Dieser kann sich einmal als Wiedergabe des Konzerts darstellen und sich mit dem lebendigen Hören während des Konzerts berühren. Der Tonträger kann sich aber auch zum anderen durch eine zusätzliche oder ausschließliche Studioproduktion vollkommen vom Konzert unterscheiden. Damit gehen analytisch, an der Partitur orientierte Verstehensprozesse sowie performativ und mimetisch bestimmte eine zunächst unteilbare Einheit ein, wobei die Musikwissenschaft und Musiktheorie bisher weitgehend einseitig nur die betrachtende und verifizierende Introspektion in die Partitur als einzig objektiv zugelassen hat, während das Hören einer Aufführung oder einer Einspielung in den nur subjektiven, weil schlecht unendlichen Bereich



der Wahrnehmung verbannt wurde. Musik aber, als klingende oder als erklingend erdachte und gedachte, bedarf der lebendigen Wahrnehmung durchs Hören, vollzieht dabei eine genuin eigenständige Aneignung, die vom inneren Hören einer Partiturlektüre zu unterscheiden ist. Beide Vorgänge sollten nicht zugunsten eines einseitig fetischisierten, weil durch Schriftzeichen verdinglichten und verengten Partiturbegriffs aufeinander abgeglichen werden, sondern müssten zumindest in ein miteinander konkurrierendes Verhältnis der Wahrnehmung versetzt werden. Das Ausschließen einer Partitur ergibt sich ohnehin relativ häufig in der Neuen Musik, vor allem wenn Komponisten, wie etwa Pierre Boulez, einige Kompositionen aus dem Werkkatalog gestrichen haben und es offiziell über den Verlag oder über den Autor keinen Zugang zur Partitur gibt.

Als Modell der Diskussion bietet sich daher das legendäre und zugleich skandalträchtige frühe und strikt serielle Werk »Polyphonie X« von 1951 an, von dem es zwar einen Mitschnitt der Uraufführung unter dem Dirigenten Hans Rosbaud gibt und eine Neu-Pressung auf einer CD auf dem Label »col legno«, der Boulez zugestimmt hat, von diesem Werk ist aber offiziell keine Partitur erhältlich, so dass sich unsere Sektion zumindest teilweise aus ganz verschiedenen Wahrnehmungsperspektiven ausschließlich auf die Frage der Objektivierbarkeit von Hörerfahrungen mit diesem Werk von Pierre Boulez konzentrieren kann.

Grundlagentexte für die Beiträge und die Diskussion kommen aus der Hand von Helmut Lachenmann (»Hören ist wehrlos – ohne Hören«), Martin Kaltenecker (»L'oreille divisée«), Susanne Kogler (Kap. »Hören als Affekt«, in: Susanne Kogler: *Adorno versus Lyotard*) und Martin Zenck (zu Pierre Boulez' »Polyphonie X«, in: *AfMw* 4/2015, und »Pierre Boulez. Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde«).

In der Sektion soll der Austausch im Vordergrund stehen. Deshalb werden die einzelnen Beiträge zuvor an alle TeilnehmerInnen verschickt, die Präsentation erfolgt in Form von Impulsreferaten, wonach sofort in die Diskussion eingestiegen wird.

Die genaue Abfolge der Referate stand bei Drucklegung des Programmbuchs noch nicht fest.

Folgende Kolleginnen und Kollegen wurden zur Teilnahme eingeladen:

*Mark Andre* | Dresden, *Pavlos Antoniadis* | Strassbourg,  
*Saskia Jaszoltowski* | Graz, *Dieter Mersch* | Zürich, *Tobias Schick* | Dresden,  
*Pi Shien* | Freiburg, *Volker Rülke* | Berlin, *Cristina Scuderi* | Graz,  
*Manos Tsangaris* | Dresden, *Simon Toenies* | Frankfurt a. M. und Nizza,  
*Christian Utz* | Graz, *Monika Voithofer* | Graz, *Oliver Wiener* | Würzburg

Diskussionsleitung: *Susanne Kogler* | Graz, *Martin Zenck* | Würzburg

## Zur Dialektik von auditiver, performativer und textueller Analyse: Pierre Boulez' *Polyphonie X* (1951) (Martin Zenck | Würzburg)

Bei dem gemeinsamen Entwurf der Konzeption unseres Podiums mit Susanne Kogler (Uni Graz) bin ich von einer spezifischen Erfahrung der grundlegenden Skepsis gegenüber der Objektivierbarkeit ausgegangen, wie sie mir von Seiten des Herausgebers des *AfMw* (Band 72, 2015, Heft 4, S. 277-301) Albrecht Riethmüller, begegnete. Bei meinem Beitrag über das von Boulez zurückgezogene Werk *Polyphonie X* bat er mich, doch alle persönlichen Hörprotokolle hintan zu stellen, weil die doch eher Ausdruck einer auch bedenklichen Subjektivität oder schlechten Unendlichkeit seien. Deswegen habe ich in diesem Text alle diesbezüglichen Überlegungen gestrichen, die aber in meinem Boulez-Buch *Pierre Boulez. Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde* (Wilhelm-Fink-Verlag, Paderborn 2016, S. 86-124) wieder aufgemacht wurden. Dort finden sich kritisch aufeinander bezogene Hörprotokolle von *Polyphonie X* durch die mit mir befreundeten Kollegen Oliver Wiener, Christian Utz und Tobias Schick und meiner eigenen Hörerfahrung mit dem Resultat, dass es durchaus zumindest partielle Übereinstimmungen in der Hörerfahrung, auch eines trompe d'oreille, und damit eine Form der objektivierbaren Intersubjektivität gibt. Entsprechende Ergebnisse auf der Grundlage dieser Hörprotokolle der Aufnahmen auf Tonträgern von Hans Rosbaud und Bruno Maderna werden von mir auf dem Podium zur Diskussion gestellt. Dabei geht es um den Eigensinn des Hörens gegenüber einer Sinnkonstitution, welche einseitig von der Partitur aus erstellt wird.

## Vom ordnenden Gehorsam und der Freisetzung destruktiver Energie – Zur Bedeutung des Hörens heute (Susanne Kogler | Graz)

In der aktuellen Ästhetik wird dem Hören und damit auch der Musik eine spezifische Bedeutung zugesprochen, wobei man der visuell dominierten Kultur ein Korrektiv entgegensetzen möchte und auf eine neue Unmittelbarkeit der Wahrnehmung abzielt. Zwischen ordnendem Gehorsam und der Wahrnehmung destruktiver Energie bewegt sich das Spannungsfeld philosophischer Reflexion. Dabei werden verschiedene Dimensionen der Musik angesprochen, die uns als Hörende in unterschiedlicher Weise betreffen: spirituelle, analytische, ethische, aber auch kommunikationstheoretische, aufführungspraktische, kritische und historische. Inwieweit und in welcher Weise diese in der Musikforschung heute und in Zukunft eine Rolle spielen könnten und die mit dem Hören verbundenen Herausforderungen angenommen werden sollten, wird in Form von kurzen in das Thema des Workshops einführenden Thesen zur Diskussionen gestellt.

## Serielle und post-serielle Musik zwischen der potentiellen Mimesis des Notationsprotokolls und der Herausforderung des Hörens und Hörenlassens (Mark Andre | Dresden)

Was wir als *serielle und post-serielle Musik* verstehen, scheint sich zwischen der potentiellen mimetischen Darstellung von Struktur(en) und der Herausforderung des

vernünftigen Hörens und Hören-lassens von Klang/Zeitebenen entfalten. Es geht um eine besondere, kompositorische Situation.

Es scheint mir die Problematik des Einverleibens der Strukturierung einerseits und des Atmens der Klang/Zeitebenen andererseits zu thematisieren. Es betrifft die Problematik der anspruchsvollen Herausforderung des authentisch Komponierens als Auseinandersetzung mit der Selbsttäuschung, der Selbstverleugnung, der Selbstentdeckung ...

Diese Situation, assoziiere ich mit der dramatischen Episode der *Verleugnung* (des von der Menge im Hof mimetisch angesteckten) *des Petrus* (Mk. 14, 66-72; Luk. 22, 56-62; Joh. 18, 17.25-27).

### Verkörperung des inneren Hörens in Mark Andre's frühem Klavierwerk (Pavlos Antoniadis | Strassbourg)

Der Pianist Pavlos Antoniadis erforscht Interpretationsräume in Mark Andres Klavierkompositionen *Contrapunctus & Un-Fini III*, in der Form einer Simulation des Lernprozesses in Echtzeit. Er basiert den Ansatz einer »Körperlichen Navigation« der textuellen Komplexität sowohl auf Konzepte aus dem Feld der verkörperten Kognitionswissenschaft, als auch auf aktuellen Technologien zur Gestenaufnahme und -verfolgung. Ziel seines Referats ist, die Spannungen zwischen Text und Akt bzw. Geist und Körper als ästhetisches Konzept fühlbar zu machen und die Verwirklichung des inneren Hörens in Frage zu stellen.

### Zur audiovisuellen Analyse von Musik im Film (Saskia Jaszoltowski | Graz)

Keineswegs mehr in der musikwissenschaftlichen Peripherie angesiedelt hat die disziplinäre Auseinandersetzung mit Filmmusik die Dominanz der Partitur als Analysegegenstand durch eine Fokussierung auf die Interaktion von Bild und Ton ersetzt. Damit einhergehend wird beim Verstehen von Musik im Film von vornherein der audiovisuellen, sich in der Zeit entfaltenden und vergänglichen Wahrnehmung ein deutliches Gewicht beigemessen. Inwiefern jene medial gebundene, von Eklektizismus geprägte und durch Funktionalität bestimmte Musik mit bisher erprobten semiotischen, hermeneutischen oder empirischen Methoden hinreichend erfasst werden kann, inwiefern alternative Zugänge den Erkenntnisgewinn steigern, soll mit diesem Beitrag beantwortet werden. Zuspitzung findet die Thematik, wenn Werke der post-seriellen Musik (bspw. von György Ligeti) in bearbeiteter Form auf den Tonspuren narrativer Filme erklingen.

### Aporien des Hörens: »Polyphonie X« (Volker Rülke | Berlin)

Wenn das abgeschlossene Werk, mit Walter Benjamin zu sprechen, die Totenmaske seiner Konzeption ist, gibt es von *Polyphonie X* nur eine verwackelte Schwarzweißaufnahme dieser Totenmaske. *Polyphonie X* existiert für die meisten Rezipienten nur als Mitschnitt einer einzigen, gründlich vorbereiteten, gleichwohl einmaligen

und unwiederholbaren Aufführung und damit auf eine Art und Weise, die der einer veröffentlichten Jazzimprovisation entspricht. Komposition und diese Aufführung fallen tendenziell zusammen, von der Möglichkeit einer geschichtlichen Entfaltung ist *Polyphonie X* bisher abgeschnitten. Dem auf sich allein gestellten nachvollziehenden Hören fehlt jedes Korrektiv, indem unentscheidbar bleibt, ob eine bestimmte Stelle adäquat realisiert ist oder nicht. Es öffnet sich ein besonderer, spekulativer Hörraum, da jedes Ereignis - auch die möglicherweise richtig dargestellten - auch anders sein könnte. Trotzdem kann über Grundzüge des Stückes intersubjektive Einigung erzielt werden, eine Einigung, die allerdings als auf eben jene Grundzüge beschränkt erscheint.

### Die Zerbrechlichkeit des Daseins – Zur Musik von Mark Andre und ihrer Herausforderung der musikalischen Analyse (*Tobias Schick* | Dresden)

In seiner Musik setzt sich Mark Andre oftmals mit Zwischenzuständen auseinander, die häufig existentieller Natur sind. In diesem Zusammenhang ist in vielen seiner Werke auch eine religiöse Dimension bedeutsam. Das Ensemblewerk *zu staub* verweist auf die in Genesis 3,19 zum Ausdruck gebrachte Vergänglichkeit des Menschen, *kar* für Streichorchester thematisiert das Verschwinden Jesu Christi, während die Orchestertrilogie *...auf...* auf seine Auferstehung verweist. Die in diesen Werken thematisierten Situationen sind existentielle Schwebezustände, die von Fragilität und Unverfügbarkeit gekennzeichnet sind. Andres Musik nimmt diese Eigenschaften in die Tiefenschichten ihrer eigenen Struktur auf. Viele Passagen sind von zerbrechlichen, fluktuierenden Klängen geprägt, deren Reproduzierbarkeit ungesichert ist. Dies hat jedoch Konsequenzen für die musikalische Analyse. Anstatt die Partitur als verbindliche und ausschließliche Objektivierung der strukturellen musikalischen Beziehungen zu betrachten, möchte ich daher versuchen, ein alternatives Analysekonzept zu entwerfen, das die wesenhafte und thematisch bedingte Zerbrechlichkeit und Unverfügbarkeit seiner Musik mit einbezieht.

### Konzertsaal oder Museum? Über das Hören und den performativen Zusammenhang von Geste und Bild in der Musik Giuseppe Chiaris (*Christina Scuderi* | Graz)

Mit seiner ständigen Suche nach der Hybridisierung von Sprachen, stellt die Musik von Giuseppe Chiari eine Herausforderung für die aktuelle musikwissenschaftliche Kritik dar. Schon seit den frühen Werken des Komponisten zeigt sich die Schwierigkeit, Noten und grafische Darstellungen der Gesten auszuführen und sich so in Form autonomer Bilder und rein visueller Produkte durchzusetzen. Diverse Ausdrucksmittel – wie Collage, Aufschriften und Stempel auf Notenliniensysteme und Fotos – zeigen den Willen der Darsteller, eine einzigartige expressive Freiheit zu erzeugen. Dies zeigt sich in *La strada* (1965), ein offenes Werk, in dem rechteckige Kärtchen beschrieben werden mit der Funktion, in einer mehr oder weniger detaillierten Art und Weise die «musikalischen Aktionen» (oder allgemein »performative Aktionen«)

anzuführen. Der Interpret schafft das Werk mit dem freien Willen, kurze Stücke zu verschmelzen, ohne sich einer vorgegebenen Reihenfolge einfach zu überantworten, so dass komplexe musikalische pièces entstehen. Der Begriff »Partitur« verliert unter vergleichbaren Umständen seinen Sinn; es wäre angemessener, von einem »Leitfaden«, einem »Drehbuch« oder vielleicht von einem »conceptual map« zu sprechen. Musik wird nicht nur zu einem visuellen Objekt, sondern auch ein Ort der Wirklichkeit, weil in den Stücken ein eigenes Objekt, wie der »Stuhl« oder anderes zur Erscheinung gebracht wird. Die Poetik des Komponisten besteht darin, dadurch eine metalinguistische Spekulation zu erreichen, die über die Satzungen, die Mittel der Medien und der betrachteten Codes führt.

Wie erstellt nun der Musikologe vor diesem bezeichneten Hintergrund seine endgültige Analyse?

Man kann darüber diskutieren, welches heute der beste geeignete Rahmen für das Hören ist, wenn es überhaupt einen idealer locus für diese »Antimusik« gibt. Denn diese untergräbt jede wissenschaftliche Gewissheit kraft ihres physischen, theatralen, und ikonischen Ansatzes im Zeichen des Ausdrucks-Mix.

### Glutkern (*Manos Tsangaris* | Dresden)

Die Frage, wo das Wesentliche eines Kunstwerks sich befinde, ähnelt dem Begehren festzustellen, was denn kompositorisches Denken nun genau sei. Denken sei vielleicht so wie ein Sprung in die Luft, bei dem man aus ihr etwas zu greifen versuche, hat der Philosoph Jean-Luc Nancy einmal geesagt. Doch wo liegt nun das Wesentliche des Werks? In der Partitur (dem teilbaren schriftlichen Objekt), in der Realisierung (welcher Wirklichkeit denn?), in der Dokumentation und Wieder-Hörbarkeit-Sichtbarkeit, in der Mitschöpfung durch den Rezipienten – oder eigentlich immer irgendwo dazwischen?

Der Glutkern des Werks, denke ich jetzt, wandert, aus dem alles sich entzünden kann. Sein Ort ist nicht auf eine bestimmte Stelle festzulegen. Ein Stein, wenn man ihn zertrümmert und aufschlägt, zeigt uns nur die Außenseiten des zuvor verborgenen Innenraums. »Der Geist«, sagt Novalis, »erscheint immer nur in femder luftiger Gestalt«.

### Interpretation als Kritik: »Polyphonie X« im Spiegel zweier Aufnahmen (*Simon Tönies* | Frankfurt a. M. und Nizza)

Musikrezeption schließt neben der perceptiven Erfahrung des Hörens auch die performative der Interpretation ein. Interpretation im emphatischen Sinn sei, ähnlich dem Hören, als Rekomposition der Partitur verstanden. Indem sie die im Werk angelegten Widersprüche realisiert und konsequent austrägt, übt sie Kritik an ihm. Boulez, den erst die Sichtung des Uraufführungsbandes dazu veranlasst hat »Polyphonie X« zurückzuziehen, reflektiert in seinen späteren Vorlesungen selbst über das Spannungsfeld zwischen Partitur, Interpretation und Perzeption. Vor diesem Hintergrund sollen die beiden in Aufnahmen zugänglichen Interpretationen miteinander verglichen werden.

### Zum performativem Hören serieller Musik (*Christian Utz* | Graz und Wien)

Die oft hochgradige Technizität von Strukturanalyse im Bereich neuer Musik hat dazu geführt, dass gerade hier die Analysekritik besonders produktiv wurde und immer wieder eine (Re-)Fokussierung auf die Wahrnehmungsrelevanz analytischer Befunde eingefordert hat. Diese Forderung prägte auch den poetologischen Diskurs führender Komponisten nachhaltig: Ein Topos der Kompositionsgeschichte nach 1945 liegt darin, der vorangehenden Generation vorzuwerfen, sie habe durch ihre strukturalistische Einseitigkeit die Dimension der Wahrnehmung vernachlässigt oder fehlinterpretiert. Vor diesem Hintergrund sind auch Entwicklungen in der wissenschaftlich fundierten Musikanalyse zu sehen, strukturalistische Analyse und ›klassische‹ Forschungsmethoden wie Skizzenforschung verstärkt mit wahrnehmungsbezogenen Befunden zu verbinden, u.a. durch Einbeziehung musikpsychologischer, empirischer und aufführungsanalytischer Dimensionen und Methoden.

Vor diesem Hintergrund wird in diesem Beitrag versucht eine im Rahmen mehrjähriger Forschung entwickelte Methodik performativer Analyse auf zentrale Werke serieller Musik anzuwenden. Grundlage ist dabei ein emergenter Strukturbegriff, der davon ausgeht, dass kompositorisch gesetzte und wahrgenommene Klangstrukturen in ihrem Wechselspiel ein Feld potenzieller, divergierender Hörweisen entfalten, das die Analyse nicht nur dokumentieren, sondern auch ihrerseits produktiv erweitern und vertiefen kann. Anhand zweier kurzer Passagen aus Pierre Boulez' *Structures Ia* (1951) und Luigi Nonos *Il Canto Sospeso* (1955/56) sollen solche Felder performativen Hörens aufgezeigt und dabei auch auf Fragen der Aufführungspraxis bezogen werden. Grundlage der Analyse bilden Kategorien wie *streams*, *segmentation*, *grouping*, *cues* oder *prototypes*, die aus Forschungen zur Musikwahrnehmung (Albert Bregman, Irène Deliège u.a.) bekannt sind, und hier vor allem mit Dora A. Hanninens Theorie der assoziativen Gruppen (*associative sets*) in Verbindung gebracht werden. Im Vergleich von serieller Struktur, aufführungspraktischer Umsetzung und performativem Hören bestätigt sich dabei zum einen die These Martin Zencks, dass der »performative Subtext den ›Text‹ der Partituren [...] neu figuriert«, aber auch, dass die serielle Struktur keineswegs irrelevant ist oder durch eine beliebig andere ersetzt werden könnte. In diesem Sinn werden in der Schlussfolgerung auch Kriterien für ein *close listening* des Uraufführungsmitschnitts von Boulez' *Polyphonie X* formuliert.

### Intuitionen als Gegenposition zur Instruktion in der ästhetischen Perzeption – eine Annäherung (*Veronika Voithofer* | Graz)

Ausgehend von der konkreten Hörwahrnehmung postuliert Pierre Schaeffer 1957 den Primat des Ohres in der musikalischen Forschung. Mit dem phänomenologischen Terminus des »reduzierten« Hörens – als Aufgriff der Husserl'schen Methode der »Epoché« – plädiert Schaeffer für ein von Schriftzeichen losgelöstes Hören des Klangs und mindert dadurch den Stellenwert der Partitur zu einer nicht mehr notwendigen Bedingung kompositionstechnischer Analysen. Durch die Einbeziehung auch visueller Medien (Bsp.: Mauricio Kagels »Antithese für einen Darsteller mit

elektronischen und öffentlichen Klängen«, 1962) lässt sich die *Musique concrète* in einem engen Entwicklungszusammenhang zu heutigen multimedialen Kompositionen sehen.

Hier anknüpfend, wird in diesem Beitrag eine Annäherung an Analysemethoden multimedialer Kompositionen, welche nicht mehr nur auf die auditive Wahrnehmung begrenzt sind, versucht. Mit besonderem Fokus auf konzeptuelle Musik werden divergente methodische Betrachtungsweisen des wahrnehmenden Subjekts auf das ästhetische Objekt diskutiert.

### Das »präparierte Ohr«, oder: Was wollen wir hören? Stockhausens *Klavierstücke I–IV* nach sechs Dezennien (Oliver Wiener | Würzburg)

Der Beitrag erwägt verschiedene Möglichkeiten des Kontextualisierens beim Hören von Stockhausens frühem Klavierwerk in den Konsequenzen für seine Analyse. Stockhausens Radio-Höranleitung zu seinem *Klavierstück I* (eine Handreichung zum Nachvollzug phänomenologisch gewandeter, bei genauerem Hinsehen aber eher autonomieästhetischer »Erlebnisqualitäten«) ist ein Muster jener Haltung eines strukturellen Hörens, das seit zwei Jahrzehnten seitens der Musikologie als verengte und hegemoniale Praxis kritisiert worden ist. Lohnt sich in einer Situation »beyond structural listening« (Dell’Antonio 2004) noch eine hörende Vertiefung in die frühen Muster struktureller Komposition, in einübender Wiederholung und sorgsam dialektischem Wechselbezug zwischen Ohr und Partitur (Mosch 2004)? Die Diskrepanz in der Differenziertheit von Hör- und Leseindruck gerade bei *Klavierstück I*, lässt fragen, ob das Ohr in ihm eher den Charakter einer »musique informelle« erkennen kann, aus deren Sicht es kritisiert worden ist (Zenck 1979), und deren Prämissen sein Notat zu negieren scheint. Verändern digitale analytische Hilfsmittel das Hören dieser Werke? Können wir aus der zeitlichen Distanz in ihnen eine »Transparenz« (im Sinne Dallapiccolas) vernehmen? Bezeichnet die vermeintliche Abstraktheit von Stockhausens frühen Klavierstücken eine semantische Leerstelle, die zu einer Reaktion herausfordert (z.B. ihre Verwendung als beliebiges Medium der »Konzeptmusik«)?

## IV.5 | Präsentation »Fünf Jahre Italienkurs Musikwissenschaft«

Samstag, 17. September 2016 || 14 – 15.30 Uhr  
Georg-Forster-Gebäude, Jakob-Welder-Weg 12, Dekanatssaal  
(04.111)

2012: Rom - 2013: Venedig - 2014: Mailand - 2015: Florenz - 2016: Bologna.

Nach fünf Jahren Italienkurs (Leitung *Sabine Meine* | Detmold-Paderborn und *Christine Siegert* | Bonn) ist es Zeit Bilanz zu ziehen, auf die vergangenen Kurse zurückzublicken und neue Perspektiven zu diskutieren. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Kurse haben Gelegenheit, ihre eigenen italienbezogenen Forschungen vorzustellen.



## IV.6 | Freie Referate

FACHGESCHICHTE (II)

Samstag, 17. September 2016 || 9 – 12.30 Uhr  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 6

- |               |  |
|---------------|--|
| 9.00 – 9.30   | Die Entstehung der »harmonischen Tonalität« als Thema der Musikgeschichtsschreibung ( <i>Burkhard Meischein</i>   Berlin)  |
| 9.30 – 10.00  | »Mehr Neue Musik wagen« – Bemerkungen zum musikwissenschaftlichen Paradigmenwechsel der 1960er Jahre ( <i>Tobias Robert Klein</i>   Berlin)                          |
| 10.00 – 10.30 | — Pause —  |
| 11.00 – 11.30 | An indelible impression. Professor Smijers and the success of Dutch musicology ( <i>Petra van Langen</i>   Utrecht)  |
| 11.30 – 12.30 | Konzepte der »bürgerlichen Tradition« und »Modernität« in der marxistischen Musikwissenschaft Ungarns der 1960er Jahre ( <i>Ádám Ignác, András Ránki</i>   Budapest) |

Die Entstehung der »harmonischen Tonalität« als Thema der Musikgeschichtsschreibung (*Burkhard Meischein* | Berlin)

Die Entstehung der »harmonischen Tonalität« hat eine intensive musikhistorische Forschungsarbeit motiviert und die historische Musikwissenschaft vor allem in den 1950er- und 1960er-Jahren intensiv beschäftigt. Und dabei ging es nur auf den ersten Blick um Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Denn implizit kam der Antrieb der Beschäftigung mit dem Thema aus dem 20. Jahrhundert: Ganz offenbar hat vor allem die frühe elektronische Musik der 1950er Jahre – mehr noch als die Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts – geradezu eine Flut von Arbeiten über Tonalität als vermeintlicher »Natur« der Musik motiviert.

Tonalität ist ein sehr spezieller Forschungsgegenstand mit einer Reihe von Aspekten, die der Geschichtsschreibung Probleme machen. Einer dieser Aspekte ist, dass es eine ganze Reihe von Definitionen und Theorien gibt, die den Begriff der Tonalität inhaltlich auszufüllen unternehmen. Denn »Tonalität« ist kein Begriff der Alltagssprache, der einen »normalen«, konkret abgrenzbaren und „anfassbaren« Gegenstand bezeichnet, sondern ein »Gegenstand« nur im übertragenen Sinne.

»Mehr Neue Musik wagen« – Bemerkungen zum musikwissenschaftlichen Paradigmenwechsel der 1960er Jahre (*Tobias Robert Klein* | Berlin)

Der Terminus »Machtwechsel« ist in der politischen Geschichte der Bundesrepublik unlösbar mit der gleichsam im Windschatten der Studentenproteste erfolgten sozialliberalen Regierungsbildung im Herbst 1969 verbunden. Etwa gleichzeitig vollzieht sich eine ähnliche Wachablösung auch auf dem kleinen Gebiet der Musikwissenschaft, die das kollektive Gedächtnis des Fachs bis heute mit Namen wie Rudolf Stephan, Carl Dahlhaus, Reinhold Brinkmann oder Hans-Heinrich Eggebrecht assoziiert. Ins Zentrum ihres Interesses rückt neben dem zuvor als philologisch unerheblich geltenden Kernrepertoire des 19. Jahrhunderts vor allem die »Behandlung von Themen und Problemen der gegenwärtigen und jüngst vergangenen Musik« (R. Stephan).

Dass hier im Detail historisch zu differenzieren ist, zeigt das Beispiel Berlin, wo im Jahr 1967 beide Ordinariate neu zu besetzen sind. Der Vortrag erörtert dieses vielfach en passant erwähnte wissenschaftshistorische Narrativ im Kontext zeitgenössischer hochschulpolitischer Debatten ebenso wie aktueller Überlegungen zur musikwissenschaftlichen Methodik und Fachgeschichte.

An indelible impression. Professor Smijers and the success of Dutch musicology (*Petra van Langen* | Utrecht)

In December 2016 a milestone will be reached in Dutch musicology when general editor Willem Elders will publish the final volume of the New Josquin Edition under auspices of the Royal Society for Music History of The Netherlands. As the »new« suggests, this is not the first edition of Josquin's music, in fact it's the second. The first volume of the first edition was published in 1922 by Albert Smijers (1888-1957). That was also a milestone because it was the first edition by a Dutch musicologist.

At that time it was not possible to study musicology in The Netherlands. Only in 1930 the first Dutch chair of musicology was founded in Utrecht and Smijers became the first professor. Under his leadership, Dutch musicology achieved a prominent position in the world. In my presentation I will discuss the characteristics of Dutch musicology when Smijers was professor in order to demonstrate what made it so successful.

Konzepte der »bürgerlichen Tradition« und »Modernität« in der marxistischen Musikwissenschaft Ungarns der 1960er Jahren (*Ádám Ignácz, András Ránki* | Budapest)

Anfang der 1960er Jahre fand eine wesentliche Wende in der ungarischen politischen Ideologie statt. Nach der Oktoberrevolution von 1956 sah sich die Ungarische Sozialistische Arbeiterpartei gezwungen, ihre Kulturpolitik zu revidieren. Zugleich gewannen die Wissenschaften, insbesondere die Philosophie und die Sozialwissenschaften, immer größere Bedeutung, was auch bezüglich der Diskurse von Kunst

und Musik entscheidend war. In der 1960er Jahren war es bereits möglich, solche Konzeptionen zu formulieren, wonach die Adaptation der Errungenschaften der westlichen Modernität ein konstitutives und deshalb auch notwendiges Moment des »wahren« Sozialistischen Realismus ist.

In dem Doppelvortrag werden die Modernitätskonzepte von zwei international anerkannten marxistischen Musikwissenschaftlern, János Maróthy und József Ujfalussy, anhand von politik- und ideologiegeschichtlichen sowie musikästhetischen Perspektiven, betrachtet.

ENGLAND UND FRANKREICH UM 1700

Samstag, 17. September 2016 || 14 – 15.30 Uhr

Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 6

- 14.00 – 14.30 »formerly thought impossible« – Attraktionen im Londoner Konzertwesen um 1700 (*Ina Knoth* | Hamburg)
- 14.30 – 15.00 Kantaten und Opern in Italien und Frankreich um 1700. Luigi Rossis, Marc-Antoine Charpentiers und Louis-Nicolas Clérambaults Orpheus- Adaptionen (*Inken Meents* | Kiel)
- 15.00 – 15.30 Die Problematik der kritischen Ausgabe von Lullys *Alceste* (*Herbert Schneider* | Mainz)

»formerly thought impossible« – Attraktionen im Londoner Konzertwesen um 1700 (*Ina Knoth* | Hamburg)

Parallel zu einer musikbezogenen Wissenspopularisierung setzte in den 1670er Jahren in London ein vielfältiges öffentliches und u. a. in Zeitungen beworbenes Konzertleben ein. Für nachträgliche Zeitungsberichte waren die Konzerte allerdings erst dann nennenswert, wenn sie Erwartungen überraschten. Das Referat geht anhand von in den York Buildings gespieltem Repertoire der Frage nach, ob und wie MusikerInnen diskursiv orientierte Strategien entwarfen, um ihre Stücke attraktiv zu machen.

Kantaten und Opern in Italien und Frankreich um 1700. Luigi Rossis, Marc-Antoine Charpentiers und Louis-Nicolas Clément's Orpheus-Adaptionen (*Inken Meents* | Kiel)

In diesem Vortrag sollen Kantaten und Opern aus Italien und Frankreich um 1700, die auf dem Orpheus-Mythos basieren, miteinander verglichen werden. Für den Vergleich sollen Kompositionen dreier Komponisten herangezogen werden: die Oper *Orfeo* (1647) von Luigi Rossi, Marc-Antoine Charpentiers »Kantate« *Orphée descendant aux enfers* (1683) und seine Oper *La descente d'Orphée aux enfers* (1686/87) sowie Louis-Nicolas Clément's Kantate *Orphée* (1710). Die Kantate wurde oft als »kleine Oper« oder Experimentierfeld für die Oper wahrgenommen, dennoch gibt es eine klare Unterscheidung beider Gattungen. Anhand von exemplarischen Ausschnitten sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den genannten Opern und Kantaten aufgezeigt und dargelegt werden, warum es Schwierigkeiten gibt, die Gattung Kantate schon zu einem frühen Zeitpunkt ihrer Entwicklung gegenüber der Oper als eigenständige Gattung zu definieren. Vor allem Charpentiers *Orphée descendant aux enfers* soll als zwischen Oper und Kantate verortbare Kompositionsform genauer in den Blick genommen und unter der Fragestellung untersucht werden, ob es Kriterien zur Bestimmung »der« Gattung Kantate gibt, die sie eindeutig von »der« Gattung Oper unterscheiden.

Die Problematik der kritischen Ausgabe von Lullys *Alceste* (*Herbert Schneider* | Mainz)

*Cadmus et Hermione* und *Alceste* sind die beiden Tragédies en musique, die erst lange nach Lullys Tod im Druck erschienen, *Alceste* in einer sehr reduzierten Gestalt, es existiert kein Aufführungsmaterial, von *Alceste* 20 handschriftliche Partitions générales, drei aus der Lebenszeit Lullys, die früheste nicht nur sehr unvollständig, sondern auch mit vielen Fehlern. Die zweite wurde für die Verheiratung einer Prinzessin angefertigt, die dritte ein Geschenk an James II. Auch die Partituren des Kopisten-Ateliers von Henry Foucault, weisen untereinander Abweichungen auf. Die goldene Regel, einer kritischen Ausgabe eine Hauptquelle zugrunde zu legen, wäre im Fall der *Alceste* nur vertretbar, wenn man u.a. wichtige Stücke in den Anhang verbannt,

auf Teile der GB-Zifferung, auf Ornamente, auf Varianten der Deklamation und der Besetzung verzichtet. Im Referat sollen editorische Entscheidungen an einzelnen Beispielen zur Debatte gestellt werden.

UM 1800

Samstag, 17. September 2016 || 16 – 17.30 Uhr  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 6

- 16.00 – 16.30 Handlungsvertonung in Christian Ludwig Dieters *Belmont und Constanze* oder *Die Entführung aus dem Serail* (Adrian Kuhl | Heidelberg)
- 16.30 – 17.00 Musikkulturelles Handeln am Wiener Hof. Neue Perspektiven auf höfische Musikpraxis am Ende der Frühen Neuzeit (Elisabeth Reisinger | Wien)
- 17.00 – 17.30 »Wer in den Künsten des Contrapunctes keine Gewandtheit besitzt, und nicht zugleich Klavier-Virtuos ist, wird hier kaum etwas namhaftes leisten können.« Hans Georg Nägels Überlegungen zu einer autonomen Instrumentalmusik (Miriam Roner | Bern)

#### Handlungsvertonung in Christian Ludwig Dieters *Belmont und Constanze* oder *Die Entführung aus dem Serail* (Adrian Kuhl | Heidelberg)

Eine der bemerkenswerten Szenen aus dem heute vergessenen Singspiel *Belmont und Constanze* (1784) von Dieter ist die – anders als bei Mozart – als langes Handlungsensemble angelegte Entführungsszene, an der im Vortrag Dieters Umgang mit zentralen Forderungen der nord- und mitteldeutschen Singspielästhetik diskutiert wird. So achtet Dieter sowohl auf die von den Zeitgenossen erwartete Figurendifferenzierung als auch auf den motivierten Übergang vom Sprechen zum Singen. Ein besonderes Augenmerk wird im Vortrag außerdem darauf liegen, wie die vertonte Handlung musikdramaturgisch legitimiert wird, da die Zeitgenossen von einer Funktionstrennung von gesprochenem Wort und Musik ausgingen – Affektdarstellung sollte in der Musik geschehen, Handlungsvermittlung dem gesprochenen Wort vorbehalten bleiben. Ein Ausblick auf Andrés Parallelvertonung soll zudem veranschaulichen, inwieweit Dieter kompositorische Traditionen des nord- und mitteldeutschen Singspiels rezipiert.

## Musikkulturelles Handeln am Wiener Hof. Neue Perspektiven auf höfische Musikpraxis am Ende der Frühen Neuzeit (*Elisabeth Reisinger* | Wien)

Hof und Aristokratie, vor allem des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, befanden sich lange an der Peripherie [musik]historischen Interesses. Die Gründe dafür liegen unter anderem in seit dem 19. Jahrhundert etablierten Narrativen und Topoi, wie jenen der sinnentleerten höfischen Gebrauchsmusik oder der von den Fesseln der Hofanstellung befreiten Künstler. Doch gerade das Wiener Musikleben wird bis weit ins 19. Jahrhundert hinein strukturell und personell von Hof und Hocharistokratie geprägt.

Im aktuellen geschichtswissenschaftlichen Diskurs wird der Hof zunehmend nicht mehr vor allem als Instrument fürstlicher Herrschaft verstanden, sondern der Schwerpunkt auf Interaktionszusammenhänge gelegt. Anhand des Beispiels von Erzherzog Maximilian Franz (1756-1801), dem jüngsten Sohn Maria Theresias und ab 1784 Kurfürst von Köln, werde ich aufzeigen, wie der Wiener Hof in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als ein solcher kultureller Interaktionsraum verstanden werden kann und in welcher Weise sich die AkteurInnen – AristokratInnen, KünstlerInnen, Bedienstete – darin bewegten.

»Wer in den Künsten des Contrapunktes keine Gewandtheit besitzt, und nicht zugleich Klavier-Virtuos ist, wird hier kaum etwas namhaftes leisten können.« Hans Georg Nägeli Überlegungen zu einer autonomen Instrumentalmusik (*Miriam Roner* | Bern)

H. G. Nägeli ist als Ästhetiker und Pädagoge bekannt. Seine Theorie der Musik entwickelt er um 1800 jedoch als Komponist. Er macht sie für Verlagsprojekte fruchtbar, in deren Zentrum nicht Bach oder Clementi, sondern satztechnische Paradigmen stehen.

Nägeli Editionsreihe *Répertoire des Clavecinistes* (1803-1810) wird im Vortrag als Quelle für seine Theorie der Musik befragt.

Durch Neuauflagen publizierter Werke und Ausschreibung eines Kompositionswettbewerbs beteiligt sich Nägeli an der Ausgestaltung einer noch in Entwicklung begriffenen musikalischen Epoche, die die Vorzüge der strengen, mit den Vorzügen der freien Schreibart kombiniert.

Was Nägeli dazu bewegt, Virtuosität als ein Haupterfordernis avancierter Klavierkomposition zu begreifen und inwieweit sich der Kontrapunkt dafür als anschlussfähig erweist, diese beiden Fragen werden durch Rekurs auf Nägeli's Bach-Bild beantwortet.

## NEUROPHYSIOLOGIE

Samstag, 17. September 2016 || 9 – 10.30 Uhr  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 7

- 9.00 – 9.30 »Die Nerven der Seele«. Die emotionale Wirkung der Musik zwischen Neurophysiologie und Ästhetik im 18. Jahrhundert (*Marie Louise Herzfeld-Schild* | Köln)
- 9.30 – 10.00 »Des airs que vous placerez« – Ein Liederbuch der Psychiatrie im 19. Jahrhundert (*Manuela Schwartz* | Magdeburg-Stendal)

»Die Nerven der Seele«. Die emotionale Wirkung der Musik zwischen Neurophysiologie und Ästhetik im 18. Jahrhundert  
(*Marie Louise Herzfeld-Schild* | Köln)

Im Zuge der Aufklärung entwickelte sich in Deutschland ab ca. 1740 eine neue Art des medizinischen Denkens, das als anthropologische Medizin bekannt wurde. Ärzte wie Johann Gottlob Krüger, Ernst Anton Nicolai und Johann August Unzer gingen dabei von einem *commercium mentis et corporis* aus und verstanden die Nerven des menschlichen Körpers als Saiten, die durch die Einbildungskraft der Seele wie bei einem Musikinstrument in Schwingung geraten und damit zu Gefühlsregungen führen. Nicht nur aufgrund dieser Analogie zwischen Nerven und Musikinstrument erhält die Musik und ihre emotionale Wirkung bei diesen Ärzten besondere Aufmerksamkeit. Die medizinischen Lehren der anthropologischen Ärzte bauten dabei nicht nur auf ästhetischen Überlegungen zu Kunst, Literatur und Musik ihrer Zeit auf, sondern hinterließen im Gegenzug ihre Spuren auch in der Ästhetik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, insbesondere bei Johann Gottfried von Herder.

Der Vortrag möchte durch eine Verbindung hermeneutischer Auslegung mit diskursanalytischen Betrachtungen und emotionshistorischen Ansätzen dem Musik- und Emotionswissen in den Schriften der anthropologischen Ärzte nachgehen.

»Des airs que vous placerez« – Ein Liederbuch der Psychiatrie im 19. Jahrhundert (*Manuela Schwartz* | Magdeburg-Stendal)

»C'est un des mes amis [...] qui, voulant m'aider à vous être utile, a fait le choix des morceaux contenus dans ce recueil, et qui a donné, dans l'école, les premiers leçons de chant.« Im Vorwort des *Recueil de chants pour les élèves de l'école de l'hospice de Bicêtre* erläutert der Psychiater François Leuret die Umstände der Entstehung und die Intention eines Liederbuches, dessen Edition 1840 einer wenige Jahre zuvor etablierten musikalischen Praxis in der Anstalt folgte. Das Zitat lässt erkennen, dass nicht allein der Arzt, sondern begleitende Musiker das Projekt unterstützt haben müssen. Die Musikpraxis hinter vermeintlich geschlossenen Anstaltsmauern hatte somit schon zu diesem Zeitpunkt einen Grad an Öffentlichkeit wie auch Anerkennung gefunden, ohne die eine derartige Publikation nicht realisierbar gewesen wäre. Anhand des ersten Liederbuchs der Psychiatrie, das 20 Jahre später in einer

deutschen Heil- und Pflegeanstalt »fortgesetzt« und angepasst wurde, ist daher mit Blick auf das Repertoire und die beteiligten Musiker eine musikhistorische Einordnung dieser Sammlung von 75 Liedern vorgesehen.

#### MUSIKALIENMARKT

Samstag, 17. September 2016 || 11 – 12.30 Uhr  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 7

- 11.00 – 11.30 Pragmatische Adaption vs. schöpferische Rezeption. Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt 1755-1780  
(*Christiane Maria Hornbachner* | Wien)
- 11.30 – 12.00 Wiener Instrumentalmusik am Pariser Notendruckmarkt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts  
(*Sarah Schulmeister* | Wien)
- 12.00 – 12.30 Knotenpunkt Verlag – Komponisten zwischen Kunst und Kommerz (*Beatrix Obal* | Berlin)

Pragmatische Adaption vs. schöpferische Rezeption. Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt 1755-1780  
(*Christiane Maria Hornbachner* | Wien)

Auffallend viele Klöster auf habsburgischem Gebiet entwickelten zwischen 1755 und 1780 rege Aktivitäten in der Beschaffung von Instrumentalwerken Georg Christoph Wagenseils, Joseph Haydns, Johann Baptist Vanhals und anderer in Wien tätiger Komponisten. Die Werke durchliefen am Weg in die klösterliche Musizierpraxis Transformationsprozesse, die nicht allein einer Anpassung an die jeweils herrschenden aufführungspraktischen Gegebenheiten geschuldet sind, sondern auch konkrete ästhetisch-ideologische Ansprüche widerspiegeln (Repräsentation, Statusgewinn etc.). Im Fokus der Betrachtung steht eine Analyse der Motivationslage einzelner Vermittlerfiguren und der daraus resultierenden Konsequenzen für die Werküberlieferung. Zur Diskussion wird gestellt, ob und inwiefern die in Klosterabschriften wiederkehrenden Arten von Kürzungen, Erweiterungen und anderweitigen Abänderungen Rückschlüsse auf übergeordnete Transformationsmechanismen erlauben.

Wiener Instrumentalmusik am Pariser Notendruckmarkt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (*Sarah Schulmeister* | Wien)

Das Referat setzt sich mit den Veränderungen auseinander, welche an den zwischen 1755 und 1780 in der französischen Hauptstadt in Druck erschienenen Symphonien Wagenseils, Vanhals und Haydns vorgenommen wurden, um sie so an die Bedingungen des neuerschlossenen Ortes ihrer Rezeption anzupassen. Eine Untersuchung



jener Transformationen, welche die Werke aus dem Wiener Umfeld im Vorfeld ihrer Veröffentlichung in Paris durchliefen, mag zu einem vertieften Verständnis der Mechanismen des Pariser Musikverlagswesens führen, das bei der europaweiten Distribution der Kompositionen eine zentrale Rolle einnahm.

Besonders die Frage des (Nicht-)Vorhandensein von Bläserstimmen und die diesbezüglichen Adaptionen in den frühen Drucken rücken dabei in den Fokus. Aber auch Veränderungen der Titelbezeichnungen, Eingriffe in den Notentext und die gängige Pariser Praxis der Fehlzuschreibungen sollen thematisiert werden.

### Knotenpunkt Verlag – Komponisten zwischen Kunst und Kommerz (*Beatrix Obal* | Berlin)

Musikverlage stehen als Vermittler zwischen Komponisten und Publikum. Ihre Aufgabe beschränkt sich seit jeher nicht allein auf die Produktion und Bereithaltung von Noten; sie waren und sind häufig Mit-Organisatoren von Aufführungen und setzen sich für den Erfolg ihrer Komponisten in vielfältiger Weise ein. Dabei muss allerdings zwangsläufig differenziert werden – nicht jeder Künstler kann im vollen Umfang der Möglichkeiten eines Verlagshauses gefördert werden. Ausgehend von der prominenten Rolle, die Schönberg in der Universal-Edition einnahm, sollen hier auch die Verlagsbeziehungen weniger prominenter Komponisten – in diesem Fall Schüler (Berg, Webern, Erwin Stein) und Zeitgenossen Schönbergs (u.a. Korngold, Schreker, Wellesz und Wilhelm von Wymetal) betrachtet werden. Aus der Analyse des Katalogs und der Korrespondenz der Universal-Edition entsteht damit auch ein Bild eines zentralen Verlags für die Neue Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Im Netzwerk der Wiener Moderne werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich, die auf Seiten des Verlegers wie auch auf Seiten der Komponisten Strategien zwischen Kunst und Kommerz aufzeigen werden.

## VI.7 | Lunchkonzert: Lieder von Josef Gabriel Rheinberger

Samstag, 17. September 2016 || 12.45 – 14 Uhr  
Hochschule für Musik | Mainz, Jakob-Welder-Weg 28,  
Roter Saal

mit *Hans Christoph Begemann* | Mainz (Gesang)  
und *Burkhard Schaeffer* | Mainz, (Klavier)

Einführung: *Birger Petersen* | Mainz

## Nichtöffentliche Gremien- und Gruppensitzungen

Sitzung der Fachgruppe Musikwissenschaft in den Musikhochschulen

Mittwoch, 14. September 2016 || **15.00–17.30 Uhr**,  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Musiksaal (01-153)

Sitzung der Fachgruppe Musikwissenschaft im Interdisziplinären Kontext

Donnerstag, 15. September 2016 || **9.00 – 10.30 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 13

Sitzung der Fachgruppe Musiktheorie

Donnerstag, 15. September 2016 || **11.00 – 12.30 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 13

Sitzung der Fachgruppe Frauen und Genderstudien

Donnerstag, 15. September 2016 || **14.00 – 15.00 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 13

Sitzung der Fachgruppe Instrumentenkunde

Donnerstag, 15. September 2016 || **15.30 – 17.00 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 13

Sitzung der Arbeitsgruppe Musikerbriefe

Donnerstag, 15. September 2016 || **16.00 – 17.00 Uhr**  
Georg-Forster-Gebäude, Jakob-Welder-Weg 12, Dekanatssaal  
(04.111)

Sitzung des Beirates der Gesellschaft für Musikforschung

Donnerstag, 15. September 2016 || **17.00 – 19.00 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Ehemaliger Fakultäts-  
saal (01-185)

Sitzung der Fachgruppe Nachwuchsperspektiven

Donnerstag, 15. September 2016 || **18.00 – 20.00 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 13

Sitzung der Fachgruppe Musikwissenschaft und Musikpädagogik

Freitag, 16. September 2016 || **9.00 – 10.30 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 13

Sitzung der Fachgruppe Musiksoziologie und Sozialgeschichte der Musik

Freitag, 16. September 2016 || **11.00 – 12.30 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 13

Sitzung der Fachgruppe Musikethnologie und vergleichende  
Musikwissenschaft

Freitag, 16. September 2016 || **14.00 – 17.00 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 13

Sitzung der Initiative Digitale Musikwissenschaft

Freitag, 16. September 2016 || **16.00 – 17.00 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Musiksaal (01-153)

Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung

Freitag, 16. September 2016 || **17.30**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 1

Sitzung der Fachgruppe Aufführungspraxis und Interpretationsforschung

Samstag, 17. September 2016 || **9.00 – 11.00 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 12

Sitzung der Arbeitsgruppe Musikwissenschaft an Universitäten und  
Hochschulen

Samstag, 17. September 2016 || **9.00 – 10.30 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 13

Sitzung der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute

**Samstag, 17. September 2016 || 10.00 – 12.00 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 11

Sitzung der Fachgruppe Kirchenmusik

**Samstag, 17. September 2016 || 11.00 – 12.30 Uhr**  
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 13

Sitzung der Kommission Auslandsstudien

**Samstag, 17. September 2016 || 11.00 – 13.00 Uhr**  
Georg-Forster-Gebäude, Jakob-Welder-Weg 12, Dekanatssaal  
(04.111)

