



Gesellschaft für Musiktheorie



Deutsche Gesellschaft für  
Musikpsychologie e.V.

# Kreativität - Struktur und Emotion

**07.-10. Oktober 2010**

Hochschule für Musik Würzburg

Tagungsprogramm



Wolfgang Auhagen · Claudia Bullerjahn · Holger Höge (Hrsg.)

## Musikpsychologie

*Musikalisches Gedächtnis und musikalisches Lernen*

(Reihe: »Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie«, Band 20), 2009, 286 Seiten, € 39,95 / sFr. 68,- ISBN 978-3-8017-2242-5



Wolfgang Auhagen · Claudia Bullerjahn · Holger Höge (Hrsg.)

## Musikpsychologie

*Musikalische Sozialisation im Kindes- und Jugendalter*

(Reihe: »Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie«, Band 19) 2007, 226 Seiten, € 29,95 / sFr. 49,90 ISBN 978-3-8017-2068-1

Themen des Bandes: Strukturen und Entwicklungen im Forschungsfeld des musikalischen Lernens; Zur kognitiven Elektrophysiologie der Musikrezeption: Zugänge zu Kognition, Emotion und Ästhetik; Zum Wesen der Konsonanz: Neuronale Koinzidenz, Verschmelzung und Rauigkeit; Eine Konsonanztheorie auf der Basis einer neuronalen Autokorrelation mit Unschärfe; Das Gedächtnis für Tonarten bei Nichtabsoluthörern: Einflüsse von Hörhäufigkeit und musikalischer Ausbildung; Aktivations- und Arousal-Modulation mittels Musik im Alltag und deren Beziehungen zu musikalischen Präferenzen, Persönlichkeit und Gesundheit.

Themen des Bandes: Die Theorie musikalischer Selbstsozialisation: Elf Jahre ... und ein bisschen weiser?; »Musikalische Selbstsozialisation«. Strukturwandel musikalischer Identitätsbildung oder modischer Diskurs?; Selbstinitiierte musikbezogene Aktivitäten von Kindern im Grundschulalter; Die Offenohrigkeit und ihr Verschwinden bei Kindern im Grundschulalter; Über den Einfluss musikalischer Aktivitäten auf den erfolgreichen Abschluss der Schullaufbahn. Eine Ex-post-Studie an der freien Waldorf-Schule in Rendsburg; Motivation und autodidaktisches Lernen auf dem Prüfstand. Zur biographischen Bedeutung des Engagements in Schülerbands.



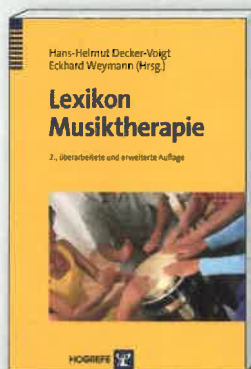
Sandra Lutz Hochreutener

## Spiel – Musik – Therapie

*Methoden der Musiktherapie mit Kindern und Jugendlichen*

(Reihe: »Praxis der Musiktherapie«, Band 1) 2009, 315 Seiten, € 29,95 / sFr. 49,90 ISBN 978-3-8017-2198-5

Dieser Band behandelt die unterschiedlichen Varianten und Möglichkeiten musiktherapeutischer Arbeit mit Kindern und Jugendlichen. In zahlreichen Fall- und Anwendungsbeispielen gibt die Autorin wertvolle Hinweise für die musiktherapeutische Praxis. Die Autorin behandelt wesentliche Themen wie Merkmale, therapeutische Funktionen und entwicklungspsychologische Aspekte des Musikspiels, sie geht auf Spielmaterial, die therapeutische Haltung und Beziehung sowie auf therapeutisches Handeln ein.



Hans-Helmut Decker-Voigt  
Eckhard Weymann (Hrsg.)

## Lexikon Musiktherapie

2., überarbeitete und erweiterte Auflage 2009, XVII/574 Seiten, geb., € 59,95 / sFr. 99,- ISBN 978-3-8017-2162-6

Ob als Nachschlagewerk für Praktiker, Lehrende, Forschende und Studierende oder als informatives »Lesebuch« bietet das Lexikon Musiktherapie eine umfassende Orientierung in dem mittlerweile vielfältig verästelten Fachgebiet der Musiktherapie. In zweiter, überarbeiteter und erweiterter Auflage stellt dieses bewährte Handbuch kompakt aufbereitet und verständlich geschrieben die zentralen Positionen dieser künstlerischen Therapieform dar.

HOGREFE



Hogrefe Verlag GmbH & Co. KG  
Rohnsweg 25 · 37085 Göttingen · Tel: (0551) 49609-0 · Fax: -88  
E-Mail: verlag@hogrefe.de · Internet: www.hogrefe.de

## Inhaltsverzeichnis

Grußworte	2
Lagepläne	4
Informationen zu den Konzerten	5
Programm Festakt	6
Keynotes - Titel und Abstrakts	7
Informationen zu den Komponisten der Workshops	10
Programm Übersicht	11
Vorträge - Abstrakts <b>Freitag</b>	19
Vorträge und Poster - Abstrakts <b>Samstag</b>	38
Vorträge - Abstrakts <b>Sonntag</b>	58
Buchvorstellungen - Ort und Zeit	67
Referentenliste	68

Tagungsprogramm mit Abstrakts zum gemeinsamen Kongress  
*„Kreativität- Struktur und Emotion“*  
der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie  
und der Gesellschaft für Musiktheorie  
vom 07. bis 10. Oktober 2010  
an der Hochschule für Musik Würzburg

Tagungsorganisation:

Prof. Dr. Andreas C. Lehmann (DGM),

Prof. Dr. Ariane Jøßulat &

Prof. Dr. Christoph Wünsch (GMTH)

Redaktion und Layout des Tagungsbandes:

Andreas C. Lehmann

Elisabeth Ott

© Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie e.V.  
Hofstallstraße 6-8, D-97070 Würzburg  
<http://www.music-psychology.de>

## Grußworte

### Sehr geehrte Kongressteilnehmer,

herzlich willkommen an der Hochschule für Musik Würzburg! Unsere Hochschule ist die älteste Musikausbildungsstätte Deutschlands und hat eine über 200jährige Tradition in der Ausbildung von Spitzenmusikern. Daneben lehren und forschen an unserem Haus seit langem namhafte Vertreter aus Theorie und Wissenschaft. Aus diesem Grund sind wir vermutlich prädestiniert für diese einmalige interdisziplinäre Tagung, bei der sich Vertreter der Musikpsychologie und Pädagogik, der Systematischen Musikwissenschaft, der Musiktheorie sowie Komponisten neuer Musik und Künstler begegnen. Wir freuen uns Ihnen unser Haus als „Austragungsort“ Ihrer Jahrestagungen öffnen zu können und haben die Kollegen Jeßulat, Lehmann und Wünsch nach Kräften in ihrer Vorbereitung unterstützt. Es ist uns außerdem eine besondere Ehre, das zehnjährige Jubiläum der Gesellschaft für Musiktheorie miterleben zu dürfen. Dem Kongress wünschen wir einen erfolgreichen Verlauf und hoffen, dass Sie neben dem anregenden wissenschaftlichen Austausch und bereichernden künstlerischen Eindrücken auch ein wenig Zeit finden, den herbstlichen Charme von Würzburg zu erleben, einer Stadt, die seit jeher Wein und Musik untrennbar miteinander verbindet.

Prof. Helmut Erb  
Präsident der Hochschule für Musik

### Grußwort des Präsidenten der GMTH

Der diesjährige Kongress der GMTH ist in zweifacher Hinsicht ein besonderer. Die erste Besonderheit betrifft die GMTH selbst, die ihren 10-jährigen „Geburtstag“ feiern darf. Im Sommer 2000 in Berlin gegründet als „Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie“, seit 2004 ohne nationales Attribut, versteht sie sich als Interessenverband der deutschsprachigen Musiktheorie und hat inzwischen rund 300 Mitglieder aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, den europäischen Nachbarländern, der USA und Canada. Die GMTH ist also eine internationale und vergleichsweise junge Gesellschaft, die neben vielen renommierten Fachvertretern auch auffällig viele junge Mitglieder zu verzeichnen hat – ein Indiz dafür, dass die GMTH den Aufbruch des Faches Musiktheorie als eigenständige Disziplin mit einem eigenen Fachdiskurs und eigenen Publikationsorganen geradezu verkörpert. Die zweite Besonderheit ist, dass die GMTH in Würzburg zum ersten Mal eine Tagung gemeinsam mit der Gesellschaft einer benachbarten Disziplin veranstaltet. Musikpsychologie wie Musiktheorie werden der sogenannten „Systematischen Musikwissenschaft“ zugeordnet, haben sich aber in den vergangenen Jahrzehnten auf sehr eigenständige Weise entwickelt. Trotz dieser notwendigen wie fruchtbaren Ausdifferenzierung bleiben Musiktheorie und -psychologie aufeinander verwiesen. In der musiktheoretischen Forschung oder Unterrichtspraxis werden Fragen der Wahrnehmung, Emotion oder Kreativität gerade bei der Versenkung ins Detail immer wieder akut, umgekehrt können die in Geschichte und Gegenwart vielfältigen musiktheoretischen Denkweisen die Musikpsychologie zur Auseinandersetzung anregen oder für sie zum Forschungsgegenstand werden. „Kreativität“ ist sicherlich ein zentrales Thema beider Disziplinen und somit ein



idealer Ausgangspunkt, um miteinander ins Gespräch zu kommen.

Ich freue mich, dass wir unseren Jubiläumskongress zusammen mit der DGM in der schönen Stadt Würzburg veranstalten können und danke im Namen der GMTH dem Gastgeber, der Hochschule für Musik Würzburg, dem Organisationsteam, allen voran den Kollegen Frau Prof. Dr. Ariane Jeßulat und Herrn Prof. Dr. Christoph Wünsch für ihr Engagement, und dem Präsidenten der DGM, Herrn Prof. Dr. Andreas C. Lehmann für den entschlossenen Impuls, eine gemeinsame Konferenz durchzuführen und wünsche allen Teilnehmern eine anregende Tagung!

Prof. Dr. Johannes Menke, Präsident der GMTH

### **Grußwort des Präsidenten der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie e. V.**

Im Zwischenfeld von Kunst und Wissenschaft ist die Musiktheorie vor allem an den Strukturen interessiert, die von KomponistInnen erdacht bzw. von MusikerInnen erspielt werden, während die Musikpsychologie eher die Wahrnehmung, die perzeptuelle Realität des Erklingenden aus Sicht des Hörers beschreibt und erforscht. Die gemeinsame Grundlage der beiden Schwesterdisziplinen ist im kreativen Bedürfnis des Menschen als problemlösenden und anpassungsfähigen Organismus begründet. Wie wir als Spezies genau zu unseren musikalischen Fähigkeiten gekommen sind, wird noch lange ein Rätsel bleiben, dass sie aber ein wichtiges Mittel der Gruppenbindung, Emotionsregulation und affektiven Kommunikation darstellen, kann als gesichert angesehen werden. Für uns, die wir uns dieses Wochenende versammeln, sind die musikalischen Produkte zudem Ausgangspunkt ästhetischer und pädagogischer Reflexion. In diesem Sinne ist auch die Konzeption der diesjährigen Arbeitstagungen zu verstehen, die zu einem Kongress verschmolzen wurden, um die Stärken und Gemeinsamkeiten der beiden beteiligten Gesellschaften zu dokumentieren.

Die Verbindungen zwischen Musikpsychologie und –theorie lassen sich nicht nur bis zu den alten Griechen zurückverfolgen (wie alles andere auch), sondern werden durch zeitlich und kulturell näher stehende Personen wie Hugo Riemann, Ernst Kurth, Helga De la Motte-Haber bzw. aktuell ganze Generationen englischsprachiger Forscher (z. B. Robert Gjerdingen, David Huron, Eugene Narmour, oder Nicholas Cook) verkörpert. Es wird Zeit im deutschsprachigen Raum unterbrochene Traditionen wieder aufzunehmen und produktiv fortzuschreiben.

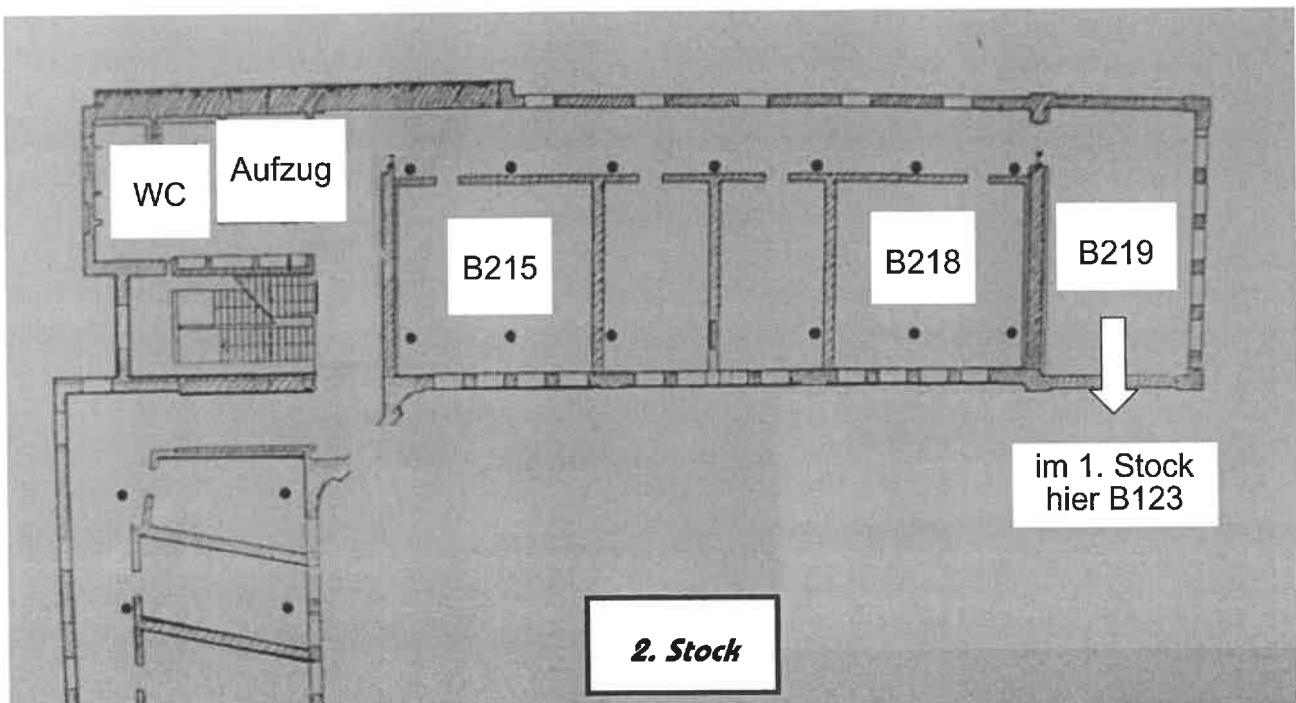
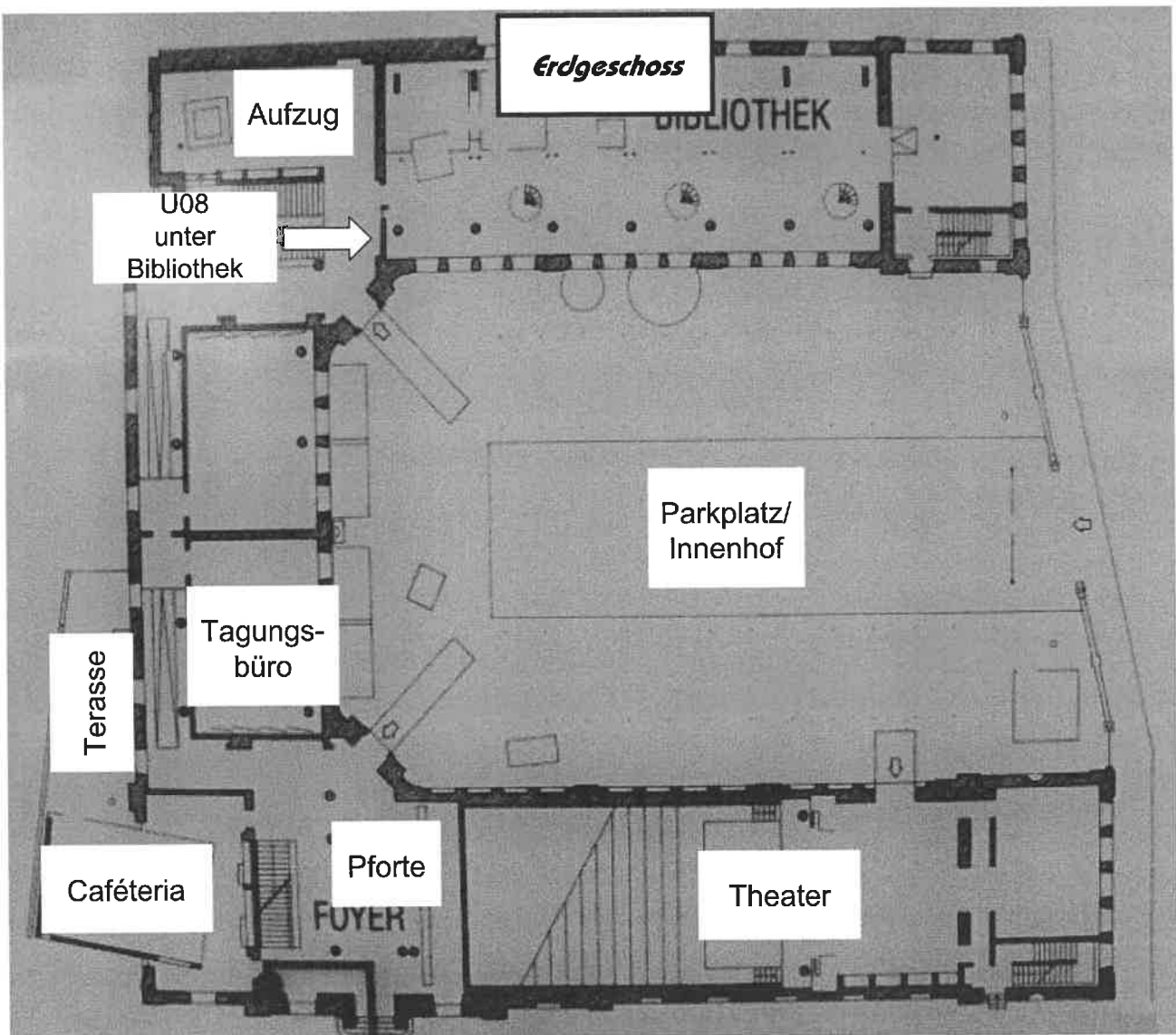
Nachdem wir vor zwei Jahren in Hannover unser eigenes 25-jähriges Bestehen gefeiert haben, sind wir jetzt hoch erfreut, erneut an Feierlichkeiten teilnehmen zu können. Aus diesem Anlass wünschen wir der Gesellschaft für Musiktheorie, die sich innerhalb von nur 10 Jahren einen festen Platz als wissenschaftlich-künstlerische Gesellschaft in der Hochschullandschaft erworben hat, alles Gute und für die Zukunft harmonisches Wachsen und Gedeihen.

In diesem Sinne wünsche ich uns allen einen guten Kongress und danke besonders meinen Kollegen am Haus, nämlich Ariane Jeßulat und Christoph Wünsch, die in gelebter Interdisziplinarität mit mir zusammen die Organisation gestemmt haben.



Prof. Dr. Andreas C. Lehmann,  
Präsident der DGM

## Lagepläne Gebäude Bibrastraße



## Informationen zu den Konzerten

### Konzert I „Emotion – Konstruktion“

Freitag, 08. Oktober 2010, 20:00 Uhr, Theater in der Bibrastraße

Frédéric Chopin (1810-1849): Ballade g-Moll op. 23

Anton Webern (1883-1945): Variationen op. 27

*Miho Maegaito*

Frédéric Chopin: Impromptu op. 36

Pierre Boulez (geb. 1926): aus Douze Notations

*Esteban Dominguez Gonzalvo*

Frédéric Chopin: Polonaise op. 44

*Alexej Outekhin*

Pause

Arnold Schönberg (1874-1953): Klavierstücke op. 19

*Yu Yin*

Robert Schumann (1810-1856): 12 Symphonische Etüden op. 13

*Wenzel Gummer*

---

### Konzert II Workshop-Konzert

Samstag, 09. Oktober 2010, 20.00 Uhr, Theater in der Bibrastraße

Johannes Schöllhorn/Claus-Steffen Mahnkopf

Claus-Steffen Mahnkopf: Angela Nova 2 (1999/2000) für Sopran-Solo (UA)

*Almut Hellwig, Sopran*

Johannes Schöllhorn: About the seventh (Untertitel 3 x 5 Variationen aus  
"Music for any instruments" von Stefan Wolpe)

*Studierende der Hochschule*

*Dirigent: Bernard Fabuljan*

**Festakt zum 10-jährigen Jubiläum der GMTH, 9. 10. 2010, 11 Uhr  
Theater in der Bibrastraße, HfM Würzburg  
Ablauf**

*Begrüßung*

Prof. Dr. Thomas Münch  
(Vizepräsident der HfM Würzburg)  
Prof. Dr. Johannes Menke  
(Präsident der GMTH)

*Preisverleihung des Wettbewerbs der GMTH*

Prof. Edith Metzner  
(Vizepräsidentin der GMTH)  
Prof. Dr. Michael Polth

*Festreden*

Prof. Dr. Clemens Kühn  
Prof. Dr. Hartmut Fladt  
Prof. Markus Jans

*Musik*

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)  
Capriccio sopra la bassa fiamenga  
Olivia Steimel, Akkordeon

Oliver Schwab-Felisch  
Prof. Dr. Michael Polth  
Prof. Ludwig Holtmeier

*Sekttempfang im Foyer*



### **„The Music of Nature“? Zum Verhältnis von Musikpsychologie und Musiktheorie**

Wolfgang Iuhagen

(Universität Halle-Wittenberg/ Präsident der Gesellschaft für Musikforschung)

Sektion III

Freitag, 09:30; Theater

In einem historischen Abriss wird das Verhältnis von Musiktheorie und Musikpsychologie zu unterschiedlichen Zeiten dargestellt. Ausgangspunkt ist hierbei die Gegenüberstellung zweier konträrer musiktheoretischer Positionen:

- Musik als allgemeines Naturphänomen
- Musik als in der Psyche des Menschen verankertes Phänomen

Anhand musiktheoretischer Traktate lässt sich zeigen, dass musikalische Regeln seit dem 17. Jahrhundert verstärkt auf menschliches Wahrnehmen, Denken und Erleben zurückgeführt wurden, also die zweite genannte Grundposition an Bedeutung gewann. Bereits im 16. Jahrhundert waren mathematische Proportionen als a priori gültiges Regulativ nicht mehr unumstritten und bedurften einer zusätzlichen Legitimation.

Der Rückbezug auf psychische Grundlagen setzte einen „idealisierten“ Hörer voraus, denn die Verbindlichkeit des jeweiligen Regelsystems sollte nicht in Frage gestellt werden. Experimentelle musikpsychologische Forschungen der jüngeren Zeit (beispielsweise zur Formwahrnehmung und zur Tonalitätswahrnehmung) haben allerdings gezeigt, dass es Diskrepanzen zwischen wahrgenommener Musikstruktur und deren musiktheoretischer Fundierung geben kann, Musikhören also nicht generell zur Stützung musiktheoretischer Konzepte herangezogen werden kann. Dennoch gibt es allgemeine Prinzipien der Wahrnehmung und Gedächtnisrepräsentation (Beispiel: auditorische Szenenanalyse), die mit einiger Sicherheit für die Aufstellung musiktheoretischer Regeln unmittelbare Bedeutung hatten und haben.

Von der Musikpsychologie bislang nur wenig erforscht ist der musikalische Schaffensprozess, sowohl im Hinblick auf Komposition als auch im Hinblick auf Improvisation. Über viele Jahrhunderte hinweg aber war Musiktheorie zumindest in der abendländischen Tradition eine Angelegenheit von Komponisten, Kapellmeistern und Instrumentalisten. Erst im 19. Jahrhundert treten zunehmend Musiktheoretiker auf, die dem musikalischen Schaffensprozess fernstanden, etwa Friedrich Wilhelm Opelt, der Finanzbeamter war, oder Moritz Wilhelm Drobisch, der Professor für Mathematik war. So bietet sich gerade dieser Bereich für gemeinsame Forschungsprojekte von Musiktheorie und Musikpsychologie an. Im Sinne der Drei-Welten-Theorie Karl Poppers ist beispielsweise zu fragen, welchen Einfluss die Welten der physikalischen Gegenstände (und Zustände) und die Welt der Inhalte des Denkens und der Erzeugnisse des menschlichen Geistes auf den kreativen Prozess haben, wie sich also Kreativität im Spannungsfeld zwischen Rahmenbedingungen der Umsetzung musikalischer Gedanken in Klang und tradierten musiktheoretischen Konzeptionen einerseits und subjektivem Denken und Erleben andererseits entfaltet.

## **Zur Ökonomie der Kreativität in der Musik des 19. Jahrhunderts**

Tobias Janz  
(Universität Hamburg)

Sektion II

Freitag, 10:30; Theater

Zwei Beobachtungen stehen am Anfang der Überlegungen zu diesem Vortrag: 1. „Kreativität“, einer der Schlüsselbegriffe der Gegenwartskultur, steht sowohl in Kontinuität als auch in Opposition zum Konzept des „Genies“, dessen Begriff bis ins 20. Jahrhundert hinein weithin das bezeichnet, was heute unter Kreativität verhandelt wird. 2. Ebenfalls zu den „Symptomen der Gegenwartskultur“ (Robert Pfaller) gehört das Phänomen einer Einverleibung des (oder der) Kreativen durch die Ökonomie, die auf neue – erhoffte oder tatsächliche – Synergieeffekte zwischen Kunst und Wirtschaft abzielt.

Der Titel „Ökonomie der Kreativität in der Musik des 19. Jahrhunderts“ scheint vor diesem Hintergrund ein zweifacher Anachronismus zu sein. Er ist es aber nur zum Teil, denn, wie Joseph Vogl und andere es für die Literatur gezeigt haben, bestehen zwischen dem wirtschaftlichen und dem literarisch-ästhetischen Diskurs bereits seit der Genieperiode im 18. Jahrhundert enge Verbindungen. Der Vortrag diskutiert die Rolle der schöpferischen Kraft im musikästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts, d. h. im Rahmen eines Ensembles verwandter und opponierender Konzepte vor dem Wechsel zum Kreativitätsparadigma und unternimmt den Versuch, die dabei berührten Elemente einer poetischen Ökonomie der Musik auch an einigen Musikbeispielen aus dem 19. Jahrhundert zu konkretisieren.

## **Multimediale Komposition - eine Positionsbestimmung**

Georg Hajdu  
(HfMT Hamburg)

Sektion IV

Freitag, 11:30; Theater

2004 wurde an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg der in Deutschland bislang einzigartige Masterstudiengang Multimediale Komposition ins Leben gerufen. Dies zog die Aufgabe nach sich, eine Pädagogik für dieses interdisziplinäre Fach zu entwickeln, das im Spannungsfeld von Musik, Theater, Bildende Kunst, Informatik, Ingenieurwissenschaften, Physik und Psychologie liegt. Nach einigem Trial and Error, dem eine Diskussion über die Natur des Begriffs Multimedia bzw. Multimediale Komposition voranging, wurde ein Lehrplan entwickelt, der sich neben der Vermittlung von Basiskenntnissen und einiger Theorie, dem anwendungsorientierten Herangehen an die Materie widmet. Dabei liegt uns - im Gegensatz zu den Konserven von Tonband und Film - die dynamische Vernetzung der Einzelmedien in Echtzeit am Herzen. Die Studierenden benutzen zu diesem Zweck Tools, die zu einem großen Teil an oder unter Mitwirkung der HfMT entwickelt worden sind und es ihnen ermöglichen, den potentiell ausufernden Stoff in zwei Jahren zu bewältigen. Ein neuer Promotionsstudiengang erlaubt eine weitere Vertiefung über diesen Zeitrahmen hinaus.

## Performance as a paradigm of interdisciplinary musicology

Nicholas Cook  
(University of Cambridge)

Sektion I

Samstag, 09:50; Theater

One of the attractions of performance analysis is its interdisciplinary nature. Interdisciplinarity always creates potential for misunderstanding, but in this paper, which is illustrated by work I carried out at CHARM (the AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music), I focus on ways in which complementary disciplinary approaches can be brought to bear productively upon one another. Interdisciplinary work can, for example, open up aspects which established disciplines have foreclosed: an obvious example is the historical dimension that is sidelined in both music-theoretical and psychological approaches to performance. While such work can bring empirical and computational analysis within the purview of historical musicology, however, some musicologists maintain that it is incapable of engaging the complex issues of socially constructed and culturally elaborated meaning that concern them. I aim to counter such views by illustrating, through the specific example of phrase arching in recordings of Chopin's Mazurka Op. 63 No. 3, how computationally based analysis can contribute to an understanding both of the visual and kinaesthetic dimensions of performance stressed by ethnographically-based performance theorists, and the issues of aesthetic, social, and ideological meaning addressed by cultural musicologists.

### Veröffentlichungen zur Musikästhetik und musikalischen Analyse

FERRUCCIO BUSONI

**Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität. Von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen**

Kritische und kommentierte Neuauflage, herausgegeben von Martina Weindel  
2007, 270 Seiten mit Abb. und Notenbeispielen, Studienausgabe EUR 98,—  
ISBN 3-7959-0913-9

CARL DAHLHAUS/HANS HEINRICH EGGBRECHT

**Was ist Musik?**

Taschenbücher zur Musikwissenschaft Band 100  
4. Aufl. 2003, 208 Seiten, kartoniert EUR 19,—  
ISBN 3-7959-0465-X

HANS HEINRICH EGGBRECHT

**Musikalisches Denken.** Beiträge zur Musikästhetik  
Taschenbücher zur Musikwissenschaft Band 46  
3. Aufl. 2002, 282 Seiten mit Notenbeispielen, kartoniert EUR 25,— / ISBN 3-7959-0223-1

HANS HEINRICH EGGBRECHT

**Sinn und Gehalt.** Beiträge zur Musikanalyse  
Taschenbücher zur Musikwissenschaft Band 58  
4. Aufl. 2010, 232 Seiten mit Notenbeispielen, kartoniert EUR 25,— / ISBN 3-7959-0221-5

HANS HEINRICH EGGBRECHT

**Musik als Zeit**

Herausgegeben von A. von Massow, M. Nanni und

S. Obrecht

Taschenbücher zur Musikwissenschaft Band 143.  
2001, 112 Seiten mit Notenbeispielen, kartoniert  
EUR 15,— / ISBN 3-7959-0791-8

HANS HEINRICH EGGBRECHT

**Musik verstehen**

Taschenbücher zur Musikwissenschaft Band 123  
Neuauflage 2004, 228 Seiten, kartoniert EUR 25,—  
ISBN 3-7959-0750-0

WILFRIED GRUHN

**Wahrnehmen und Verstehen**

Taschenbücher zur Musikwissenschaft Band 107  
2. Aufl. 2004, 216 Seiten, kartoniert EUR 23,—  
ISBN 3-7959-0507-9

BERNHARD HAAS

**Die neue Tonalität von Schubert bis Webern**

Hören und Analysieren nach Albert Simon  
2005, 100 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen,  
kartoniert EUR 25,— / ISBN 3-7959-0834-5

CHRISTOPH HOHLFELD / REINHARD BAHR

**Schule musikalischen Denkens. Teil 1:**

Der Cantus-firmus Satz bei Palestrina  
1994, 404 Seiten mit 1.000 Notenbeispielen, Ganzleinen EUR 59,— / ISBN 3-7959-0649-0  
Dazu: **Lösungsband**  
1994, 96 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen,  
kartoniert EUR 19,— / ISBN 3-7959-0650-4

CHRISTOPH HOHLFELD

**Schule musikalischen Denkens. Teil 2:**

Joh. Seb. Bach – Das wohltemperierte Klavier, 1722  
2000, 314 Seiten mit 950 Notenbeispielen, Ganzleinen  
EUR 59,— / ISBN 3-7959-0775-6

CHRISTOPH HOHLFELD

**Schule musikalischen Denkens. Teil 3:**

Beethovens Weg – Die Eroica  
2003, 280 Seiten mit etwa 500 Notenbeispielen,  
Ganzleinen EUR 59,— / ISBN 3-7959-0817-5

FELIX SALZER

**Strukturelles Hören – Der tonale Zusammenhang in der Musik**

Mit einem Vorwort von S. Novak  
Taschenbücher zur Musikwissenschaft Band 101/1  
5. Auflage 2009. Textband 256 Seiten, Beispielband 366  
Seiten, kartoniert je Band EUR 25,—  
ISBN 3-7959-0396-3 und ISBN 3-7959-0397-1

ALFRED STENGER

**Ästhetik der Tonarten – Charakterisierungen musikalischer Landschaften**

2006, 360 Seiten mit 54 Hörbeispielen auf einer CD,  
kartoniert EUR 65,— / ISBN 3-7959-0861-2

ALFRED STENGER

**Franz Liszt – Harmonies poétiques et religieuses.** Klang · Vielfalt · Expression

Taschenbücher zur Musikwissenschaft Band 159  
2010, 140 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen,  
kartoniert EUR 19,— / ISBN 3-7959-0921-5

Florian Noetzel Verlag · »Heinrichshofen-Bücher«

D-26384 Wilhelmshaven Fax 04421-42985 · e-mail: info@noetzel-verlag.de · internet: www.noetzel-verlag.de

## Informationen zu den Komponisten der Workshops

**Claus-Steffen Mahnkopf**, geboren 1962 in Mannheim (Deutschland), studierte Komposition, Musiktheorie, Klavier, Musikwissenschaft, Philosophie und Soziologie, unter anderem bei Brian Ferneyhough, Klaus Huber und Jürgen Habermas. Hochschulabschluß und Doktor der Philosophie. Seit 1984 internationale Preise und Anerkennungen, darunter Gaudeamus-Prize, Stuttgarter Kompositionspreis, Ernst von Siemens-Förderpreis, Villa Massimo. Seit 2005 Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Herausgeber der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* und der Buchreihe *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, Autor von über 120 Aufsätzen und zahlreicher Bücher (z. B. *Kritische Theorie der Musik*). Umfangreiches Werk in allen Gattungen, aufgeführt von renommierten Klangkörpern (z. B. Ensemble Modern), wichtige Aufträge (z. B. Salzburger Festspiele), zahlreiche Porträtkonzerte weltweit. Hauptwerke: *Rhizom*, *Medusa*, *Kammerzyklus*, *Angelus Novus*, *Hommage à György Kurtág*, *Hommage à Thomas Pynchon*, *Prospero's Epilogue*, *humanized void*, *voiced void*.  
(Informationen vom Webauftritt des Komponisten unter [www.claussteffenmahnkopf.de](http://www.claussteffenmahnkopf.de))



**Johannes Schöllhorn**, geboren 1962 in Murnau, studierte in Freiburg bei Klaus Huber, Emanuel Nunes und Mathias Spahlinger Komposition, Musiktheorie bei Peter Förtig und besuchte Dirigierkurse bei Peter Eötvös. Er arbeitet mit zahlreichen internationalen Solisten, Ensembles und Orchestern, unter anderen dem Ensemble Modern, Ensemble l'instant donné, ensemble recherche, den Neuen Vocalsolisten, ensemble ascolta, dem Neuen Ensemble, den Symphonieorchestern des WDR und SWR Stuttgart zusammen und erhielt einige internationale Kompositionspreise und Auszeichnungen. Im Jahre 1997 war er Gewinner des Comité de Lecture des Ensemble Intercontemporain und erhielt 2009 den Praetorius Musikpreis des Landes Niedersachsen. Seine Kammeroper „les petites filles modèles“ wurde oftmals in Paris und an verschiedenen Orten Frankreichs gespielt und hatte 1997 an der Opera de Bastille Premiere. 2008 war er im Rahmen des „into“-Projekts zu einem Studienaufenthalt in Hong Kong. Seine Musik umfasst viele Genres von Kammer- und Vokalmusik über Werke für Orchester bis hin zum Musiktheater. Er beschäftigt sich ebenfalls auf vielfältige Weise mit musikalischer Bearbeitung, unter anderem hat er eine Version von „...explosante-fixe...“ von Pierre Boulez erarbeitet. Seit Oktober 2009 ist Johannes Schöllhorn Professor für Komposition und Leiter des Instituts für Neue Musik an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln.  
(Informationen vom Webauftritt des Komponisten unter [www.johannes-schoellhorn.de](http://www.johannes-schoellhorn.de))



## Das Kongressprogramm in der Übersicht

Alle Veranstaltungen finden im Gebäude in der Bibrastraße statt

Räume	U08	B219	B218	B123
<b>Freitag</b>				
09:15	Eröffnung (Theater, Geb. Bibrastraße)			
09:30	Keynote Sek. III: Wolfgang Iuhagen: „The music of nature?“ – Zum Verhältnis von Musiktheorie und Musikpsychologie			
10:30	Keynote Sek. II: Tobias Janz: Zur Ökonomie der Kreativität in der Musik des 19. Jahrhunderts			
11:30	Keynote Sek. IV: Georg Hajdu: Multimediale Komposition - eine Positionsbestimmung			
12:30	Mittagspause			
	S. Va: Freie Beiträge	S. IV: Neue Medien, elektronische Musik	S. III: Generative Prozesse, Wahrnehmung und Wirkung	S. II: Konzepte von Kreativität in romantischer Formensprache
Chair	J. Ph. Sprick	Christoph Wünsch	Ulrich Kaiser	Edith Metzner
14:00	Manfred Stahnke - Hören und Analyse harmonischer Mikrotonalität im Musiktheorieunterricht	<b>Eingeladener Vortrag:</b> Donald Glowinski - Using non-verbal, multimodal communication to convey musical expression	Martin Küster - Die Syntax der Vokalmusik: Lehren für Musiktheorie und -psychologie	Torsten Mario Augenstein - „Frauenzimmer-Compositionen“ der Romantik und die Problematik der Sprache ihrer zeitgenössischen Analyse
14:30	Hans Peter Reutter - Regeneration in hybriden mikrotonalen Stimmungssystemen der „Hamburger Schule“		Michael Polth - Medial Coesura und metrische Einheiten	Michael Lehner – „In der Antichambre der Marschallin“ – Mehrdimensionalität und Polyästhetik bei Richard Strauss
15:00	Gordon Kampe - Überlegungen zum Belcanto im Werk von Hans-Joachim Hespos	Till Kripper - Intonationsmessungen anhand von Klaus Hubers „...Plainte...“ für Viola d'amore (1990)	PyoungRyang Ho/Kian Geiselbrechtiger - Der Holzwegeffekt in der Musik	Bruno Gingras - Bach's exploitation of directional asymmetry in tonal space
				Corola Pätzold - Analyse ohne Worte? – Musikalische Interpretationen als Quelle für analytische Ansätze

15:30	Martin Ullrich - Zu einer Theorie nichtmenschlicher Musik	Andreas Moraitis - Statistische Maxima als Korrelate tonaler Beziehungen	Dieter Kleinrath - Musikalische Zeichensysteme: ihre Entstehung und ihre Relevanz für die musikalische Kommunikation	Stephan Zirwes - Untersuchungen zur formalen und tonartlichen Konzeption in den Sonatenwerken Robert Schumanns	Benjamin Desalm - Toscanini und Furtwängler. Antipoden der musikalischen Interpretation
16:00	Pause	Pause	Pause	Pause	Pause
Choir	Matthias Tschirch	Manfred Stahnke	Oliver Schwab-F.	Hartmut Fladt	Martin Ullrich
16:30	Katja Steinhäuser - Bach-Referenzen und modales Denken in Šostakovičs op.87	Yvonne Stingel-Voigt - Musik im Computerspiel	Barbara Neumeier - „Instant composing“ als musiktheoretisch - psychologische Methode im Spannungsfeld zwischen historischer und aktueller Improvisationspraxis	Patrick Boenke - Konstruierte Ambiguität – Zur Entwicklung eines Eröffnungstopos in den Werken Franz Liszts	Wendelin Bitzan - Auftaktige Halbtakte im alla breve. Ein metrisch-hörpsychologisches Phänomen in der Musik der Wiener Klassik
17:00	Astrid Balay - Analyse, Metapher, Emotion – Plädoyer für ein kognitivisch geprägtes Analyseverständnis	Andreas Helmberger/ Ulrich Kaiser - Musiktheorieunterricht mit Neuen Medien: Chance und Probleme	Christian Utz - Gestalt, Kontur, Figur und Geste und ihre Anwendung in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts	Hans-Ulrich Fuß - Wagners Form- und Leitmotivtechnik	David Mesquita - Musiktheoretische Polemiken im Spanien des 18. Jahrhunderts
17:30	Almut Gatz - Schweben in Spannungsfeldern: Webers Chorlied op. 19, 2	Thomas Noll - Der Tonkreisel. Sokratische Gehversuche in einem mathematischen Museum	Michael Hiemke - Struktur – Emotion – Wahrnehmung Eine literarische Spurensuche	Elisabeth Heil - Zur Darstellung der Solveig in Edvard Griegs Bühnenmusik zu „Peer Gynt“	Martin Skamletz - Zum Ineinander von konservativen und revolutionären Tendenzen in Instrumentenbau und Musiktheorie im Umfeld des Pariser Conservatoire in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts
18:00	MV GMTH	MV DGM			
20:00	Konzert I: Klavierabend mit Studierenden der Klasse Hamary „Emotion - Konstruktion“				

Räume	Theater	U08	B219	B215	B123
<b>Samstag</b>					
Chair	Ariane Jeßulat				
09:00	Keynote Sek. I: Andreas Haug: Rekurrenz und Äquivalenz. Zu einer Problemgeschichte des Wiederholens				
09:50	Keynote Sek. I Nicholas Cook: Performance as a paradigm for interdisciplinary musicology				
10:40	Pause				
		S. III: Generative Prozesse, Wahrnehmung und Wirkung	Workshop	Workshop/Sektionen	S. I: Schaffensprozess und Theoriebildung
Chair		Christoph Louven			
11:00	FESTAKT GMTH (bis ca 13:00) siehe separates Programm 10-jähriges Bestehen der GMTH / Preisverleihung Aufsatz-Wettbewerb	C. Wöllner/ F. Deconinck/ J. Parkinson/ M. J. Hovel/ P. E. Keller - Prototypische und individuelle Dirigierbewegungen im experimentellen Vergleich			
11:30		C. Spahn/ C. Wasmer - Einfluss der Spielposition auf die Spielbewegungen bei Geigern			
12:00		F. Platz/ R. Kopyez/ M. Lehmann - Musicians On Stage - Eine Typologie des Bühnenauftrittsverhaltens von Violinisten in einer Wettbewerbssituation			
12:30		M. Lehmann/ R. Kopyez - Einflüsse der Bühnenshow auf die Bewertung professioneller Gitarrensoli			
13:00	GMTH Hochschulvertreter-Essen (Ballettsaal)	Mittagspause	Mittagspause	Mittagspause	Mittagspause

Chair			Andreas Lehmann	Folker Froebe
14:00	Jürgen Ruck Workshops mit den Komponisten Claus-Steffen Mahnkopf und Johannes Schöllhorn	Christiane Neuhaus - Neukognitive Meßmethoden und empirische Musikforschung: Was zeigen Hirndaten? Wie nützlich sind sie?	WS I Andreas Helmberger/ Ulrich Kaiser - Musiktheorie mit Neuen Medien: Einsatz der Unterrichtssoftware AnaVis	Danuta Mirka - Parentheses and loops: On perceptual reality of phrase expansions
14:30	Komp-WJS Johannes Schöllhorn - „Plaste und Elastie oder Bearbeitung als Komposition“	Poster Session im Foyer (siehe separate Liste der Titel und Referenten)	WS I Kaiser / Helmberger	Gerhard Luchterhandt - Gedanken zu einem neuen hörzentrierten Tonaltitätsverständnis.
15:00	Komp-WJS	Poster Session	WS I Kaiser / Helmberger	Ulrich Roscher – Regelwerk und kreative Freiheit in der Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch
15:30	Komp-WJS	Poster Session	WS I Kaiser / Helmberger	Angelika Moths – Zwischen „Tändeln“ und „Hefftiger Émpfindung“ – Johann David Heinichens Wegweiser zur Inventio
16:00	Pause	Pause	Pause	Pause
Chair	Jürgen Ruck	Veronika Busch		Christian Utz
16:30	Komp-WJS Claus-Steffen Mahnkopf - Herausforderung Stimme. Schaffensprozeß und Analyse meines Vokalwerks, vor allem von „Angela Nova 2“	Stephan Sallat - Musikverarbeitung und Spracherwerb	WS II Konrad Georgi- Das Bildungsportal MILAN	Ana Stefanovic – Structure, topoi und emotions in Beethoven's Sturm und Drang sonatas
17:00	Komp-WJS	Jan Hemming - Musikalische Präferenzen in der Lebenszeitperspektive: Replikation und Erweiterung der Studie von Holbrook Schindler 1989	WS II Konrad Georgi	Masayoshi Matsui - Kadenzbildung im Mozart'schen Klavierkonzert



17:30		Komp-WUS	Edda Leopold - Klassengemeinschaft und Urteilshomogenität. Ein Beitrag zur Offenheitshypothese	WUS II Konrad Georgi	Jan Philipp Sprick - Sequenz und Symmetrie bei Georg Capellen
18:00		Komp-WUS	T. Marx/ I. Johnen/ G. Gröll - Das populäre Profil	WUS II Konrad Georgi	Mirjam Streibl - Musikalisches Schaffen ist Denken, wie jedes andere Denken. Leoš Janáček als Musikforscher und seine Sicht auf den Schaffensprozess
18:30		Komp-WUS	R. Kopiez/ D. Müllensiefen - Popularitätsfaktoren in den Song-Melodien des Beatles-Albums „Revolver“: eine computergestützte Feature-Analyse	WUS II Konrad Georgi	
20:00	Konzert II: Workshopkonzert - „Claus Steffen Mahnkopf und Johannes Schöllhorn“				

Räume	Theater	U08	B219	B218	B123
<b>Sonntag</b>	S. III: Generative Prozesse, Wahrnehmung und Wirkung	S. Va: Freie Beiträge		S. Vb: Freie Beiträge	S. I: Schaffensprozess und Theoriebildung
Chair	Franziska Olbertz	Angelika Moths		Claudia Bullerjahn	Airone Jeßulat
09:00	<b>Eingeladener Vortrag (Sektion III): Kathleen Wermke &amp; Werner Mende</b> - Am Anfang war die Melodie - Wie Babys ihre Muttersprache lernen	Jan Philipp Sprick - Präsentation der ZGMTH-Sonderausgabe „Musiktheorie und Musikwissenschaft“ (Buchvorstellung)		Gabriele Hofmann - Kreativität im intrapsychischen Spannungsfeld von Strukturierung und Strukturauflösung	Gerhard Lock - Spannungsdiseign und musikalische Kreativität in zeitgenössischer Musik

09:30		Christian Utz - Zwei aktuelle Bestandsaufnahmen des Faches und seiner Vielfalt (Buchvorstellung)			Jörg-Peter Mittmann - Der Wegweiser. Künstlerisches Schaffen und theoretische Reflexion bei Anton Webern
10:00	Richard Parnutt - Physikalische, subjektive und notierte Repräsentationen musikalischer Werke	Benjamin Sprick - Präsenz und Zeichenhaftigkeit bei Beethoven		Gabriele Hofmann - Kreativität im intrapsychischen Spannungsfeld von Strukturierung und Strukturauflösung	Florian Edler - Alban Berg als Analytiker eigener Kompositionen
10:30	Friedhelm Loesti - Eine Funktionalerklärung von Tonigkeit und darauf basierenden Kon- und Dissonanzgraden	Pierre Funck - Zur Entstehungsgeschichte des Dominantseptakkordes		Martha Brech - Komponisten als Erfinder in der Elektroakustischen Musik und -klangverarbeitung	Nathalie Meidhof - Selektion und Integration: Alexandre-Etienne Choron als Autor der „Principes de Composition des Ecoles d'Italie“
11:00	Pause	Pause	Pause	Pause	Pause
11:30	M. Spychiger/ F. Olbertz/ L. Gruber - Das musikalische Selbstkonzept. Theoretische Konzeption und Entwicklung eines diagnostischen Fragebogens	Gesine Schröder - Vom Niedergang des Männerchors. Eine Hommage an Erwin Lendvai		Susanne Dammann - Verzauberung-Entzauberung-Selbstentzauberung: Von Jurisprudenz und Medizin als Leitwissenschaften in Boris V. Asaf'evs Musiktheorie"	Markus Neuwirth - Die Geburt der Sonatenform aus dem Geiste des Ritornellprinzips
12:00	T. Schäfer/ D. Drechsler - Die Erinnerung und Beurteilung der emotionalen Intensität vergangener musikalischer Erlebnisse	Ch. Wünsch - „Satztechniken im 20. Jahrhundert“ (Buchvorstellung)			Astrid Opitz - Modus in der burgundischen Chanson
12:30	Podiumsdiskussion (im Theater) - Ulrich Kaiser, Reinhard Kopiez, Bernd Redmann, Jürgen Ruck, Johannes Menke				
13:30	Schluss (14:00)				

<b>Posterpräsentationen (Sa. 14:30- 16:00 im Foyer- und Gangbereich)</b>	
<p>P. Andrade/ M. Marin/ B. Gingras - Using self-organizing Kohonen maps to investigate Brazilian children's emotional responses to music by Wagner</p> <p>Th. Bernhard/ P. Pohl - Umgang mit Musik und ihren Medien bei Jugendlichen im Schulformvergleich</p> <p>É. Bisesi/ Parncutt - An accent-based approach to music analysis: Preliminary results</p> <p>S. Gebhardt/ M. Huber/ R. von Georgi - Auswirkung von Musik auf die Schmerzsymptomatik bei Patienten mit depressiven Störungen: Untersuchungen am tonischen Hitzeschmerzmodell</p> <p>R. v. Georgi/ J. Lerm/ I. Boetsch/ C. Bullerjahn - Kill the Enemy: Zur Rolle von Musik in Ego-Shootern</p> <p>M. Gutscher/ H. Schramm/ W. Wirth - Zum Einfluss von gewalthaltigen Musiktexten auf das Aggressionsniveau der Hörer</p> <p>Anja-Maria Hakim - Spiel-nach-Gehör von Profigeigern - melodische Imitation von indischer Musik und Jazz</p> <p>Nicole Jukic - Neue Wege der Musikvideodistribution und ihr Einfluss auf die Rezeption</p> <p>Mats Kuessner - Shaping Music in Performance</p>	<p>A. C. Lehmann/ J. Hornberger - Über den Zusammenhang von musikalischen Teilfertigkeiten im Studium und darüber hinaus</p> <p>T. Loepthien/ B. Leopold - Musikrezeption als möglicher Zugang zu komplexem Denken und akkommodativen Prozessen</p> <p>K. Lothwiesen/ K. Friele - Formula Jazz. Einflussfaktoren und Gestaltungsprinzipien formelbasierter Jazzimprovisation.</p> <p>M. Marin/ B. Gingras - Chopin as a "flow composer"? Insights from an interview study with pianists</p> <p>Franziska Olbertz - Der Einfluss von Geschwistern auf die musikalische Entwicklung</p> <p>C. Reuter/ M. Hella/ B. Horsk - Ein akustischer Ansatz zur Bestimmung der Durchführungsqualität von Bogenschüssen</p> <p>Martin Rohrmeier - Statistische Eigenschaften tonaler Harmonik</p> <p>N. Ruth/ R. von Georgi/ Q. Vuong Le/ J. Schatz/ M. Wolf, C. Bullerjahn - Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musik auf die Spielleistung beim Musikspiel Guitar Hero.</p> <p>J. Wagschal/ V. Busch - Musikpräferenzen und Persönlichkeit bei Grundschulkindern</p>



**Freitag**

**Sektion Va: Freie Beiträge  
14:00-16:00**

### **Hören und Analyse harmonischer Mikrotonalität im Musiktheorieunterricht**

*Manfred Stahnke*

*Hochschule für Musik und Theater Hamburg*

*14:00; Theater*

Musiktheorieunterricht sehe ich angesiedelt im großen Bereich zwischen Vergangenheit und unmittelbarer Gegenwart. Wo die gegenwärtige Kunst wesentlich anknüpft an Denkformen aus dem musikgeschichtlichen Kontext, wird eine pädagogische Vermittlungsform leichter zu finden sein als bei komplett neu gefundenen Strukturdenkweisen der Neuen Musik. Mikrotonalität ist heute ein weites Feld. Es erstreckt sich von freien Formen bis zu an Temperierungen gebundenen Formen, die von neuen Oktavteilungen ausgehen, oder sogar von Teilungen anderer Intervalle unter Vermeidung von Oktaven (etwa „Bohlen-Pierce“). In diesem Vortrag soll es um „harmonische Mikrotonalität“ gehen, deren Hintergrund Intervalle aus ganzzahligen Proportionen bildet. Hier sind vielfältige Anknüpfungsmöglichkeiten an die westeuropäische Musikgeschichte gegeben. Damit ist im Musiktheorieunterricht im Wesentlichen das Vokabular von mittelalterlicher Theorie bis hin zu den Spektrralisten in Paris verwendbar.

### **Regelbildung in hybriden mikrotonalen Stimmungssystemen der „Hamburger Schule“**

*Hans Peter Reutter*

*Hochschule Düsseldorf*

*14:30; Theater*

Mikrotonale Musik seit etwa den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts verwendet zunehmend Tonvorräte und Skalen, die auf vollständig anderen Kriterien aufgebaut sind als die früherer mikrotonaler Werke. Während in den Anfängen mikrotonaler Musik überwiegend mit feineren Unterteilungen der temperierten Stimmung gearbeitet wurde (Vierteltöne, Dritteltöne etc. bei Alois Hába, Julián Carrillo und anderen), später vor allem amerikanische Komponisten reine Stimmungen zur Grundlage ihrer vielstu-

figen Tonvorräte machten (Harry Partch, Ben Johnston), verarbeiteten Komponisten aus und um den Kreis der Schüler György Ligeti ihre Erfahrung früherer Generationen in neuartigen Stimmungssystemen. Diese nur salopp „Hamburger Schule“ zu nennende Gruppierung (die sich der Schulbildung verweigert) geht bei ihren Skalen häufig von dem alten Stimmungsproblem aus, dass bestimmte reine Intervalle auf der einen Seite, unreinere auf der anderen nach sich ziehen. Statt weiterer und mehr Stufen wird eine neuartige Auswahl in nicht-temperierten oder nicht-reinen Stimmungen getroffen, es entstehen sogenannte „hybride Stimmungen“. Die verwendeten Tonvorräte beinhalten also neben reinen Intervallen, die bisweilen die mathematische Grundlage der Skalen darstellen, auch Intervalle, die weder rein noch temperiert sind, bisweilen wird sogar die Oktavidentität aufgegeben, was zu nicht-oktavierenden Skalen führt. Es gibt auch veränderliche Stimmungssysteme, die auf physikalischen Gegebenheiten wie Kombinationstönen beruhen. Die Komponisten berichten, dass beim Komponieren in derartigen Stimmungssystemen die Töne bzw. Klänge häufig bestimmte Fortschreitungen erfordern, die sich deutlich abheben von hergebrachten Stimmführungen des klassischen Harmoniedenkens aber auch von Konzepten des 20. Jahrhunderts, etwa dem Reihendenken. Anhand von exemplarischen Werken aus diesem Umkreis soll untersucht werden, in welchem Verhältnis zu historisch gewachsenen Hörgewohnheiten diese empfundenen Stimmführungszwänge stehen (der „Wille der Töne“ ist eine nur scheinbar unreflektierte Metapher) und inwieweit ein neues Stimmungssystem ein neues Regelwerk in melo-harmonischer Hinsicht bedingt. Zur Sprache kommen sollen Kompositionen von Manfred Stahnke (u.a. „4. Streichquartett“ 2000-02), Sidney Corbett („Lob der Narrheit“ 1991-92) und aus meiner eigenen Arbeit („Märchenbilder“ 1987-89). Grundlage der theoretischen Betrachtung bilden schriftliche Äußerungen der Komponisten sowie mündliche Erfahrungsberichte und eigene Interviews zu gezielten kompositorischen Fragen.

## **„Belcanto“ in der Musik von Hans-Joachim Hespos**

*Gordon Kampe*

*Folkwang-Hochschule Essen*

*15:00; Theater*

Singen ist für Hans-Joachim Hespos nicht nur eine Äußerungsform der menschlichen Stimme. Vielmehr ist Singen für ihn ein existentieller Ausdruck des menschlichen Wesens, dabei für ihn dem Stoffwechsel ganz ähnlich: „komponieren und singen, das ist wie atmen, lieben, lachen, weinen...“ Obwohl Hans-Joachim Hespos für seine radikale und unbequeme Musik bekannt ist und die Idee des Belcanto weit weg scheint, schimmern doch – insbesondere in der flexiblen Behandlung von Singstimmen, aber auch in reinen Instrumentalwerken – Elemente des Belcanto immer wieder durch. In meinem Vortrag versuche ich verschiedene Aspekte miteinander in Beziehung zu bringen und damit auch Möglichkeiten analytischer Annäherungen an die Musik Hans-Joachim Hespos' zu diskutieren.

## **Zu einer Theorie nichtmenschlicher Musik Der ästhetische Status von tierischen Laut- äußerungen und tierischem Hörverhalten als Herausforderung für die zeitgenössische Mu- siktheorie**

*Martin Ullrich*

*HfM Nürnberg*

*15:30; Theater*

Wird Vogelgesang nur durch die Zuschreibungen der menschlichen Rezipienten in ästhetisches Erleben im Sinne einer Vorstufe des Musikgenusses übersetzt, oder vollzieht sich eine solche Übersetzungsleistung auch bei nichtmenschlichen Zuhörern? Lässt das Auswahlverhalten von Vögeln bei Playbackversuchen mit menschlichen Musikkompositionen Rückschlüsse auf ästhetisches Erleben zu? Über einen langen historischen Zeitraum hinweg ist der ambivalente ästhetische Status von tierischen Lautäußerungen, besonders von Vogelgesang, kontrovers diskutiert worden. In jüngerer Zeit haben empirische Untersuchungen betreffs eines möglichen ästhetischen Empfindens bei nichtmenschlichen Tieren diesen Diskurs bereichert. Angesichts der Entdeckung von kulturellen Tradierungsmustern bei Tieren und im Kontext der biomusikologischen Forschungen

zu den stammesgeschichtlichen Grundlagen der menschlichen Musik liegen die folgenden Fragen nahe: Haben die Lautäußerungen und das Hörverhalten von nichtmenschlichen Tieren gemeinsame evolutionäre Wurzeln mit denen von Menschen? Oder sind sie evolutionär konvergierend? Im erkenntnistheoretischen Rahmen der analytischen Philosophie des Geistes sind Intentionalität und Agentenstatus eines „musikalischen Subjekts“ nicht zwangsläufig auf menschliche Individuen beschränkt. Zumindest theoretisch können auch Maschinen oder nichtmenschliche Tiere intentional handelnde Agenten sein. Der Vortrag untersucht die möglichen Auswirkungen, die eine Übernahme dieser erkenntnistheoretischen Randbedingungen auf eine kognitionswissenschaftlich orientierte Musiktheorie haben würde.

## **Sektion IV: Neue Medien, elektronische Musik 14:00-16:00**

### **Using non-verbal, multimodal communication to convey musical expressions**

*Donald Glowinski*

*Universität Genua, Italien*

*14:00; U08*

The presentation aims at sharing with participants the Casa Paganini – InfoMus Intl Research Centre 's experience ([www.casapaganini.org](http://www.casapaganini.org)) in scientific and technological developments and in artistic production matured around the EyesWeb project. The project focuses on different aspects of non-verbal multimodal communication, including human full-body movement and musical gesture. A major research topic at our institute is to understand, model and exploit the non-verbal expressive gestures and social signals to develop innovative intelligent interfaces and multimedia systems. Our approach is based on the cross-fertilization of scientific and artistic research. Artistic productions, museum and science-centre applications, therapy and rehabilitation (“entertherapy”), and music and multimedia industry entertainment are the main targets where our research results are applied and validated. At the same time, artistic and humanistic theories are often sources of inspiration for scientific research. For example, the

Theory of Effort by the choreographer Rudolf Laban has been utilized to design computational models of expressive gesture. In another occasion, important inspiration to scientific research came from the Morphology theory by the French composer Pierre Schaeffer. The seminar will give an overview of our research activities. Examples of exploitation of our research results in artistic projects and in music and multimedia industry will be presented, with a particular focus on the social active music listening paradims developed in the EU ICT SAME Project ([www.sameproject.eu](http://www.sameproject.eu)) (Camurri et al., 2008). Finally, a few case studies and experiments conducted in the recent EU ICT SEMPRE Project and related to the study of expressive and creative social interaction in music ensemble performance will be discussed (Glowinski et al., 2010).

### **Mikrotonales Spiel leicht gemacht? Intonationsmessungen anhand von Klaus Hubers „...Plainte...“ für Viola d'amore (1990)**

*Till Knipper*

*Universität Oldenburg*

*15:00; U08*

Tonsysteme und ihre kompositorischen Möglichkeiten gehören zu den zentralen Themen heutigen Komponierens, so beispielsweise im dritteltönigen „...Plainte...“ für Viola d'amore in scordatura (1990) von Klaus Huber. Hier wird kompositorisch versucht intonatorischen Schwierigkeiten entgegenzuwirken: ein unvirtuos langsames Tempo, eine Beschränkung auf wenige Tonhöhen, besonders häufig verwendete Leersaiten und ein Spiel auf gewohnten Griffbrettpositionen. Die algorithmisch entwickelte Melodie wird hier durch zahlreiche Leersaitenakkorde angereichert. Inwieweit sind die einkomponierten Intonationshilfen geeignete Mittel für professionelle Musiker für das Erreichen einer aus physikalischer Sicht genauen Intonation? Es wurden fünf Aufnahmen von „...Plainte...“ ausgewertet. Interpreten waren Barbara Maurer, Dimitris Polisoidis, Garth Knox und ein Interpret (A). Mithilfe der Software PRAAT wurden mittlere Frequenzwerte aller einstimmigen Klangereignisse ermittelt. Außerdem wurden aus dem spektralen Schalldruckpegel jeder Aufnahme die Grundfrequen-

zen der oft mehrstimmig gespielten Leersaiten ausgewertet. Weitere akustische Tests wurden auf dem Instrument des Komponisten in einem schallarmen Raum durchgeführt. Für die Leersaiten dieses historischen Instruments zeigte sich ein modernes Stimmungsniveau (440-443 Hz) mit hohen Gesamtabweichungen zwischen den Saiten (14-50 cent). Intervallabweichungen zwischen den Saiten waren am geringsten für Intervalle der Klavierstimmung. Das Bogenspiel führte zu einem mittleren Frequenzanstieg, wenngleich auch frequenzsenkende Tonhöhenverläufe innerhalb einzelner Töne in allen Aufnahmen beobachtet wurden. Auf Leersaiten gespielte Töne zeigten durchweg geringere Abweichungen und Streuungen im Vergleich zu auf Griffbrettpositionen gespielten Tönen. Intonationszonen der gegriffenen Töne überschritten häufig und in allen Aufnahmen die Größe eines Dritteltons. Knox gab als einziger an, dieses dritteltönige Stück sensorisch und ohne Hörkontrolle zu intonieren, doch zeigte sich kein signifikanter Unterschied zu den anderen Aufnahmen. Trotz zahlreicher, einkomponierter Hilfestellungen erweist sich die physikalisch präzise Intonation in der äquidistanten 18-Teilung der Oktave als schwierig. Trotz der erheblichen Einflussmöglichkeiten des Bogenspiels wirkt das Leersaitenspiel als intonationsstützendes Mittel im mikrotonalen Spiel. Aufgrund der vergleichsweise schwierigen dritteltönigen Intervalldiskrimination, sollten neue Einstimmverfahren erprobt werden.

### **Statistische Maxima als Korrelate tonaler Beziehungen**

*Andreas Moraitis*

*Berlin*

*15:30; U08*

Jede Reflexion auf die Grundlagen musikalischen Hörens sieht sich mit dem Problem konfrontiert, dass die Komplexität der untersuchten Werke diejenige der angestrebten theoretischen Verallgemeinerungen in der Regel weit übersteigt. Die Entwicklung entsprechender Hypothesen erfordert daher eine methodische Reduktion, in deren Rahmen »akzidentelle« von »essentiellen« Komponenten abgegrenzt und bis auf weiteres aus dem zu betrachtenden Zusammenhang ausgeblendet werden. Auch wenn zur Begründung solcher notwendiger-

gen Vereinfachungen oft auf außermusikalische Sachverhalte (z. B. mathematischer, physikalischer oder gehörphysiologischer Art) verwiesen worden ist, bildete die Basis des Erkenntnisprozesses doch stets die Wahrnehmung, sei es nun als kumulierte Hörerfahrung einzelner Theoretiker oder als empirisch ermittelter Querschnitt der perzeptuellen Erlebnisse von Versuchspersonen – ein Umstand, der seinerseits eine Reihe methodologischer Probleme impliziert. Im Gegensatz zum Höreindruck scheint der Notentext – selbst wenn er mit jenem »strukturell« korreliert – per se wenig Aufschluss über die musikalische Bedeutung des Notierten zu geben. Gleichwohl beinhalten Notentexte eine beträchtliche Menge »versteckter« Informationen über den Rezeptionsapparat, der an ihrer Entstehung maßgeblich beteiligt war. Im Rahmen des vorgestellten Projekts wurde der Versuch unternommen, einen Teil dieser nicht unmittelbar zugänglichen Information mit Hilfe formaler Methoden zu dechiffrieren. Das Interesse galt dabei vornehmlich dem Status von Klängen und deren Fortschreitungen im Kontext harmonisch-tonaler Kompositionen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Mittels eines computergestützten Verfahrens ließ sich die Unterscheidung zwischen »zufälligen« und »wesentlichen« Merkmalen des untersuchten Repertoires (fast) ohne interpretative Eingriffe bewerkstelligen. Die ermittelten Reihen statistischer Maxima zeigen deutliche Affinitäten zu konventionellen musiktheoretischen Konzepten: Je nach gewähltem Ansatz ergaben sich Übereinstimmungen mit verschiedenen Fassungen der so genannten Oktavregel, aber auch Parallelen zu jüngeren Paradigmen, wie etwa der Stufen- oder Funktionstheorie. Der oft postulierte Gegensatz von »bassbezogener« und »grundtonbezogener« Harmonik dürfte demnach nicht nur als Ausdruck stilistischer Präferenzen, sondern auch und vor allem als Konsequenz der analytischen Perspektive aufzufassen sein.

**Sektion III: Generative Prozesse, Wahrnehmung und Wirkung**  
**14:00-16:00**

## **Die Syntax der Vokalmusik: Lehren für Musiktheorie und -psychologie**

*Martin Küster*

*Berlin*

*14:00; B219*

Man hätte auf Theodor W. Adorno hören können, der geschrieben hatte, Begriffe aus der Sprachwissenschaft seien in der Musik "keine Metaphern", sondern beruhten auf einer wirklichen Sprachähnlichkeit. Auch Marburg, Riepel, Kirnberger und Koch wussten von keiner Metapher, als sie in der Musik Perioden, Sätze und Füße fanden; vielmehr hielten ihre philosophierenden Zeitgenossen bestimmte Zusammenhänge von Musik und Sprache für eine anthropologische Notwendigkeit, für Natur. Nun weisen zwar neuere wissenschaftliche Forschungen in eine ähnliche Richtung; auch wird die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts wieder populär: aber kaum einer, der sie untersucht oder gar anwendet, glaubt auf das Mantra von der Metapher verzichten zu können. Deshalb weise ich auf die Komposition für den Gesang, die Vokalmusik, als ein weiteres, ganz nahe liegendes Gebiet hin, in dem die Metaphern buchstäblich zu verstehen sind. Viele Begriffe wurden im mittleren achtzehnten Jahrhundert so auf die norddeutsch-italienische Singcomposition zugespitzt, dass sie Text und Musik zugleich behandelten, aber auch bloße Poesie, sogar Instrumentalmusik beschreiben konnten. Diese materielle Grundlage des metaphorischen Sprachgebrauchs hat die Musiktheorie noch längst nicht erschöpft; indem sie hier anknüpfte, könnte sie auch Musikwissenschaft und Aufführungspraxis wichtige Impulse geben.

## **Medial Caesura und metrische Einheiten**

*Michael Polth*

*HfM&DK Mannheim*

*14:30; B219*

Die Medial Caesura erscheint als archimedischer Punkt einer Sonatenexposition. Auf ihre Bedeutung als Zäsur zwischen Haupt- und Seitensatz kann man sich verlassen. Auch Hepokoski und Darcy empfehlen, die Formanalyse einer Exposition mit der Suche nach der Medial Caesura zu beginnen. Doch bei genauerem Hinsehen erweist sich, dass die Bestimmung »Zäsur« die Funktion einer Medial Caesura noch



nicht erschöpfend beschreibt. Diese wird vor allem von den Geschehnissen bestimmt, die die Zäsur umgeben. Fällt der Blick auf die umgebenden Ereignisse und den musikalischen Zusammenhang, der die Ereignisse auch über die vermeintliche Lücke hinweg verbindet, unterscheidet man darüber hinaus die vielfältigen Arten und Weisen, wie das, was der Medial Caesura folgt, vom Weiterwirken früherer Ereignisse beeinflusst und getragen wird, dann erweist sich die Medial Caesura als funktional vielfältig. An verschiedenen Expositionen aus Mozarts Klaviersonaten lassen sich die Vielfalt der Funktionen einer Medial Caesura zeigen und die Bedeutung, die metrische Einheiten für die Funktion der Zäsuren besitzen.

### **The Garden Path Effect in Music**

*PyoungRyang Ko/Kian Geiselbrechtiger*

*15:00; B219*

*Weimar*

The term 'garden path effect' (Ger.: Holzweggeffekt) in linguistic disciplines describes the phenomenon of understanding a sentence with several readings – from a wrong interpretation to a correct one – by re-analysing its syntax and context. This process of understanding is by no means specific to verbal language, but is rather a general phenomenon when processing a complex of information, especially in the case of receiving a complete series of chronologically successive information and applying one's attention accordingly. Even though it too plays a basic role in musical understanding, it has not been touched on in music theoretical and musicological disciplines so far. In the presentation, we aim to phenomenologically explain the garden path effect regarding musical understanding, and to devise pedagogically relevant applications using examples from musical literature. Non-primary harmonic levels resulting from the recursive characteristics of the harmony, pivot chords of diatonic modulations as well as compositional re-interpretations due to enharmonic modulations increase the difficulty in understanding musical phrases. For example, how can one know whether a chromatic complex is a chromatic extension based on a central key or a modulation? In order to understand it, a choice of specific analytical methods beco-

mes redundant, and only a cohesive melting of all events in context can play a role, because an interpretation of musical events orientated in one direction by a preset preference for a while is, in certain cases, proven to be false, whereupon it must be corrected by re-analysis in successive relation to later musical events, i.e., the former interpretation is corrected in the syntax and context of the whole. Difficulties arise in understanding musical information when the listener "is led up the garden path". Thus, the awareness of the musical garden path is fundamental to understanding musical phrases properly.

### **Musikalische Zeichensysteme: ihre Entstehung und ihre Relevanz für die musikalische Kommunikation**

*Dieter Kleinrath*

*Graz*

*15:30; B219*

„Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall, sind keine Metaphern. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre. [...] Sie bildet kein System aus Zeichen.“ (Adorno 1963). Die vermeintliche Sprachähnlichkeit musikalischer Strukturen ist spätestens seit der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre des 16. und 17. Jahrhunderts ein viel diskutiertes Thema der Musiktheorie. Begriffe und Thesen der Linguistik wie „Satzbau“, „Syntax“, oder „Semiotik“ wurden bereitwillig übernommen, um musikalische Strukturen zu deuten und neue Zusammenhänge aufzuzeigen. Basis jedweder Sprache bzw. Kommunikation ist ein gemeinsames, allgemein verständliches Zeichensystem. Dieses kann entweder in Form eines Elementarzeichenvorrats vorhanden sein oder muss während des Wahrnehmungsprozesses generiert werden. Die vordergründigen Fragen einer musikalischen Kommunikation sind daher: (1) Was ist ein „musikalisches Zeichen“ und wie nehmen wir es wahr? (2) Existiert ein musikalischer Elementarzeichenvorrat und wie ist er beschaffen? (3) Wie lässt sich die Genese neuer musikalischer Zeichen während der Rezeption erklären und warum können wir Musik

„verstehen“, deren Zeichenvorrat uns bisher unbekannt war? Dieser Beitrag geht dem Verhältnis zwischen der Wahrnehmung von Musik und Sprache auf den Grund. Dabei wird eine Theorie zur Entstehung musikalischer Zeichen anhand von zwei Beispielen unterschiedlicher Stilistik diskutiert: J. S. Bachs Präludium in C-Dur BWV 846 sowie Helmut Lachenmanns zweites Streichquartett „Reigen seliger Geister“. Abschließend wird der pragmatische Aspekt musikalischer Kommunikation anhand der beiden Beispiele erörtert; es zeigt sich, dass der gemeinsame Zeichenvorrat zwischen Komponist und Rezipient in einem ständigen Fluss ist und zudem von der Interpretation und (möglichen) Analyse des Werkes beeinflusst wird. Adornos Aussage trifft insofern zu, als Musik kein gemeinsames System aus Zeichen ausbildet. Vielmehr entsteht mit jedem Hörvorgang ein neues, einzigartiges Zeichensystem, welches unsere weitere musikalische Wahrnehmung nachhaltig beeinflusst.

**Sektion II: Konzepte von Kreativität in romantischer Formensprache**  
14:00-16:00

**Aus der eigenen Brust hervorgequollen - „Frauenzimmer-Compositionen“ der Romantik und die Problematik der Sprache ihrer zeitgenössischen Analyse**

*Torsten Mario Augenstein*  
*Universität Karlsruhe*  
14:00; B218

„Die melodischen Erfindungen sind nicht, wie sonst bey allen Frauenzimmer-Compositionen, die uns bekannt worden sind, blosse Nachklänge zur Zeit vorzüglich beliebter Meister, sondern sie sind aus der eigenen Brust hervorgequollen und haben darum auch, nur die eine mehr, die andere weniger, ihr Eigenes“. – So urteilt der Kritiker der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, Nr. 31, August 1827 über „Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianofortes“ der Komponistin Louise Reichardt (1788-1826). Während dieses Urteil gnädig ausfällt, finden sich auch weitaus schärfere Stimmen. Eduard Hanslick verweist auf Johann Karl Rosenkranz und fragt 1854, „warum Frauen, welche doch von Natur vorzugsweise auf das Gefühl ange-

wiesen sind, in der Komposition nichts leisten“. Diese Beispiele offenbaren, dass die romantische Musikästhetik Frauen häufig die Fähigkeit zum Komponieren stärker als bei den Komponisten in Frage stellte oder absprach. Man(n) unterstellte ihnen sogar einen Mangel an Kreativität beim musikalischen Schaffensprozess. Der Beitrag widmet sich diesem besonderen Problem der romantischen Formensprache und begibt sich auf Spurensuche in ausgewählten Musikzeitschriften, Enzyklopädien und Lexika der Zeit. Es wird ein Blick geworfen auf die Gender-orientierte Verwendung der Sprache, die männliche Rezensenten bei der Analyse jener Werke anwenden. Darüber hinaus sollen jedoch auch Selbstzeugnisse von Komponistinnen mit in die Betrachtung einbezogen werden. Anhand dieser zweiten Quelle, in der die Betroffenen selbst zu Wort kommen, kann das Spannungsfeld zwischen dem eigenen Schaffen der Komponistinnen und den abqualifizierenden Äußerungen der männlichen Kritiker in seiner Schärfe herausgearbeitet werden.

**„In der Antichambre der Marschallin“ – Mehrdimensionalität und Polystilistik bei Richard Strauss**

*Michael Lehner*  
*HMT Hannover*  
14:30; B218

In der Antichambre-Szene des Rosenkavalier (I, (4) 217) konstruiert Richard Strauss eine Art musikalisches „Wimmelbild“ von höchster Dichte. Hier ereignet sich die Gleichzeitigkeit musikalisch völlig differenter, narrativer Strukturen: Während der Baron Ochs auf Lerchenau in erwartbar direkter und plumper Art seine Morgengabe fordert, singt ein italienischer Tenor eine stilisierte Belcanto-Arie und eine Vielzahl anderer Personen, vom Flötisten bis zum Notar, teilen sich auf verschiedene Weisen mit. Strauss lässt Konflikte, Lösungen, Spannungen, Kontexte und flüchtige Klangfenster erst im Ohr des Hörers zu einem Ganzen werden: Performativ wird der den höchst suggestiven Ereignissen Ausgelieferte zum eigentlichen Fluchtpunkt des Geschehens. Strauss spielt dabei mit der Allverfügbarkeit historischer Epochen, Gattungen, Genres und Klangbilder und erprobt in seinen Kompositionen Musik als „Möglichkeitsform“.

Er erschafft auf kleinstem Raum ganze Galerien musikalischer Momentaufnahmen, aus denen ästhetische Konsequenzen weitergeführt werden können, aber nicht müssen. Indem er solche Stile und Kulissen verfügbar macht, erreicht er eine Mehrdimensionalität kompositorischer Ebenen: Die musikalische Struktur wird so nicht gebrochen und erneuert, sondern maximal ausgeweitet und in alle denkbaren Richtungen weitergetrieben, ohne dass Strauss die Gesamtheit des Bildes aus dem Auge verliert. Artifizielles und Parodistisches, Volkstümliches und Sentimentales stehen unbekümmert nebeneinander. Mein Vortrag versucht diese pluralistische Perspektive des Komponisten zu charakterisieren und ihre Folgen für die musikalische Struktur zu untersuchen. Dabei sollen formale Strategien ebenso wie harmonische Dispositionen und Überlagerungen analysiert und aufgezeigt werden. Dabei wird zu zeigen sein, dass ein traditioneller Modernebegriff, wie ihn Dahlhaus und andere verwenden, Strauss deshalb nicht gerecht wird, weil dieser ganz andere Ziele verfolgte, die man – bei aller Vorsicht auch diesem Begriff gegenüber – am ehesten unter einem poststrukturalistischen Ansatz fassen könnte. Strauss vollzieht mit seiner ironisch gebrochenen, meta-romantischen Artifizialität einen Bruch mit der „Verfälschung im Kult der Innerlichkeit“ (Adorno).

### **Erinnerung als Kategorie des Schöpferischen**

*Ariane Jeßulat*

*Hochschule für Musik Würzburg*

*15:00; B218*

Die romantische Musikästhetik ist in ihren konkurrierenden Vorstellungen von Kreativität nicht ohne Widersprüche. Ist mit der natura naturans als Modell auch des musikalischen Schöpfungsaktes zunächst jegliche Orientierung an älteren musikalischen Vorbildern mit der Auflage der mimetischen Überbietung zu denken, so führt die Abkehr von einer Kompositionslehre als modellhaftem Regel- und Formenkanon zu einem Lernen aus älteren, aber auch zeitgenössischen „Meisterwerken“. Dabei lenkt die in prominenten literarischen Zeugnissen vielfach als ästhetische Errungenschaft präsentierte Rezeption älterer Musik die Aufmerksamkeit vornehmlich auf die stilistische und rhetorische

Oberfläche der Werke. „Lernen von den Meisterwerken der Vergangenheit“ ist in seiner vollen Tragweite allerdings weniger eine stilistische Attitüde als ein konstruktiver Aspekt eines kreativen Musters, das erinnernd aus der verformenden Wiederholung des Bekannten überhaupt erst stilbildende Strukturen schafft, und damit aus der dialektischen Perspektive idealistischer Philosophie kein historisierendes Beiwerk, sondern die eigentliche Arbeit ausmacht. Richard Wagner hat in mehreren Texten seine Auffassung von Musikgeschichte idealisierend zugespitzt und damit gleichzeitig zu einer Rezeptionsvorlage aufbereitet: besonders seine verbale Bach- und Beethoven-Deutung kommt der Bach- und Beethoven-Rezeption im Musikdrama entgegen. Dabei gehen fiktiv-idealisierte Stilzitate, die in ihrer topographischen Abstraktion ganze Gruppen von Werken auch anderer Komponisten wie „Schulen“ rezipieren mit der gezielten Überformung einzelner Werke zusammen, welche sich zum neu geschaffenen Werk so verhalten wie ein Gedächtnisort der antiken Ars Memoriae zu einem Gedächtnissystem in Form eines Gebäudes oder Theaters. An Hand der „Nornenszene“, die zu Beginn der „Götterdämmerung“ sowohl semantisch-erinnernd als auch konstruktiv für die Form und den Zusammenhang der Tetralogie der Ort für eine „große erinnernde Vorausschau“ ist, sollen Spuren solcher Erinnerungsarbeit untersucht und sowohl auf einzelne Werke als auch auf Stilzitate zurückgeführt werden.

### **Untersuchungen zur formalen und tonartlichen Konzeption in den Sonatenwerken Robert Schumanns**

*Stephan Zirwes*

*HK Bern*

*15:30; B218*

Obwohl die Gattung Sonate Anfang des 19. Jahrhunderts sowohl bei Verlegern, dem Publikum und den Komponisten stark an Bedeutung verliert, nimmt sie für Robert Schumann eine besondere Stellung ein. Besonders in den ersten Werken Schumanns in Sonatenform, den Klavier-Sonaten op. 11, op. 14 und op. 22 ist der Versuch einer Weiterentwicklung mit dem Ziel der adäquaten und zeitgemäßen Darstellung des Formmodells deutlich erkennbar. Auch in der weiteren Auseinandersetzung mit dem

Formmodell Sonatensatz in der Kammermusik und in den sinfonischen Werken entstehen dabei unterschiedliche Tendenzen, die von der Erweiterung des Sonatenschemas einerseits bis zur Auflösung der dreiteiligen formalen Sonatenanlage andererseits reichen. Neben der formalen Entwicklung werden auch die Tonartenkonstellationen scheinbar systematisch erweitert. Im Vortrag soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich die individuellen Ausarbeitungen von Sonatensätzen unter Einbezug aller von Schumann verwendeter Besetzungen hinsichtlich der formalen und tonartlichen Gestaltung auf ein allgemeines Konzept zurückführen lassen, und wie sie sich zu den Sonatensätzen von Schumanns Zeitgenossen verhalten.

### **Sektion Vb: Freie Beiträge 14:00-16:00**

#### **Musikdramaturgie als kreatives Analysewerkzeug und Ausgangspunkt bei theoretischer und praktischer Annäherung an Musik**

*Robert Rabenalt*

*HfM Hans Eisler Berlin*

*14:00; B123*

Sowohl bei der analytischen Beschäftigung mit Musik als auch bei Versuchen, die emotionale Wirkung von Musik zu erfassen, gelangen gängige musiktheoretische Ansätze immer wieder an bestimmte Grenzen, wodurch die Analyse nicht selten als unkreativ angesehen wird und der Schaffensprozess als nicht erfassbar erscheint. Im Referat soll mithilfe des Blickwinkels von Seiten der Musikdramaturgie ein Weg skizziert werden, mit dem, bezogen auf verschiedenen dimensionierte Musikstücke, die Gestaltungs- und die Rezeptionsebene von Musik auf kreative und der prozessualen Kunstform Musik angemessene Weise analysiert bzw. beschrieben werden können. Personalstile und kompositorische Modelle oder Neuerungen werden gleichermaßen in einer weiteren Dimension konkret fassbar. Vor allem Formkonzepte, die sich allzu oft als zu starr erweisen (als prominente Beispiele seien nur die Sonatenhauptsatzform oder Liedtypen erwähnt), können aus musikdramaturgischer Sicht heraus erweitert werden, wodurch ein Werk weniger als Abweichung von der vermeintlichen Norm, sondern als

dramaturgisch stringend auf eine Wirkungsabsicht hin konzipiertes Musikstück erfassbar wird. Durch die dramaturgische Perspektive können Schaffensprozesse und Wirkung in einen sinnfälligen Zusammenhang gestellt werden. Bei Neuer Musik, wo tradierte Formkonzepte und Spannungsverläufe meist umgangen werden, kann der Blick auf die Dramaturgie einen Rahmen abgeben, innerhalb dessen die Analyse satztechnischer Details sinnfällig vorgenommen werden kann. Ebenso kann dieser Blickwinkel ein alternativer Ausgangspunkt für Tonsatzarbeiten sein – im „klassischen“ Bereich ebenso wie für Techniken des 20. Jahrhunderts. Durch das Referat soll verstärkt Interesse geweckt werden für diese Dimension bei der Beschäftigung mit Musik, welche eine Komposition plastischer erscheinen lässt und – wie von mir unterstellt – einen kreativeren Zugang dadurch ermöglicht, dass gesammelte Beobachtungen und Analyseergebnisse eine konzeptuelle dramaturgische Einordnung erfahren. So können z.B. Formkategorien erweitert werden, die sonst ungeeignet erscheinen, um die Einzigartigkeit eines Musikstückes in seiner Gestaltung ebenso wie in seiner Wirkung zu fassen. Musikdramaturgie generell als Analysewerkzeug zu etablieren wäre aber ein schwieriges Vorhaben. Dennoch lässt sich bereits mit dramaturgischen Grundmustern und dem andersartigen Blick auf Gattungen, Formen, Wirkungsmechanismen und Schaffensprozesse ein Weg beschreiten, auf dem Gewohntes neu gesehen, Modellartiges in seiner kreativen Individualisierung erkannt und spannende, zur jeweiligen Zeit neue Musik jenseits einer Fortschritts-Ideologie und damit künstlerisch-praktisch „geerdet“ untersucht werden kann. Hierfür werden Beispiele unterschiedlich dimensionierter Werke und Werkausschnitte aus unterschiedlichen Zeiten herangezogen. Sie sollen u.a. zeigen, wie Strukturen, die in der Dramentheorie des 18. Jahrhunderts reflektiert werden, in klassischen Kompositionen Anwendung finden und die für das Generalbasszeitalter so überaus wichtige antike Rhetorik teilweise ersetzen; des Weiteren, welche besondere Bedeutung dramaturgische Kategorien bei textgebundenen Kompositionen haben und wie sich Kompositionen aus dem 20. Jahrhundert und deren Spannungsverläufe beschreiben lassen.

### **Bach's exploitation of directional asymmetry in tonal space: On the dramatic use of the Neapolitan sixth in the early-maturity organ preludes and fugues**

*Bruno Gingras*

*University of London, UK*

*14:30; B123*

Several of J.S. Bach's organ works exhibit a pronounced emphasis on the Neapolitan chord, and, more generally, the bill tonal area, often as part of an expanded cadential progression leading to the concluding cadence. These Neapolitan sixths are habitually set off through the use of dramatic pauses, virtuoso flourishes, and extended chromaticism. Examples can be found in the Prelude in D major BWV 532, the Fugue in G minor BWV 535, the Toccata in F major BWV 540, the Prelude in C minor BWV 546 and the Prelude in C major BWV 547. Such remote tonicizations of the "flat side", often approached abruptly, tend in Bach's oeuvre to coincide with a general weakening of the tonality, brought about by pervasive modal mixture, an increased use of chromaticism, and a breakdown of both contrapuntal and rhythmic continuity. The combined effect of these textural changes is a striking instance of concinnity (La Rue, 2001), in which all elements of the musical language combine to reinforce the appearance of the Neapolitan chord as a "show-stopper" which then inexorably leads to the final cadence. Bach's use of the Neapolitan sixth in the examples mentioned above suggests that he was aware of the perceptual and directional asymmetry between modulations to the "flat side" and those to the "sharp side" of the cycle of fifths, and exploited this little-known feature of common-practice tonality to create a sense of tonal remoteness which, by contrast, highlights the sense of closure brought about by the final cadence. Indeed, the abrupt tonicization of the bill tonal area, often coupled with the jarring textural contrast between adjacent passages, has the effect of psychologically yanking the listener far away from the expected home key just as it was coming within sight, making the final return to the promised land that much sweeter and comforting.

### **Analyse ohne Worte? – Besondere Interpretationen als Quelle für analytische Ansätze am Beispiel von Gustav Mahlers Lied „Ging heut morgen über's Feld“**

*Cordula Pätzold*

*MH Stuttgart*

*15:00; B123*

Analyse geschieht in der Regel in Form von Worten und Zeichen. Aber auch die künstlerisch-praktische Umsetzung eines Werkes – die musikalische Interpretation – gibt wertvolle Anhaltspunkte für das Verständnis eines Werkes im Hinblick auf Struktur und Ausdrucksgehalt. Die Fülle an dokumentierten und abrufbaren Interpretationen eines Werkes ist bisweilen groß, ebenso die Varianz hinsichtlich der Qualität einer Einspielung (und damit dem Nutzen für diese Art analytischen Ansatzes). Es gibt jedoch zweierlei „besondere“ Interpretationen, die für die (Hör-) Analyse von großem Nutzen sein können: „Legendäre“ Einspielungen – es gibt sie seit etwa 1900 – sind die eine Quelle, insbesondere wenn sie in irgendeiner Weise vom Komponisten selbst stammen. Die andere Quelle sind Bearbeitungen bzw. verschiedene Versionen eines Werkes. Um einen knappen, aber dennoch möglichst ertragreichen und auch verallgemeinerbaren Einblick in den potentiellen Nutzen solcher Vergleiche zu gewinnen, bietet sich das Lied „Ging heut morgen über's Feld“ von Gustav Mahler an: Es wurde etwa 1884/85 in der Klavier- bzw. Orchesterfassung komponiert; 1905 hinterließ Mahler eine eigene Interpretation, indem er das Lied auf eine Piano-Rolle für das Welte-Mignon-System einspielte. Außerdem bearbeitete Arnold Schönberg um 1920 das Lied für Ensemble, um Mahlers klangliche Vorstellung zu verdeutlichen. Ziel des Vortrags ist, durch den Blick auf signifikante Details des Liedes sowie durch die (sicht- und hörbare) Gegenüberstellung einzelner Stellen in den verschiedenen Versionen Hinweise auf Mahlers Intentionen aufzuspüren, z.B. auf seine Tempovorstellung, auf die Gewichtung von Motiven und ihre Einbettung in den Kontext sowie auf die Bildung von Zäsuren bzw. die Stiftung von Zusammenhang. Darüber hinaus soll dieses exemplarisch vorgestellte Verfahren eine Perspektive aufzeigen, inwiefern auch aus Eigeneinspielungen bzw. Bearbeitungen anderer Komponisten wertvolle Information gewonnen werden kann.

## **Toscanini und Furtwängler. Antipoden der musikalischen Interpretation**

*Benjamin Desalm*

*Köln*

*15:30; B123*

Charakteristisch in der Bewertung der Dirigenten Wilhelm Furtwängler und Arturo Toscanini ist die Tatsache, daß diese schon seit den 30er Jahren als musikalische Antipoden empfunden werden: Toscanini dem Fortschritt und einer „vorwärtsgewandten Musikauffassung“ verbunden, Furtwängler hingegen der spätromantischen Tradition, der „Welt von gestern verhaftet“. Ausgehend von einer kritischen Analyse der politisch-historischen Rahmenbedingungen – bei Furtwängler der Nationalsozialismus, bei Toscanini der italienische Faschismus – werden zur Untersuchung vorrangig die zahlreich überlieferten Tondokumente verwendet, ergänzt durch schriftliche Äußerungen der Dirigenten, Aussagen von Zeitzeugen, Eintragungen in Partituren und im Aufführungsmaterial sowie eigene Kompositionen beider Dirigenten. Insbesondere durch die quantitative Analyse der Beethoven- und Brahmsinterpretationen beider Dirigenten können hinreichend viele Eigengesetzlichkeiten einer musikalischen Werkinterpretation identifiziert werden, um dahinterliegende individuelle Interpretationskonzepte zu isolieren. Die Konzepte lassen sich beispielsweise im Verhältnis von harmonischer und satztechnischer Struktur zur Tempogestaltung beschreiben, die sowohl für großformale Abschnitte als auch für einzelne Phrasen durch rechnergestützte Meßverfahren quantitativ bestimmt wird. In Wilhelm Furtwänglers Tempodarstellung, Rubato und in der dynamischen Gestaltung liegt ein primär rhetorischer Zugang im Sinne Richard Wagners auf musikalische Strukturen vor. Furtwängler ist als künstlerische Persönlichkeit sowohl durch die deutsche Tradition, die Topoi „Irrationalität“ und „deutschen Tiefsinn“ als auch seine kompositorische Tätigkeit geprägt. Sein Interpretationsstil ist jedoch nicht als eine späte Ausformung der „Interpretenssubjektivität des 19. Jahrhunderts“ zu bewerten, sondern vielmehr als Modus eines „radikalen Vergegenwärtigens“ (Peter Gülke) bezüglich des Inhalts von Musikwerken in seiner, nämlich Furtwänglers Gegenwart. Arturo Toscanini hingegen greift durch eine tendenziell einheitlichere Tempodarstellung und seine

dynamische Gestaltung primär architektonisch auf musikalische Strukturen zu. Toscanini ist als künstlerische Persönlichkeit entscheidend durch den Opernbetrieb Italiens geprägt, den er um die Jahrhundertwende nachhaltig reformiert und von falschen Traditionen gesäubert hat. Er bleibt als Pragmatiker in der Tradition verwurzelt. Der Respekt vor dem musikalischen Text als Leitmotiv seiner Interpretationen macht ihn deswegen aber nicht zu einem Vertreter eines historisch-rekonstruktiven Modus der Interpretation. Toscanini sticht gegenüber seinen Zeitgenossen durch Klarheit, Sachlichkeit und ein hohes Maß an Professionalität hervor und bereitet damit entscheidend das steigende Niveau der Orchesterarbeit in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts vor.

### **Sektion Va: Freie Beiträge 16:30-18:00**

#### **Zwischen Stiladaption und Individualisierung: Bach-Referenzen und modales Denken in Šostakovičs op.87**

*Katja Steinhäuser*

*Berlin*

*16:30; Theater*

Inspiziert durch seine Erfahrungen beim internationalen Bach-Fest in Leipzig komponierte Dmitrij Šostakovič 1950 seine 24 Präludien und Fugen op.87 – eine Hommage an das Wohltemperierte Klavier Johann Sebastian Bachs. Šostakovič integrierte in diesem Werk Bachs Stilelemente und Kompositionsprinzipien auf einzigartige Weise in seine eigene Musiksprache. Im Gegensatz zu den meisten seiner neoklassizistischen Werke, die in der Regel von ironischer Brechung und Verfremdung gekennzeichnet sind, legte Šostakovič seine 24 Präludien und Fugen op.87 als ernsthafte klassizistische Adaption an. Gegenstand des Vortrages soll die Erläuterung charakteristischer Parallelen zwischen Bachs und Šostakovičs Werk sein. Diese Übereinstimmungen gehen weit über die äußere Anlage von vierundzwanzig Präludien und Fugen in allen Tonarten hinaus. Viele der Präludien knüpfen besonders in der Satztechnik an konkrete Vorbilder aus dem Wohltemperierten Klavier an, während die Fugen Šostakovičs in Charakter und Gestus Parallelen zu den Bach-

schen Fugen aufweisen. Trotz der klaren Stildaption ist Šostakovičs Personalstil in den 24 Präludien und Fugen op.87 unverkennbar. Dieser spiegelt sich unter anderem in einer sehr individuellen Umsetzung polytonal-polymodaler Kompositionstechniken wider; insbesondere in Šostakovičs selbst kreierten Modi, die weite Teile seiner Musik prägen und unter dem Namen „Šostakovič-Modi“ in mehreren russischsprachigen musiktheoretischen Traktaten thematisiert worden sind. Da die Šostakovič-Modi von vielen verschiedenen Einflüssen geprägt zu sein scheinen und Šostakovič keine Zeugnisse hinterließ, auf welcher Grundlage er seine Modi konstruierte, ist eine eindeutige entstehungsgeschichtliche Herleitung der Šostakovič-Modi kaum möglich. In der Literatur findet man unterschiedliche Ansätze zur Erklärung der Modi. Auf Grundlage einer analytischen Betrachtung der modalen Verfahrensweisen in Šostakovičs 24 Präludien und Fugen op.87 sollen verschiedene Deutungsansätze der Šostakovič-Modi vorgestellt und diskutiert werden

### **Musikalische Analyse im Licht kognitivistischer Forschung – Betrachtungen zu einer Sarabande von Johann Sebastian Bach**

*Astrid Bolay*

*Köln*

*17:00; Theater*

Nach George Lakoff und Mark Johnson, zwei bedeutsamen amerikanischen Kognitionsforschern, bilden körperbasierte metaphorische Projektionen die Grundlage der menschlichen Kognition. Wir verstehen eine Sache, so ihre zentrale These, indem wir sie im Sinne und mit den Begriffen einer anderen strukturieren. Dabei projizieren wir stets – und zwar zumeist automatisch und unbewusst – von konkreteren, d.h. sensomotorisch unmittelbar erfahrbaren Bereichen unserer Wahrnehmung auf abstraktere, körperlich weniger direkt erfahrbare Bereiche. Was Musik angeht, so zeugen schon scheinbar selbstverständlichste Formulierungen wie „die Melodie bewegt sich zum hohen e“ oder „gleich kommt die Reprise“ davon, dass wir musikalische Ereignisse nicht unmetaphorisch wahrnehmen können, sondern dass wir sie z.B. als eine Ansammlung handgreiflicher Objekte imaginieren, die sich in einem realen

Raum bewegen. Unter der Bezeichnung „MOVING MUSIC-Metaphor“ haben Mark Johnson und Steve Larson diese kognitive Grundstruktur bereits einer eingehenden Untersuchung unterzogen. (In: *Metaphor and Symbol*, 18(2), S. 63-84). Am Beispiel einer Sarabande von Johann Sebastian Bach (aus der Klaviersuite in a-Moll BWV 818a) werden im Vortrag analytische Befunde wechselweise präsentiert und aus kognitionstheoretischer Sicht kommentiert. Es wird gezeigt, wie einerseits eine so elementare und abstrakte analytische Kategorie wie die der musikalischen „Form“ mit der „MOVING MUSIC“-Metapher zusammenhängt, und wie sich andererseits, in Interaktion mit bestimmten musikalischen Phänomenen, die Basisvorstellung eines beweglichen Objekts immer weiter ausdifferenzieren kann – bis hin zu einer Ebene, wo vielschichtige emotionale Erfahrungsbereiche involviert sind. Im letzten Drittel der Bach-Sarabande gibt es eine Geste mit stark schlussprophezeiender, tragisch-erhabener Wirkung. Anhand dieser Stelle wird demonstriert, dass eine kognitivistisch informierte Analyse das Potenzial besitzt, die emotionale Wirkung einer bestimmten Musik zu rekonstruieren als das Ergebnis bzw. „Nebenprodukt“ (unbewusster) metaphorischer Übertragungsprozesse.

### **Schweben in Spannungsfeldern: Weberns Chorlied op. 19, 2**

*Almut Gatz*

*MH Freiburg*

*17:30; Theater*

Unter den ohnehin vergleichsweise spärlich durch musiktheoretische Analysen beleuchteten mittleren Werken Weberns (opp. 12-19) erfreuen sich die beiden Chorlieder op. 19 nach Gedichten aus Goethes „Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten“ besonderer Vernachlässigung. Dies mag daher rühren, dass sie sich einem analytischen Zugang (über das Abzählen der Reihentöne hinaus) zunächst kaum ohne Weiteres erschließen. Nicht nur die Schlüsselstellung des Werks als eine der ersten zwölftönigen Kompositionen Weberns und zugleich letzte aus der mittleren Gruppe von Vokalwerken, sondern gerade auch die ihm eigene Ambivalenz von Hermetik und Klang-sinnlichkeit lassen es jedoch umso erstaun-

licher erscheinen, dass ihm bislang so wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde. Ein wesentliches, gleichermaßen kompositionstechnisches wie ausdruckswirksames Merkmal beider Lieder ist nach Auffassung der Autorin die Erzeugung von Spannungsfeldern auf unterschiedlichen Ebenen des Kunstwerks. Dazu ist der Gegensatz von scheinbar naiver Naturschilderung im Text zur Komplexität des Satzgefüges ebenso zu rechnen wie etwa die Aufspaltung einer Material-Schicht in kantablen Chorklang und durch Repetitionen aufgebrochene colla parte-Stimmen. Das Aufzeigen solcher einander widerstrebenden Tendenzen in der musikalischen Struktur und des in ihrem Kräftespiel entstehenden reizvollen Schwebezustands der Musik im zweiten Lied aus op. 19 sind Hauptgegenstand der vorzustellenden analytischen Beobachtungen. Zunächst werden, ausgehend von der musikalischen Oberfläche (Besetzung, Satzstruktur, Rhythmik/Metrik, Motivik, Zusammenklänge), sowohl der strukturelle Hintergrund der reihentechnischen Konstruktion und seine Funktion als Einheit stiftendes Moment diskutiert, als auch das Ausdrucksspektrum in der Wechselwirkung von Text und Musik beleuchtet. Daraus lassen sich schließlich die Arbeitsweisen Weberns ableiten, mittels derer er, bildlich gesprochen, die klangliche Varietas Goethescher „bunt geblühter“ Natur strukturell verankert und gegensätzliche Pole in der Schwerelosigkeit „nebelhafter Schleier“ fruchtbar macht.

#### **Sektion IV: Neue Medien, elektronische Musik** **16:30-18:00**

##### **„Musik im Computerspiel“**

*Yvonne Stingel-Voigt*

*Berlin*

*16:30; U08*

Gamemusic dient nicht allein der Verzierung virtueller Welten, sondern hat inzwischen einen festen Platz auf dem Musikmarkt. Es gibt Spiele-Soundtracks zu kaufen und Konzerte von Gamemusic finden regelmäßig statt (auch außerhalb der zielgruppenspezifischen Veranstaltungsräume in etablierten Konzertsälen). Der Einsatz von Musik im Computerspiel weist zunächst eine Verwandtschaft zu Filmmusik auf.

Einerseits rahmt Musik ein Spiel ein, andererseits erfüllt sie den virtuellen Raum mit einer bestimmten beabsichtigten Atmosphäre. Doch die Art der Rezeption bestimmt den Unterschied. Während der Filmzuschauer in eher passiver, betrachtender Haltung dem Filmgeschehen folgt und dessen Musik in vorgegebener Reihenfolge erlebt, ist der Computerspieler aktiv, handelnd, muss Eingabebefehle erteilen, sich Strategien überlegen, Hinweisen durch die Musik folgen und erlebt einen fast individuellen Soundtrack, gesteuert durch seine Handlungen in der VR (= virtual Reality). So gibt es in einigen Spielen leitmotivische Funktionen für bestimmte Gegenden, Personen, Situationen. Durch musikalische Motive erhalten Spieler Hinweise auf wichtige Ereignisse, z.B. Gefahr. In weiteren Spielen existieren „musikalische Gegenstände“, die bei Berührung auf den Soundtrack wirken und Aufgaben, die mit/durch Musik zu bewältigen sind. Insgesamt ist mit einer besonderen Aufmerksamkeit auf akustische Reize im Computerspiel zu rechnen. Musik macht den (virtuellen) Raum „lebendig“. Das Eintauchen in diese VR, kann zumindest vorübergehend immersiv sein und wird durch die entsprechende Musik gefördert. Die atmosphärische Funktion der Gamemusic geht über eine auditive Darstellung des Handlungsschauplatzes hinaus. Durch den gezielten Einsatz von Musik illustriert sie ebenfalls Situationen und Stimmungen. Sie bildet Gefühlswelten sowohl für Rezipienten, als auch innerhalb eines Spiels und lässt virtuelle Charaktere fast menschlich, lebendig wirken. Neben den genannten Funktionen der Gamemusic gibt es weitere realitätsfördernde Elemente, wie „echte“ Stars, die sich in der virtuellen Welt präsentieren (Lang Lang, David Bowie, Ozzy Osbourne, u.a.). Es finden Konzerte, Tanz und Videoclips virtueller Charaktere innerhalb bestimmter Spiele statt. Auch hier wird die Musik gleichzeitig in der VR und „draußen“ (von der Spielern) rezipiert. Des Weiteren werden wieder virtuelle Existenzen vermenschlicht (durch eine rein menschliche Tätigkeit: Musizieren). Gamemusic und Darstellung von Musik in-game wirkt somit vielschichtig und immersiv.



## **Musiktheorieunterricht mit Neuen Medien: Chancen und Probleme**

*Andreas Helmberger/Ulrich Kaiser*

*HfMT München*

*17:00; U08*

Neue Medien haben in der derzeitigen bildungspolitischen Debatte Konjunktur. Sei es durch Änderungen in der Hochschulgesetzgebung, sei es durch Forderungen pädagogischer Verbände: In der systematischen Einbeziehung von Medien, Informations- und Kommunikationstechnologien in Lehr- und Lernprozesse werden Lernformen der Zukunft gesehen. Dessen ungeachtet stößt der konsequente Einsatz Neuer Medien in der Hochschulausbildung auf diverse Schwierigkeiten. Im Vordergrund dürfte dabei die Frage stehen, welche Probleme der Lehre sich durch den Einsatz Neuer Medien überhaupt lösen lassen (und welche Probleme neu geschaffen werden). Aber auch Fragen der Raumgestaltungen, Ausstattungskosten und Medienkompetenz (auf Seiten der Lernenden wie Lehrenden) dürften maßgebliche Faktoren für und wider den Einsatz Neuer Medien im Musikunterricht sein. Der Vortrag dient der Darstellung verschiedener Möglichkeiten des Einsatzes Neuer Medien im Musiktheorieunterricht, die derzeit an der Hochschule für Musik und Theater München erprobt werden. Von der Nutzung des Internets (z.B. Tutorials und Spiele), über die Programmierung von Unterrichtsoftware (z.B. zur Visualisierung musikalischer Analysen) bis hin zur Publikation von Lehrwerken werden Anwendungsbeispiele gegeben und von Erfahrungen berichtet.

## **Der Tonkreisel – Sokratische Gehversuche in einem mathemusikalischen Medium**

*Thomas Noll*

*TU Berlin*

*17:30; U08*

Der Beitrag stellt ein Exponat im „Themen-garten Musik“ (Eröffnung 5.12.2010) in der Ausstellung „Erlebnisland Mathematik“ in den Technischen Sammlungen in Dresden vor. Es handelt sich um ein von mehreren Besuchern gemeinsam spielbares Musikinstrument mit einer auf einer drehbaren Scheibe angebrachten Bodentastatur (Eschertreppe). In jeder der 84

Konfigurationen korrespondieren die mit den Ziffern 1 bis 8 bezeichneten Stufentasten mit den Tönen eines diatonischen Modus innerhalb des festen chromatischen Zwölftonsystems.

Die Konkordanz zwischen den Stufen des jeweiligen Modus und den Tönen entsteht rein mechanisch und exemplifiziert sogenannte mechanische Wörter. Die Töne erklingen aus Lautsprechern als gesungene (relative) Solmisationssilben, welche die jeweiligen Skalentöne bezeichnen. Der dreifache Zusammenhang zwischen absoluten (enharmonisch jedoch auswechselbaren) Tonnamen, relativen Solmisationssilben für Skalentöne und relativen Ziffern für die Stufen des jeweiligen Modus lädt zum Nachdenken über die Konstitution musikalischer Tonbeziehungen im diatonisch-chromatischen Kontext ein. Weiterhin wird derselbe Mechanismus, der im Tonkreis die Entstehung und Verwandlung der diatonischen Modi bewirkt, innerhalb des Stufenkreises den Besuchern als eine Choreographie auferlegt: Anweisung für drei Spieler: (1) Stellt Euch jede(r) auf ein anderes Feld des Stufenkreises und verteilt Euch dabei so gleichmässig als möglich rund um den Kreis. (2) Genau eine(r) von Euch kann eine Stufe vorwärts gehen, so dass sich dabei derselbe Grad an Gleichmässigkeit in Eurer Verteilung rund um den Kreis ergibt. (3) Folgt der Anweisung (2) so oft Ihr wollt und dreht gegebenenfalls dabei den Stufenkreis gegen den Tonkreis. Musikalisch entsteht dabei ein lineares Stimmführungsmodell für diatonische Dreiklänge in den drei Umkehrungen. Neben der Analogie in der Mechanik des Tonkreises und derjenigen der Choreographie zielt der Tonkreisel auf die Erkenntnis des diatonischen und des chromatischen Quintenzirkels ab. Was bedeutet die Reihenfolge der Solmisationssilben auf dem Innenrand des Tonkreises? Warum ändern die Tonfelder ihre Farbe ausgerechnet im chromatischen Quart- bzw. Quintabstand?

**Sektion III: Generative Prozesse, Wahrnehmung und Wirkung**  
**16:30-18:00**

**„Instant composing“ als musiktheoretisch -  
psychologische Methode im Spannungsfeld  
zwischen historischer und aktueller Improvi-  
sationspraxis**

*Barbara Neumeier*

*Schwalbach*

*16:30; B219*

Innerhalb des Studiums der Bereiche „Jazz / Populärmusik / improvisierte Musik“ stellt die Methode des „Instant composing“, des spontanen Schaffensprozesses aus dem Moment heraus, eine besondere Art der Lehrveranstaltung dar. Neben „klassischen“ Lehrangeboten stellt diese Art des improvisierenden Komponierens oder umgekehrt gedacht, des (ad hoc) komponierenden Improvisierens ganz spezielle Anforderungen sowohl an die Studierenden als auch die Dozenten. Ausgehend von dieser Erfahrungssituation sollen verschiedene Themenkomplexe behandelt werden. Welche Bedingungen knüpfen sich an solch eine Situation im Bedingungs- und Entscheidungsfeld der Lernsituation? Im Rahmen einer Gruppe entwickelt man gemeinsam eine Sprache, die Ausdruck des Momentes sein soll. Es soll nun untersucht werden, inwieweit gruppendynamisch – wahrnehmungspsychologische Aspekte in den Prozess einfließen. Welche Faktoren beeinflussen die individuelle Kreativität und inwiefern wird die Einzelkreativität durch die „Gruppenkreativität“ gesteigert? Stellt „instant composing“ die freieste Form des Improvisierens dar, so könnte man die These aufstellen, dass der Spieler in dieser Ausdrucksform oberflächlich gesehen ein höheres Maß an Kreativität einbringen muss als beim Spielen nach Noten. Ausgehend von diesem vielleicht zu „naiven“ Denkansatz sollen Konstrukte und Theorien aus der (musik-)psychologischen Emotions- und Kreativitätsforschung betrachtet werden, die die verschiedenen „Anforderungen“ an ausübenden Musiker bezüglich freier bzw. „gelenkter“ Improvisation untersuchen könnten. Weiterhin werden wahrnehmungspsychologische Aspekte mit einbezogen, um die Situation des hörenden Aufeinanderreagierens und miteinander

Agierens innerhalb eines spontanen kreativen Schaffensprozesses, einer scheinbar künstlichen Situation im Rahmen des Unterrichtes oder der Konzertsituation zu verdeutlichen. Abschließend soll die Frage nach den Anforderungen an Lehrende gestellt werden. Im Ausblick auf weitere Fragestellungen wird eine Brücke zur historischen Improvisation geschlagen und ggf. gegenübergestellt. Gab es in früheren Jahrhunderten ein Kreativitätsverständnis und musste beispielsweise ein Stadtpfeifer andere Voraussetzungen mitbringen als ein heutiger Jazzmusiker? An diesem Beispiel soll damit der Frage nach der Entwicklung einer Kreativität und Improvisationspraxis quasi temporär und stilistisch übergreifend nachgegangen werden.

**Gestalt, Kontur, Figur und Geste und ihre Anwendung in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts**

*Christian Utz*

*Wien*

*17:00; B219*

Das Verhältnis von Struktur und Wahrnehmung ist in der Geschichte musikalischer Theorie und kompositorischer Praxis immer wieder neu bestimmt worden. Besonders seit dem Ende des 18. Jahrhunderts haben führende Musiktheoretiker wie Georg Joseph Vogler, Jérôme-Joseph de Momigny oder Gottfried Weber wesentliche Grundlagen ihrer Theorien durch die Maßstäbe des „Ohrs“ begründet und selbst Hugo Riemann hob in seiner späteren Theorie, beeinflusst durch den Dialog mit der Musikpsychologie, hervor, dass „die in der Tonphantasie des schaffenden Künstlers vor der Aufzeichnung in Noten lebende und wieder in der Tonphantasie des Hörers neu erstehende Vorstellung der Tonverhältnisse das Alpha und das Omega der Tonkunst“ seien. Ein Blick auf die Musik des 20. Jahrhunderts zeigt unschwer, wie häufig der Gegensatz zwischen Struktur und Wahrnehmung als Grundlage einer Kritik kompositorischer Verfahren herangezogen wurde und damit als Katalysator neuer Entwicklungen diente. In den vergangenen Jahrzehnten ist so immer deutlicher geworden, dass Struktur und Wahrnehmung keineswegs kategorisch gegensätzlich gedacht werden müssen, nicht zuletzt durch das Bekenntnis führender Komponisten

wie Ligeti, Grisey, Lachenmann, Ferneyhough und anderen zu beiden Paradigmen. Der Beitrag geht vor diesem Hintergrund grundsätzlich von einer Untrennbarkeit von musikalischer Struktur und gestalthafter Wahrnehmung aus, zwischen denen jedoch kein lineares oder analogisches Verhältnis konstruiert werden kann. In diesem Beitrag werden analytische Perspektiven auf ausgewählte Werke des 20. Jahrhunderts entwickelt (Schönberg: Klavierstück op. 11,3; Strawinsky: Threni; Ligeti: Requiem; Grisey: Prologue; Ferneyhough: Incipits), in denen diesem engen Wechselverhältnis von Struktur und Wahrnehmung Rechnung getragen wird und die dabei – wie leicht zu zeigen ist, durchaus im Sinne der Komponisten – zugleich Brücken zum Hörverständnis dieser Musik bauen. Dabei wird insbesondere an gestalttheoretische, konturtheoretische (Robert D. Morris), figurtheoretische (Gilles Deleuze, Brian Ferneyhough, Gérard Grisey) und gestentheoretische (Robert Hatten, Michael Spitzer) Ansätze angeknüpft und mittels verschiedener Methoden der Visualisierung von gestalt- und konturhaften Verläufen eine Interaktion struktureller und perzeptueller Sichtweisen erzeugt. Die daraus resultierenden Erkenntnisse können dazu beitragen, Wege zum hörenden Erfassen selbst ausnehmend komplexer Werke zu zeigen, und daneben auch übergeordnete Gestaltprinzipien veranschaulichen, die tonaler und post-tonaler Musik gemeinsam sein können.

### **Struktur – Emotion – Wahrnehmung Eine literarische Spurensuche**

*Michael Hiemke*

*Dresden*

*17:30; B219*

Die Dichotomie im Kongresstitel lädt dazu ein, Analyseergebnisse (die über musikalische Struktur Aufschluss geben) mit Emotionen (über die der Rezipient berichtet) in Verbindung zu bringen und dabei nach Regelmäßigkeiten zu fragen. Mein Vortrag möchte solche Verbindungen anhand literarischer Schilderungen ergründen und fragt, ob und wie musikalische Struktur und die von ihr ausgehende Emotion, gespiegelt durch die Wahrnehmung des Literaten, Eingang in die Literatur findet. Zugrunde liegt außerdem die Frage, inwiefern Texte

ohne wissenschaftliche Ambitionen sinnvolle pädagogische Zugänge zur Musik bieten. Die (musiktheoretisch noch so unbedarfte) literarische Schilderung scheint bisweilen, jenseits des geläufigen Analysevokabulars, für unsere eigene Wahrnehmung mehr auszusagen, als es die geschickteste Analyse vermöchte. Im Vortrag werden verschiedene Typen musikalisch-literarischer Schriften kategorisiert und mit Beispielen belegt. In Texten von Michel de Montaigne, E.T.A Hoffmann, Ludwig Tieck, Claude Debussy, Hector Berlioz und anderen werden exemplarische Textstellen besprochen und ihrem musiktheoretisch-analytischen Pendant gegenübergestellt. Ein Ausblick auf die musikwissenschaftliche Hermeneutik zu Beginn des 20. Jahrhunderts verdeutlicht die rezeptionsgeschichtliche Fortsetzung des literarischen Ansatzes und wirft die Frage auf, wie Paradigmen einer solchen Hermeneutik an die Anforderungen des 21. Jahrhunderts anzupassen wären.

### **Sektion II: Konzepte von Kreativität in romantischer Formensprache 16:30-18:00**

#### **Konstruierte Ambiguität – Zur Entwicklung eines Eröffnungstopos in den Werken Franz Liszts.**

*Patrick Boenke*

*Wien*

*16:30; B218*

In Analysen mittlerer wie später Werke Franz Liszts wird immer wieder die gewachsene strukturelle Bedeutung symmetrischer Klänge – einerseits des verminderten Septakkords, andererseits des übermäßigen Dreiklangs – betont. Der symmetrische Intervallaufbau verleiht beiden Akkorden besondere konstruktive Eigenschaften, die sich Liszt in seinen Werken ungefähr seit den 1840er Jahren verstärkt zunutze machte. Insbesondere am Beginn größer dimensionierter Werke experimentierte Liszt mit unterschiedlichen Konfigurationen vermindertener Septakkorde und gelegentlich auch – wenn auch deutlich seltener – übermäßiger Dreiklänge. Vor allem die Anfänge seiner symphonischen Werke aus Weimarer Zeit – siehe beispielsweise die symphonischen Dichtungen

„Tasso“, „Prometheus“ und „Hamlet“ oder aber die „Dante-“ und „Faust-Symphonie“ – geben Beispiele für hochgradig differenzierte tonale Konstruktionen, die auf symmetrischen Akkorden als Gerüstklängen aufbauen. Betreffende Werksanfänge zeigen dabei bemerkenswerte musikalische Parallelen, die so weit gehen, dass von einem Liszt-spezifischen Eröffnungstopos gesprochen werden kann: Bei erster Annäherung fällt zunächst das Fragmentarische und Zerrissene in der Musik auf. In scheinbar zusammenhangsloser Folge werden am Satzbeginn einzelne Motive und Melodiestücke präsentiert, die sich später dann als tragende Gestalten des motivisch-thematischen Diskurses herausstellen. Die Heterogenität dieser Bausteine wird durch abrupte Tempowechsel und immer wieder den musikalischen Bewegungsfluss unterbrechende Generalpausen besonders unterstrichen. Zudem wird die Orientierung des Hörers durch das Spiel mit Ambivalenzen auf unterschiedlichen Ebenen erschwert. Zum einen erscheint es in der zerklüfteten Werks Oberfläche oft kaum mehr möglich, formal zwischen Haupt- und Nebengedanken zu unterscheiden. Zum anderen wird durch ein teilweise verwirrendes Geflecht harmonischer Seitenwege das tonale Zentrum des Satzes über längere Strecken offen gehalten. In meinem Vortrag möchte ich anhand verschiedener Beispiele, zunächst aus Liszts Weimarer Repertoire, unterschiedliche Realisationen dieser Eröffnungsstrategie analytisch vorführen und dabei gemeinsame konstruktive Merkmale herausarbeiten. Der anschließende Blick auf später entstandene Werke wird zeigen, dass Liszt auch noch in den 1870er und 80er Jahren unter teilweise radikal gewandelten stilistischen wie kompositionsästhetischen Bedingungen auf jenen in Weimarer Tagen geprägten Eröffnungstopos zurückgreift.

### **Stagnierende Sequenz oder kreative Verwandlung? Zu Wagners Leitmotiv-Technik**

*Hans-Ulrich Fuß*

*Hamburg*

*17:00; B218*

Arnold Schönberg neigte zu einer kritischen Einschätzung von Wagners Leitmotivtechnik: Dort würden Sequenzmodelle nach der Aufstellung der Motive zumeist bloß auf- und abwärts-

poniert, ohne dass sich an den thematischen Profilen etwas Wesentliches ändere. Das Repetitive sei der bestimmende Zug, ungeachtet aller Umbildungen in Harmonik und Klang. Adorno hat sich dem angeschlossen und die Abwesenheit „entwickelnder Variation“ bei Wagner zum Kernpunkt seiner Formkritik gemacht. Der musikalische Ablauf sei Resultat bloßer Ausbreitung, Schwellung und Wucherung; die Form geriere sich als „unaufhaltsam fortschreitende(r) Prozeß, der doch keine neue Qualität aus sich entläßt.“ Entgegen dieser bis heute vielfach vorherrschenden Auffassung soll aufgezeigt werden, dass bei Wagner die stagnierende Sequenz bzw. die Strophen- oder Stollenwiederholung immer wieder zum Ausgangspunkt des „Kairos“ wurde, des schöpferischen Augenblicks und plötzlichen Umschlags: Die Musik gewinnt in solchen herausgehobenen Momenten besonderer inhaltlicher Intensität neue, unvorhergesehene Gestaltqualitäten und erreicht zugleich das Stadium von Erfüllung und Lösung. Der „Chronos“, die passiv ablaufende Zeit, erscheint produktiv gemeistert und überwunden. Musikalisch-technisch gehen solche Stellen oft mit extremer Themenmetamorphose einher, aber auch mit syntaktisch-formaler Umdefinition unveränderter Leitmotive. Musikalische Entwicklungskategorien, die nicht unmittelbar der thematischen Arbeit zugehören (Erscheinen „neuer Themen“, Abgesangs- und Durchbruchcharaktere etc.) spielen ebenfalls eine gewichtige Rolle. Bezogen auf die Dramen-inhalte stehen solche Momente meist im Kontext mit Überschreitungen, Auslöschungen, grundwichtigen Entscheidungen, auch mit Visionen von Freiheit und Ungebundenheit. In ihnen scheint etwas Undeterminiertes auf, sie sind losgelöst vom Vergangenen, vom Wiederholungszwang, sind dem Zukünftigen, Offenen, Neuartigen zugewandt. Der Kairos zerbricht die Kontinuität des Chronos. — Im „Ring des Nibelungen“ zählt die Suche nach einem Freiraum, nach einer Gegenwart, die nicht von zirkulärer Wiederkehr geprägt ist, bekanntlich zu den stärksten Handlungsmotiven. An einigen Szenen, die in besonders engem Bezug zu dieser Triebfeder der Aktion stehen, lassen sich Momente des musikalischen Kairos besonders klar herausarbeiten. Vorgesehen für die Analyse ist die Erda-Wanderer-Szene aus Siegfried III/1, Wotans Abschied (Walküre III/2) und die Todverkündigungs-Szene (Walküre II/4).

## Zur Darstellung der Solveig in Edvard Griegs Bühnenmusik zu „Peer Gynt“

Elisabeth Heil

Berlin

17:30; B218

Im Zentrum meines Referats steht die Protagonistin „Solveig“ aus Ibsens dramatischem Gedicht „Peer Gynt“. In persona tritt sie – im Vergleich zu den anderen weiblichen Figuren des Dramas – in den meisten Szenen in Erscheinung: in direkter Weise fünfmal [I. Akt, 3. Szene/ II. Akt, 2. Szene/ III. Akt, 3. Szene/ V. Akt, 5. Szene/ V. Akt, 10. Szene] und auf indirektem Wege zweimal [II. Akt, 8. Szene/ IV. Akt, 10. Szene]. Doch vergleicht man ihre aktive Präsenz in diesen Szenen gemessen am gesprochenen Wort, so differiert sie in absoluten Zahlen mit der in drei Szenen vertretenen Grüngelkeideten nur marginal und wird in der durchschnittlichen Wortpräsenz während eines Szenenauftritts einzig von Ingrid unterschritten (Vgl.: Solveig – Ingrid = 1 : 0,878). Dennoch erreicht Ibsen innerhalb des gesamten Dramas eine Allgegenwart seiner weiblichen Hauptfigur, die weit über das Verbale hinausgeht. So erscheint Solveig mittelbar: 1.) in ausgesprochenen Gedanken Peers, 2.) in dessen geäußerten Vergleichen zu seinen anderen Geliebten, 3.) in Attributen, die symbolische Bedeutung erlangen, da Peer sie ursprünglich Solveig zugeordnet hatte [Vgl.: I. Akt, 3. Szene] und 4.) nicht zuletzt – durch ihre Beständigkeit, ein Leben lang in der norwegischen Heimat zu verweilen – als Allegorie Norwegens. Das Ziel meines Vortrages ist es, diesen genannten Ebenen der Darstellung Solveigs in Edvard Griegs Bühnenmusik zu „Peer Gynt“ nachzugehen. Als Ausgangspunkt meiner Betrachtungen dafür dienen zunächst die Nummern, die Solveig bereits im Titel nennen [op. 23: IV. Akt, Nr. 19/ V. Akt, Nr. 23/ V. Akt, Nr. 26] und das motivische Material, das als charakteristisch resp. stellvertretend für Solveig angesehen werden kann, liefern. In einem weiteren Schritt möchte ich die Solveig zugeordneten Motive bzw. deren Variantenbildungen auch in anderen Stücken der Bühnenmusik untersuchen [op. 23: I Akt, Nr. 1/ II Akt, Nr. 5/ IV Akt, Nr. 15]. Schließlich wird über die rein motivische Ebene hinaus die gegenseitige Stellvertreterfunktion von Solveig und Norwegen in Bezug auf Elemente norwegi-

scher Volksmusik analysiert [op. 23: I Akt, Nr. 1/ IV. Akt, Nr. 13/ IV. Akt, Nr. 19/ V. Akt, Nr. 26]. Die „nonlineare“ Herangehensweise, die Analysen zunächst im IV. Akt – also quasi am Ende – zu beginnen, ist nicht nur durch die Fokussierung auf Solveig bestimmt, sondern gewissermaßen durch Griegs Schaffensprozess gestützt. Der die gesamten Betrachtungen leitende „Kreativitätsbegriff“ orientiert sich weniger am Aspekt der „Innovation“ als vielmehr an dem des „Einfallsreichtums“ bzw. der „Variantenbildung“. Damit soll der Vortrag einen – wenn auch nur kleinen – Beitrag leisten, die oft minder gewürdigten motivisch-thematischen Verflechtungen innerhalb eines Werkes von Grieg aufzuzeigen und zu erläutern.

### Sektion Vb: Freie Beiträge 16:30-18:00

#### Auftaktige Halbtakte im *alla breve* Ein metrisch-hörpsychologisches Phänomen in der Musik der Wiener Klassik

Wendelin Bitzan

Berlin

16:30; B123

Das Schlussrondo aus Mozarts B-Dur-Klaviersonate KV 281 und Beethovens C-Dur-Rondo op. 51 Nr. 1 teilen eine sehr spezielle Eigenschaft: ihre *alla-breve*-Hauptthemen beginnen nicht volltaktig, wie man beim unvoreingenommen Hören vermuten könnte, sondern mit einem Auftakt von einer Halben. Die erste und zweite Zählzeit des Taktschemas sind also in der Hörwahrnehmung vertauscht. Dieses Phänomen besitzt eine gewisse Tradition – es tritt in *alla-breve*-Sätzen auf, bevorzugt in Finales von Sonaten und kammermusikalischen Werken der Wiener Klassik. Zwei Beobachtungen fallen in diesem Zusammenhang auf. Einerseits scheint die metrische Position von Auftakt und Volltakt im *alla breve* offenbar weniger klar getrennt zu sein als in einem 4/4-Takt gleicher Länge (in dem die Betonungen allerdings anders gewichtet sind) – ein *alla-breve*-Takt wäre dann auch durch eine Gruppe von zwei 2/4-Takten darstellbar. Andererseits ist das Phänomen offenbar mit bestimmten musikalischen Merkmalen verknüpft: häufig handelt es sich um fröhlich-beschwingte Schlusssätze oder Rondos. Man kann also von einem zyklisch-beschließenden

Satztyp mit „Kehraus“-Charakter sprechen, der sich durch seine besondere Darstellung einer alla-breve-Metrik definiert. In diesem Beitrag soll den historischen Wurzeln des Phänomens auf den Grund gegangen werden. Untersucht wird der Ursprung des alla breve innerhalb der tempus-Theorie der Mensuralnotation, ebenso wie die Konsequenzen von deren Übertragung auf den späteren Akzentstufentakt. Die Metrik der barocken Gavotte, ebenfalls häufig im alla-breve-Takt mit einem Auftakt von zwei Vierteln notiert, wird in diesem Zusammenhang erörtert. Ferner lassen sich Bezüge zur griechischen Verslehre herstellen, wo dieses Betonungsmuster im Versfuß des Anapäst auftritt. Es zeigt sich, dass die hörpsychologisch „richtige“ Wahrnehmung eines Auftakts als Volltakt durchaus ihre Berechtigung besitzt – im weiteren Verlauf der genannten Musikbeispiele wird die Übereinstimmung von gehörtem und notiertem Metrum durch Phrasenverschränkung oder „Erstickung“ eines halben Taktes wiederhergestellt.

### **Musiktheoretische Polemiken im Spanien des 18. Jahrhunderts.**

*David Mesquita*

*Freiburg*

*17:00; B123*

In der spanischen Musikgeschichte werden das 16. und 17. Jahrhundert als ein goldenes Zeitalter - „Siglo de Oro“ - bezeichnet. Dagegen wurde das 18. Jahrhundert wiederholt als eine Verfallszeit dargestellt. Die Gründer der spanischen Musikwissenschaft, wie z.B. Rafael Mitjana, machten den „schlechten Einflüssen“ der italienischen Oper für den Untergang einer „glorreichen nationalen Tradition“ verantwortlich. Das Vorurteil, die Musik des 18. Jahrhunderts sei nicht spanisch genug, und somit schlechter, hat viele Generationen von Musikwissenschaftlern geprägt. Erst in den letzten Jahrzehnten hat eine kritische Auseinandersetzung mit dem 18. Jahrhundert stattgefunden, die ein ganz anderes Bild zeigt. Vor der italienischen „Invasion“ gab es keinesfalls eine einheitliche „nationale Tradition“. Während Kastilien prinzipiell treuer am „stile antico“ blieb, gab es zwischen Aragonien und Neapel einen regen Austausch. Mit der Ankunft von italienischen „Stars“ wie Scarlatti, Boccherini oder

Farinelli, wurde die Stilpalette noch breiter, da die Komponisten mit unterschiedlichen Strategien auf das neue Panorama reagierten. Meister wie Valls, Nebra oder Soler beherrschten diese stilistische Bandbreite, und entwickelten mit der Zeit ihre eigene Synthesen. Der Stilwandel lief aber nicht reibungslos: 1716 löste beispielsweise eine einzige Note (!) eine heftige Kontroverse aus: Ein dissonanter Einsatz in einer Messe von Francesc Valls stellte für die Konservativen einen Verstoß gegen die guten Sitten des spanischen Stils dar. Mindestens 57 Komponisten beteiligten sich an einem jahrelangen Streit, und zahlreiche Pamphlete für und gegen Valls wurden gedruckt. Ein ähnliches Ausmaß erreichte einige Jahrzehnte später die Polemik gegen Antonio Solers „Llave de la Modulacion“. Die Auseinandersetzung mit diesen Quellen ermöglicht ein tieferes Verständnis von einer Musik, die in einem starken Spannungsfeld zwischen der alten kontrapunktischen Tradition und den modernsten Ausdrucksmitteln entstanden ist.

### **Zum Ineinander von konservativen und revolutionären Tendenzen in Instrumentenbau und Musiktheorie im Umfeld des Pariser Conservatoire in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts**

*Martin Skomietz*

*Basel*

*17:30; B123*

Das 19. Jahrhundert ist eine Zeit großer Veränderungen im Instrumentenbau, und eine wichtige Rolle bei der internationalen Durchsetzung dieser Neuerungen spielte das Tempo, in dem sie in den Lehrplan des maßstabsetzenden Pariser Conservatoire aufgenommen wurden. Diese offizielle Akkreditierung vollzog sich je nach Instrument und seiner Lobby inner- und außerhalb eines tendenziell konservativen Lehrbetriebes zum Teil auf verschlungenen Pfaden: So wurde das Ventilhorn nur knapp 20 Jahre nach seiner Erfindung schon im Jahre 1833 mit einer eigenen Klasse bedacht, diese jedoch 1864 wieder aufgelassen, worauf man bis zur neuerlichen Aufnahme des Ventilhorns 1903 in Frankreich offiziell nur Naturhorn unterrichtete. Theobald Böhm's neue Flöte hingegen wurde schon ab den 1830er Jahren in Frankreich we-

sentlich schneller als anderswo rezipiert, musste aber bis zu ihrer – dann allerdings definitiven – Durchsetzung am Conservatoire und damit im öffentlichen Musikleben bis 1860 warten. In dieser Übergangszeit entstand eine große Anzahl an Lehrwerken sowohl für die alten als auch für die neuen Instrumente, bei deren Studium die große stilistische Bandbreite der in den in ihnen enthaltenen Kompositionen auffällt. Dieses Referat will der Frage nachgehen, ob die an den alten Instrumenten festhaltenden Schulen auch von ihrem kompositorischen Gehalt und damit ihrem musiktheoretischen Hintergrund her konservativer sind. Ausgangspunkt dafür ist B. Berbiguiers „Nouvelle méthode“ für die vorböhmische Flöte von 1818, die ganz offensichtlich noch dem Generalbassdenken verpflichtet ist, während gleichzeitig erschienene Kompositionslehren die alte Oktavregel schon als „de si peu de ressource pour la composition pratique“ bezeichnen „qu’elle ne vaut pas la peine d’être discutée dans cet ouvrage“ (A. Reicha, Cours de composition musicale [1818]). Diese Untersuchung einiger Aspekte des Weiterlebens des Generalbasses und damit auch eines handwerklich umfassenderen und nicht auf blosses Interpretentum beschränkten Musikerbildes in der musikalischen Ausbildung des 19. Jahrhunderts soll die Ergebnisse eines für Juli 2010 geplanten Rechercheaufenthaltes zum Archivmaterial des Conservatoire einbeziehen und Einblick in eine Serie von laufenden Forschungsprojekten bieten, die sich mit Fragen von Musiktheorie, Aufführungspraxis und Didaktik in Musik und Musiktheater im Paris des 19. Jahrhunderts beschäftigen.

## Samstag

### Sektion III: Generative Prozesse, Wahrnehmung und Wirkung 11:00-13:00

#### Prototypische und individuelle Dirigierbewegungen im experimentellen Vergleich

C. Wöllner/ F. Deconinck/ J. Parkinson/ M. J. Hove/ P. E. Keller

Bremen/ Manchester/ Leipzig

11:15; U08

Prototypische Erscheinungsformen einer bestimmten Kategorie werden ästhetischen Theorien zufolge (u.a. Kant, 1790) bevorzugt. Neuere Forschungsergebnisse aus unterschiedlichen Bereichen bestätigen, dass Versuchsteilnehmer quantitativ gemittelte (prototypische) im Vergleich zu individuellen menschlichen Gesichtern favorisieren (Langlois & Roggman, 1990), künstlich zusammengestellte Stimmen als attraktiver bewerten (Bruckert et al., 2010) und die ästhetische Qualität von zeitlich gemittelten Musikinterpretationen besser einschätzen als von individuellen Interpretationen (Repp, 1997). Basierend auf diesen Erkenntnissen vermuteten wir, dass auch quantitativ gemittelte Dirigierbewegungen (Morphs) als Prototypen wahrgenommen und in Selbstreport- und Verhaltensmessungen zu besseren Ergebnissen führen. Zwölf Dirigenten wurden mit dem Vicon-Bewegungssystem dreidimensional aufgezeichnet. Sie dirigierte typische Schlagfiguren in zwei Bewegungsstilen (legato und marcato). Die Bewegungsdaten wurden über zwei Dirigentengruppen entsprechend ihrer Expertise und über alle Dirigenten gemittelt. Versuchsteilnehmer sahen mit Matlab erzeugte Lichtpunkt-Repräsentationen und synchronisierten mit den Morphs und den individuellen Dirigierbewegungen. Weiterhin bewerteten sie die wahrgenommene Klarheit des Schlags, die Expressivität und die Konventionalität. Zirkuläre und lineare Analysen der Synchronisationsgenauigkeit führen zu einem signifikanten Effekt hinsichtlich des Faktors Dirigent (individuelle versus gemittelte Dirigenten),  $F(4, 19) = 70,09$ ,  $p < .001$ ,  $\eta^2 = .937$ . Post-hoc-Vergleiche zeigen, dass die Versuchsteilnehmer besser mit dem Morph

aus der Expertengruppe sowie dem Morph aller Dirigenten synchronisieren im Vergleich zu individuellen Dirigierbewegungen. Kinematische Analysen der Schlagfiguren verweisen in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der Maxima in der vertikalen Beschleunigung für das Erkennen des Grundschlags. Weitere Belege für die Prototyptheorie finden sich in den Bewertungen der Konventionalität, die bei den Morphs höher ausfällt als bei individuellen Dirigenten,  $F(2,27; 49,99) = 21,21$ ,  $p < .001$ ,  $\eta^2 = .491$ . Die Ergebnisse lassen darauf schließen, dass Musiker mentale Repräsentationen von Dirigierbewegungen entwickeln, die ähnlich wie in anderen Feldern zu besseren Resultaten bei Prototypen führen. Dies betrifft vor allem die Synchronisationsleistung, im Gegensatz zu Aspekten wie musikalischer Expressivität, die stärker durch individuelle Abweichungen von prototypischen Normen geprägt sein könnten.

#### Einfluss der Spielposition auf die Spielbewegungen bei Geigern

Claudia Spahn/ C. Wasmer

HfM Freiburg

11:40; U08

Sowohl in der wissenschaftlichen Bewegungsanalyse als auch in der instrumentalpädagogischen Literatur wurde der Einfluss der Spielpositionen Stehen/Sitzen sowie der Position am Notenpult im Sitzen auf die Bewegungen beim Geigenspiel nicht systematisch erfasst oder berücksichtigt. Die vorliegende experimentelle Beobachtungsstudie untersucht deshalb an 19 gesunden Probanden, ob und inwiefern Unterschiede im Bewegungsablauf während des Violinspiels im Stehen und im Sitzen sowie rechts und links am Notenpult sitzend vorliegen. Es wurden jeweils Messreihen mittels Posturographie und quantitativer dreidimensionaler Bewegungsanalyse vorgenommen. Die Geiger spielten jeweils im Stehen, im Sitzen sowie rechts und links am Notenpult einen standardisierten Musikabschnitt unter kontrollierten Untersuchungsbedingungen. Die statistische Auswertung der posturographischen Messungen zeigt signifikante Unterschiede im Stehen und Sitzen: während die Gleichgewichtsverteilung beim Geigenspiel im Stehen zwischen rechter und linker Körperhälfte ausgewogen ist, be-



steht im Sitzen eine einseitige Gleichgewichtsverteilung zwischen linkem und rechtem Sitzhocker. Rechts am Pult wird überwiegend der linke Sitzhocker belastet, links am Pult ist die Druckverteilung eher ausgeglichen. In der Auswertung der kinematischen Vorgänge im Wirbelsäulenbereich präsentieren sich Unterschiede zwischen Stehen und Sitzen sowie rechts und links am Pult innerhalb bestimmter definierter Winkel in der Rückenregion, vornehmlich im Bereich der Halslordose, der Brustkyphose und der Schulter. Fernerhin werden im Stehen großzügige Bewegungen des ganzen Körpers während des Spielens durchgeführt, wohingegen das untere Rumpfssegment im Sitzen bei den meisten Probanden nahezu bewegungslos bleibt. Rechts am Pult sitzend ist die Krümmung des oberen Wirbelsäulenabschnittes stärker ausgeprägt als auf der linken Pultseite. Das Bewegungsausmaß des Ellenbogengelenks ist sowohl im Sitzen als auch rechts am Pult im Vergleich zum Stehen und links am Pult signifikant reduziert. Die gezeigten Unterschiede der Spielbewegungen beim Geigenspiel in Abhängigkeit von der Spielposition sollten in der Instrumentalpädagogik Eingang finden und zu einem bewussten Umgang mit dem Thema in der Übep Praxis führen. Hierin können auch präventive Aspekte gesehen werden, da in der musikermedizinischen Praxis häufig Schmerzen im Rückenbereich beim Übergang vom Üben im Stehen zum Orchesterspiel im Sitzen zu beobachten sind.

### **Musicians On Stage - Eine Typologie des Bühnenauftrittsverhaltens von Violinisten in einer Wettbewerbssituation**

*F. Platz/ R. Kopiez/ M. Lehmann*

*HMT Hannover*

*12:05; U08*

Das Musik-Erleben im Live-Wettbewerb kann als ein audiovisueller, sozial-kommunikativer Prozess zwischen Zuschauern und Ausführenden beschrieben werden. Der Erfolg dieses auf Persuasion (Überzeugung) ausgerichteten Prozesses hängt für Musiker besonders in einer Wettbewerbssituation maßgeblich von der Bewertung einer Jury bzw. der Zuschauer ab. Die Urteile werden dabei durch primär musikalische (z.B. Interpretation, Fertigkeiten), aber auch

durch außermusikalische Bewertungskriterien (z.B. Auftritt, Gesamtpersönlichkeit) bestimmt. Aus rhetorik-theoretischer Sicht liegt in der Bühnenauftrittsphase ein sogenanntes Setting vor, in dem vor allem Körperbewegungen, Gestik und Mimik die vorherrschenden non-verbale Kommunikationswege darstellen und die als Künstlereigenschaften durch den Zuschauer wahrgenommen werden. Bereits vor Beginn des ersten Tons findet möglicherweise eine erste Einstellungsänderung oder -bestätigung der Zuschauermeinung statt. Ziel unserer Studie ist die Entwicklung eines Messinstrumentes zur Erfassung des Bühnenauftrittsverhaltens von Musikern aus Zuschauersicht. Hierzu soll eine Visual Performance Evaluation Scale (ViPES) entwickelt werden. Zweitens soll eine statistische Typologie des Musikauftritts auf Basis psychologischer Bewertungen ermittelt werden. Im Rahmen des 7. Internationalen Violinwettbewerbs Hannover (2009) wurde ein natürlicher Korpus von Geiger-Auftritten (N = 27) mit Hilfe dreier Kameras aus unterschiedlichen Perspektiven aufgezeichnet. Aus diesen drei Kameraperspektiven wurde für den ersten Auftritt eines Geigers im ersten Wettbewerbs-Durchgang aus den drei Kameraperspektiven ein neues Video erstellt. Im zweiten Schritt wurde eine Rasch-Skala zur Erfassung des wahrgenommenen Bühnenauftrittsverhaltens, die Visual Performance Evaluation Scale (ViPES), u.a. durch webbasiertes Videoring entwickelt. Mit Hilfe der ViPES ist geplant, eine Typologie des Musikauftrittsverhaltens mit gleichzeitiger Erfassung zuschauerseitiger Einstellungsänderung bzw. -bestätigung und musikalischer Expektanz zu ermitteln. Diese Studie versucht zum ersten Mal, mit objektiven Methoden und auf wahrnehmungspsychologischer Basis die Vielfalt der Erscheinungsformen des Bühnenauftrittsverhaltens von Musikern auf eine überschaubare Anzahl von Auftrittstypen zu reduzieren. Diese Erkenntnisse können für Verbesserungen in der Instrumentalausübung verwendet werden.

## **Einflüsse der Bühnenshow auf die Bewertung professioneller Gitarrensoli**

*Marco Lehmann/Reinhard Kopiez*

*HMT Hannover*

*12:30; U08*

Professionelle Gitarristen gestalten neben ihrer Spieltechnik auch die Bühnenshow (sogen. Showfactor). Sie verwenden dazu visuelle Ausdrucksmittel, die nicht an sich für eine hochwertige Performanz notwendig wären. Der Rock-Gitarrist Michael Angelo Batio (2003) empfiehlt z. B. in einem Lehrvideo, gezielt an der Showkomponente der Performanz zu arbeiten. Vier Merkmale definieren die dazu verwendeten Ausdrucksmittel. Die Mittel (1.) sind Elemente musikalischer Gestik, (2.) sie übernehmen eine eigenständige Funktion in der Spieler-Hörer-Kommunikation, (3.) sie sind spieltechnisch nicht zwingend notwendig und (4.) sie beruhen auf individuellen Merkmalen des Interpreten oder dessen Performanz. Da bei einer gegebenen Performanz Spieltechnik und Bühnenshow miteinander verwoben sind, ist ein Expertenurteil zur Trennung dieser Aspekte erforderlich. Anschließend kann die Wirkung spezifischer Merkmale des Showfactors auf die Rezipienten bestimmt werden. Dieses Modell ergänzt Forschung zum Einfluss äußerlicher Musikermerkmale auf das Rezipientenurteil (z. B. Behne, 1994). Diese Arbeit erstellt einen Korpus professionell evaluierter Gitarrensoli: professionelle Gitarristen bewerten die Performanz anderer Profi-Gitarristen. Anhand übereinstimmender Expertenurteile lassen sich dann jedem Solo bestimmte Merkmale objektiv zuschreiben. Die handwerkliche Qualität soll damit von den Merkmalen der Bühnenshow abgegrenzt werden. Weiterhin werden die Auswirkungen individueller Merkmale der Performanz auf das Rezipientenurteil analysiert. Zwei empirische Studien wurden durchgeführt. Studie 1 erfasste die objektiven Merkmale von 15 Gitarrensoli. Dazu beurteilten 12 professionelle Rock-Gitarristen Eigenschaften des jeweiligen Solos wie Anspruchsniveau, Innovativität, Kreativität, Ausdrucksgehalt und den musikalischen Wert. In Studie 2 beurteilten 59 Versuchspersonen aus Rezipientenpopulationen mit unterschiedlicher musikalischer Expertise (Jugendliche und Musikstudierende) die Soli nach den gleichen Kriterien, jedoch in zwei Rezeptionsbedingun-

gen: nur auditiv vs. audio-visuell. Die Ergebnisse zur Einstimmigkeit der objektiven Beurteilung der Soli durch Experten einerseits und der Rezipientenbewertung andererseits, werden präsentiert. Es wird auf Divergenzen und Übereinstimmungen zwischen objektiven Merkmalen der Soli und ihrer Rezeption durch Gruppen unterschiedlicher Expertise hingewiesen. Neben der Abgrenzung zwischen technischen und showorientierten Merkmalen der Performanz wird diskutiert, inwiefern spezifische Merkmale der Bühnenshow das Rezipientenurteil z. B. in Hinblick auf den eingeschätzten Grad an Virtuosität oder Spielschwierigkeit beeinflussen. Im Vortrag werden repräsentative Videobeispiele demonstriert.

## **Sektion III: Generative Prozesse, Wahrnehmung und Wirkung 14:00-16:00**

### **Neurokognitive Meßmethoden und empirische Musikforschung: Was zeigen Hirndaten? Wie nützlich sind sie?**

*Christiane Neuhaus*

*Universität Hamburg*

*14:00; B219*

„Music, Mind, and Brain“ - so heißt ein kürzlich eingerichteter Masterstudiengang in London. Er vermittelt, wie das Gehirn beim Erleben von Musik funktioniert. Ein Anlaß, um über das Fach selbst nachzudenken. Was messen wir eigentlich? Wie nützlich sind neurowissenschaftliche Daten aus Sicht der Musikpsychologie / empirischen Musikforschung, speziell wenn sie die musikalische Wahrnehmung betreffen? Meßmethoden der kognitiven Neurowissenschaft - wie funktionelle Kernspintomographie (fMRT) und ereigniskorrelierte Potentiale (ERPs) - haben gegenüber herkömmlichen Verhaltensmessungen den Vorteil, die Verarbeitung eines Reizes direkt und zeitnah („online“) zur Reizpräsentation zu zeigen. fMRT scans sind neuroanatomische Darstellungen. Sie zeigen Ort und Intensität von Aktivierung bei kognitiven Aufgaben, z.B. die Kopplung von Hörkortex und Motorarealen, wenn Nicht-Musiker das Klavierspiel erlernen (Bangert et al., 2003). ERP-Kurven hingegen beschreiben sequentielle Informationsverarbeitung nach Reiz-Onset, also

das „Wann“ entlang der Zeitachse. Der Vorteil von fMRT Messungen ist, ganze Netzwerke an beteiligten Hirnstrukturen aufzuzeigen. Ein Nachteil ist, nicht eindeutig zwischen konkurrierenden psychologischen Theorien entscheiden zu können, weil sich aktivierte Areale möglicherweise überlappen. Der Verlauf des ereigniskorrelierten Potentials wiederum kommt der zeitlichen Gliederung von Musik entgegen. Die Methode an sich erlaubt jedoch nur gemittelte Aussagen zum Wahrnehmungsverhalten einer Gruppe, interindividuelle Unterschiede sind nicht messbar. Ergebnisse zu beiden Messarten, ERP und fMRT, sind zudem abhängig von Aufgabe und Reizmaterial: ‚Nicht-Musiker‘ verarbeiten musikalische Phrasen beispielsweise anders, wenn sich die Höraufgabe global auf den Musikstil bzw. lokal auf das Erkennen von Falschönen bezieht (Nan et al., 2006; Neuhaus et al., 2006). (Vor- und Nachteile der Meßmethoden sollen anhand von musikbezogenen Beispielen erläutert werden). Hirndaten in der Musikpsychologie sind unverzichtbar - als Ergänzung zu quantitativen und qualitativen Verhaltensdaten. Bisher zeigen sie „where the brain works, but not how the mind works“, also Wo und Wann akustische Reizmuster verarbeitet werden, nicht aber Wie Information mental repräsentiert ist.

### Posterpräsentationen 14:30-16:00

#### **Using self-organizing Kohonen maps to investigate Brazilian children's emotional responses to music by Wagner**

*P. E. Andrade/ M. Marin/ B. Gingras*  
*University of London, UK/ Sao Paulo, Brasilien*  
While 6- to 8-year-old children can reliably judge music as happy or sad based on the mode or tempo when these two parameters are systematically varied, 4-year-olds cannot distinguish between happy and sad music above chance level, and five-year-olds can only do this on the basis of tempo changes (Dalla Bella, Peretz, Rousseau, & Gosselin, 2001). These results suggest that a critical phase in the development of musical emotion perception occurs between 4 and 8 years of age. We compared the emotions induced in 7-year-olds'

in response to unfamiliar complex music by Richard Wagner with those of female adults. Stimuli consisted of three excerpts taken from the overture of *The Flying Dutchman* and three excerpts taken from the prelude of the first movement of *Parsifal*. Excerpts were pre-selected to differ in emotional content. Participants were 101 Brazilian children (48 females, mean age 7 years) and 48 Brazilian female adults (mean age 30 years). Both groups reported their feelings induced by the music by choosing one out of seven emotion labels (peacefulness, happiness, love, sadness, hate, anxiety and fear). We used Kohonen self-organizing maps (SOMs) to visualize the data. In the SOM based on the adults' reports, six of the seven emotion categories organized themselves at different places, which reflects differences in valence and arousal induced by the musical excerpts. In children, the emotion categories were less clearly separated from each other, indicating that children's emotional responses to the music were more ambiguous. Adults' higher degree of subtlety in emotional response was also shown by comparing individual excerpts on the SOM. Our results suggest that 7-year-olds' feelings induced by complex orchestral music are less clearly differentiated compared to adults. The SOM offers an alternative way to analyse data of forced-choice tasks without any pre-classification of "correct" or "incorrect" emotional responses to music.

#### **Der Umgang mit Musik und ihren Medien bei Jugendlichen im Schulformvergleich**

*Theresa Bernhard/ Peter Pohl*  
*Universität Halle-Wittenberg*

In der Jugendphase besitzt Musik eine besondere Relevanz, so dass der Umgang mit Musik und Medien in diesem Lebensabschnitt Unterschiede im Vergleich zu anderen Phasen des Lebens aufweist (vgl. Kleinen 2008; Vorderer/ Schramm 2004). Im Wesentlichen sind das musikalische und mediale Verhalten der Jugendlichen durch ihre soziale Herkunft, das peerkulturelle Umfeld und die mediale Industrie beeinflusst (vgl. Bourdieu 1982, Ferchhoff 2007, Wicke 2009). Die Fragen, wie die Relevanz der verschiedenen tragbaren Musikabspielgeräte bei Jugendlichen einzuschätzen ist

und ob sich Unterschiede im Umgang mit Musik und ihren Medien hinsichtlich der Schulformen zeigen lassen, sind Gegenstand dieser Studie. Die Erhebung erfolgte über die mündliche Befragung von 28 SchülerInnen zweier kontrastierender Schulformen (Gymnasium  $n=15$  und Sekundarschule  $n=13$ ). Mittels standardisiertem Fragebogen wurden die Interviews auf den Pausenhöfen der Schulen durchgeführt. Das Alter der 14 männlichen und 14 weiblichen befragten Schüler lag dabei zwischen 10 und 18 Jahren. Insgesamt ließ sich eine hohe ‚Medienkompetenz‘ der Jugendlichen feststellen. Alle an der Studie beteiligten SchülerInnen besitzen portable Medien. Die Meisten von ihnen beziehen ihre Musik über das Internet und tauschen diese untereinander über verschiedene Schnittstellen (CD, DVD, USB, Bluetooth, etc.) aus. Da alle befragten SchülerInnen über ein Handy verfügen, liegt der Fokus ebenfalls auf der innovativen Bluetooth Technologie, die das interaktive Verhalten der SchülerInnen beeinflusst. Die Untersuchungsergebnisse zeigen im Besitz und Gebrauch der portablen Medien Spezifika hinsichtlich der verschiedenen Schulformen. Besitzen die meisten SchülerInnen des Gymnasiums zu ihrem Handy zusätzliche portable Musikabspielgeräte, liegt das Handy an der Sekundarschule vergleichsweise häufiger als einziges mobiles Medium vor. Der ständige und öffentliche Musikkonsum sowie die dabei herausragende Bedeutung des Handys an der Sekundarschule, könnten ein Indiz verschiedener ökonomischer und/oder kultureller Bedingungen, im Vergleich zu dem untersuchten Gymnasium, sein.

### **Musikalische Analyse, Akzent, Ausdruck: Vorläufige Ergebnisse**

*Erica Bisesi/ Richard Parncutt  
Universität Graz*

Akzente sind lokale musikalische Ereignisse, die Aufmerksamkeit erregen. Werkimmanente Akzente gehen aus den Noten hervor und entstehen durch Gruppierung (Phrasierung), Metrum (Betonung), Melodie (Gipfel, Sprünge) und Harmonie (Dissonanz). Interpretative Akzente werden bei der Interpretation hinzugefügt und entstehen durch Zeit- und Dynamikverläufe, die in Amplitude, Form (Amplitude-Zeit-Funktion),

und Dauer (effektive Zeitspanne) variieren. Wir erforschen die komplexe Wechselwirkung zwischen Akzenten und Ausdruck beim Klavierspiel. Eine Auswahl aus den Préludes von Chopin wird auf ihre Struktur analysiert. Unser Ansatz bringt generative Grammatik (Lerdahl & Jackendoff, 1983), Phrasenanalyse (Friberg, 1995) und Akzenttheorie (Parncutt, 2003) zusammen. Wir baten MusiktheoretikerInnen, die Phrasenstruktur der Partitur hierarchisch zu analysieren. Sie markierten Beginn, Ende und Höhepunkt der einzelnen Phrasen und gaben ihre hierarchische Ebene an. Daraufhin markierten sie Gruppierungs-, metrische, melodische und harmonische Akzente und schätzten ihre Bedeutung ein (Salienz). Die Einigkeit unter den MusiktheoretikerInnen war bei Phrasengrenzen größer als bei Phrasenhöhepunkten und hierarchischen Ebenen. Phrasengrenzen wurden durch Pausendauer zwischen Phrasen und die erwartete Bogenform von Phrasen bestimmt. Phrasenhöhepunkte schienen von Akzenten abzuhängen, aber verschiedene TeilnehmerInnen ordneten sie verschiedenen Akzenten zu. Wir streben eine engere Zusammenarbeit zwischen Musikpsychologie und Musikanalyse an. Die gewonnenen Daten ermöglichen neue Verbindungen zwischen musikalischer Analyse und Interpretation.

### **Auswirkung von Musik auf die Schmerzsymptomatik bei Patienten mit depressiven Störungen: Untersuchungen am tonischen Hitzeschmerzmodell**

*S. Gebhardt/ M. Huber/ R. von Georgi  
Universität Marburg/ Stadel/ Gießen*

Eine veränderte Schmerzwahrnehmung ist ein häufiges klinisches Problem bei Patienten mit depressiven Störungen. Der Einfluss von Musik auf das Schmerzerleben ist bisher kaum untersucht. Zur Untersuchung eignet sich das tonische Hitzeschmerzmodell, das als Simulationsmodell für chronischen Schmerz gilt. Es soll untersucht werden, ob Musik zu einer Reduktion der Schmerz-Ausprägung bei Patienten mit depressiven Störungen führt. Es handelt sich um eine Längsschnittuntersuchung über 5 Minuten an 20 Patienten mit depressiver Störung (11 männlich; Alter:  $49 \pm 14$  Jahre). Erhebung der subjektiven Schmerz-Ratings zweimalig

ohne Musik und einmalig mit Musik zu jeweils 5 Messzeitpunkten. Unter dem Einfluss von Musik gaben die Patienten deutlich niedrigere Schmerzratings an als ohne Musik. Der Verwendung von Musik im therapeutischen Rahmen scheint bei der Schmerzsymptomatik depressiver Patienten eine Wirksamkeit zuzukommen.

### **Der Einfluss von Musik in Ego-Shootern auf das Angst- und Aggressionsverhalten. Eine Pilotstudie**

*R. von Georgi/ J. Lerm/ I. Boetsch/ C. Bullerjahn  
Universität Gießen*

Viele Computerspiele greifen auf die Möglichkeit zurück, das Geschehen musikalisch zu untermalen. Aus theoretischem Blickwinkel dient die Verwendung von Musik im Spiel der emotional-kognitiven Konkretisierung unterschiedlicher Spielsituationen. Die Erkenntnisse neuerer Studien zum Zusammenhang zwischen Musik und Emotionen legen die Vermutung nahe, dass Musik möglicherweise auch das aktive Spielverhalten beeinflusst. Allerdings liegen bisher keine Studien vor, die die Rolle von Musik in Ego-Shootern untersucht, welche häufig mit aggressivem Verhalten in Verbindung gebracht werden (Grüsser et al., 2007). Das Hauptanliegen der Studie ist die Frage nach der Wirkung von Musik auf das Angst- und Aggressionsverhalten im Spielgenre Ego-Shooter, um Aussagen über ein stark diskutiertes Spielgenre treffen zu können. Es sollte untersucht werden, ob die Art der Musik das Spielverhalten und das emotional-kognitive Empfinden beeinflusst oder sogar verstärkt. In einem experimentellen Design mit Vortestung wurden 30 Personen am Ego-Shooter Unreal Tournament II mit verschiedenen Hintergrundmusiken getestet. Erfasst wurde die Spielleistung (deaths, kills), die Angst- und Ärgerausprägung, Valenz und Erregung sowie die Herzrate und Persönlichkeit. Die Daten wurden mittels ANOVA für Messwiederholungen ausgewertet. Die Auswertung der Daten zeigt, dass Musik in Ego-Shootern ein tendenzieller Effekt zukommt ( $p=0,068$ ): Aggressive Musik verstärkt emotionale, Angst- oder Ärgerausprägungstendenzen des Spielers nicht. Vielmehr bewirkt ruhige Musik eine Veränderung in Richtung eines negativeren emotionalen Empfindens. Die Spielleistung

wird nicht beeinflusst – allerdings lassen sich Geschlechter- und Persönlichkeitseffekte nachweisen. Entgegen der Erwartung zeigt sich, dass nicht situationsangemessene Musik möglicherweise zu einer emotionalen Konfliktsituation führt, die das Gesamtspielempfinden negativ beeinflusst, nicht jedoch die Spielleistung (vgl. Ruth et al., DGM-Poster). Trotz des Pilotcharakters der Studie, kann anhand der Ergebnisse vermutet werden, dass harte und situationskongruente Musik in Ego-Shootern nicht zu einer zusätzlichen Verstärkung negativer Affekte führt. Vielmehr scheint diese das positive Spielerleben zu stabilisieren.

### **Zum Einfluss von gewalthaltigen Musiktexten auf das Aggressionsniveau der Hörer. Ein Experiment.**

*M. Gutscher/ H. Schramm/ W. Wirth  
Universität Zürich*

Obwohl zahlreiche Studien das Gewalt- und Aggressionspotenzial von Musikgenres wie HipHop/Rap, Punk, Rock, Heavy Metal anhand von Inhaltsanalysen der Texte belegen, existieren bis heute kaum Studien, die die gewalt- und aggressionssteigernde Wirkung solcher Musik empirisch belegen. Das Ziel dieser Studie war es daher zu prüfen, ob Musik mit gewalthaltigen Texten das Aggressionsniveau der Hörer steigert (H1) und ob erhöhte Aufmerksamkeit beim Hören von solcher Musik diesen Effekt verstärken kann (H2). Die Hypothesen wurden anhand eines 2x2-between-subject-Experiments mit 118 Studierenden überprüft. Von einem professionellen Rap-Produzenten-Team wurde ein Rap mit zwei unterschiedlichen Texten (aggressiv vs. nicht aggressiv) produziert, der als Manipulation der ersten uV fungierte. Als zweite uV wurde die Aufmerksamkeit beim Hören des Raps mit einer Ablenkungsaufgabe (Mehrfach-Wortschatz-Test) manipuliert. Insgesamt wurden den Probanden nacheinander drei verschiedene Songs dargeboten. Vor und nach dem manipulierten Rap wurde je ein neutraler Rap mit nicht aggressivem Textinhalt präsentiert. Das Aggressionsniveau wurde mit Hilfe eines Wortergänzungstests gemessen. Die Wortfragmente waren so gestaltet, dass sie Ergänzungen zu neutralen Worten oder zu Worten mit aggressiver Konnotation zuließen.

Probanden, welche die aggressive Version des Rap-Songs gehört haben, bildeten signifikant mehr aggressiv konnotierte Begriffe als diejenigen Probanden, welche die nicht aggressive Version hörten. H1 ist somit bestätigt. Probanden, die den Rap mit aggressiven Textinhalten bei hoher Aufmerksamkeit hörten, zeigten zudem ein tendenziell höheres Aggressionsniveau als diejenigen Probanden, die diesen Rap bei geringer Aufmerksamkeit hörten. H2 ist somit tendenziell bestätigt. Da nach dem dritten Song keine Unterschiede im Aggressionsniveau der experimentellen Gruppen mehr festzustellen waren, verweisen die Befunde auf kurzfristige Effekte von gewalthaltigen Musiktexten.

### **Spiel-nach-Gehör von Profizeigern - melodische Imitation von indischer Musik und Jazz**

*Anja-Maria Hakim  
Universität Gießen*

Spiel-nach-Gehör ist eine wichtige musikalische Teilfertigkeit. Sie bezeichnet den Vorgang, unbekannte Musikstücke, ohne Hilfe von Noten, durch Hören nachspielen zu können. Es handelt sich um einen grundlegenden, universellen Prozess musikalischer Aneignung (Merriam, 1964). Wie McPherson (1993) zeigen konnte, sind Fertigkeiten wie Spiel-nach-Gehör eine gute Voraussetzung für Improvisation und fördern zudem das Vornblattspiel. Nach bisherigen Untersuchungen gelingt das Spiel-nach-Gehör populär westlichen Musikern besser als klassisch westlichen (vgl. Woody & Lehmann 2010). Da die Geige als Instrument weltweit in unterschiedlichen Musiksystemen verwendet wird, bietet sich ein Vergleich an. An Studenten von Musikhochschulen mit Fach Violine soll die Fähigkeit des Spiels-nach-Gehör von unbekanntem, westlichen, indischen und Jazzmelodien untersucht werden. Zudem wird die Fähigkeit im Singen-nach-Gehör überprüft. Mittels Fragebogen werden musikalische Vorerfahrungen erhoben. Ursachen für Vorteile bzw. Schwierigkeiten im Spiel-nach-Gehör sollen erklärt werden. Für den performativen Test wurden 12 Melodieausschnitte verwendet, die von Profizeigern aus unterschiedlichen Musikkulturen (klassisch westlich, Jazz, klassisch indisch) eingespielt worden waren. Alle Musikbeispiele

waren ohne besondere technische Schwierigkeiten. Violinstudenten der Studiengänge KA, IP, ML von unterschiedlichen Hochschulen (N=12) wurden einzeln gebeten, die Originalmelodien so genau wie möglich nach Gehör nachzuspielen bzw. nachzusingen. Jede Melodie wurde zunächst zweimal gehört und dann in mehreren Hör-Spiel/Sing-Zyklen durchlaufen. Die Darbietungen wurden mit einem portablen, digitalen Aufnahmegerät (ZoomH4-N) über ein externes Kondensatormikrofon (AKG-1000) aufgenommen. Die zweiten und fünften Spielversuche wurden mit Hilfe der Software praat ausgewertet. Insgesamt bereitete das Spiel-nach-Gehör verschiedenen Versuchspersonen Schwierigkeiten. Besonders die indischen Mikrointervalle wurden schwer erfasst, sowohl von Absolut- wie von Relativhörern. Vorteile brachten gute Nachsingfähigkeiten, eine differenzierte Klangvorstellung, vielfältige musikalische Vorerfahrungen und Konzentrationsfähigkeit. Den bisher erhobenen Daten zu Folge hängen Fertigkeiten im Spiel-nach-Gehör von grundlegenden, Stil übergreifenden musikalischen Kompetenzen und stilistischer Vertrautheit ab.

### **Neue Wege der Musikvideoclipdistribution und ihr Einfluss auf die Rezeption**

*Nicole Jukic  
Universität Kassel*

Ausgehend von der Feststellung, dass sich die Möglichkeiten der Rezeption von Musik in den letzten 10 bis 15 Jahren stark verändert haben (Entwicklung der Mp3, iTunes, iPod, Youtube etc.), stellt sich Frage, wie sich das Rezeptionsverhalten, in diesem Fall das junger Menschen verändert. Von Springsklee (1987) stammt die Aussage, dass Videoclips lediglich als Präferenzverstärker, jedoch nicht als Präferenzzeuger fungieren. Altrogge (2001) hat in seiner Interdisziplinäre Studie zu Musik und Bildern in Videoclips und ihre Bedeutung für Jugendliche konstatiert, dass bildgestützte Musik grundsätzlich besser bewertet wird als die Musik ohne Bild (trotz Differenzierung unterschiedlicher Genres). Vor dem Hintergrund neuer Rezeptionsmöglichkeiten der letzten 10 Jahre bedarf es einer erneuten Prüfung dieser Aussagen. Darüber hinaus sollen Angaben zum Mediennutzungsverhalten erhoben und einbe-

zogen werden. Zielgruppe waren 50 Schülerinnen und Schüler des Lichtenberg Gymnasiums in Kassel (DA 12-Jahre). Für den Versuch wurden allen Schülern Laptops zur Verfügung gestellt. So konnten die multimedialen Inhalte mithilfe eines XML-Skripts in den Internetbrowsern dargestellt werden. Darüber hinaus war es möglich, über die Häufigkeit und Dauer des Hörens/Sehens individuell zu entscheiden. In zwei Versuchsdurchläufen wurden sechs Titel vorgespielt (je drei mit/ohne Video). Es handelt sich um weitgehend unbekannte Titel, zu denen jeweils drei professionelle und drei amateurhafte Videos gezeigt wurden. Angaben zur Bewertung, zur Bekanntheit, zur Hördauer im Versuch, zu den eigenen Hörgewohnheiten, zu präferierten Medien und zur Vertrautheit mit Internetplattformen und ihren Nutzungsoptionen (u. a. eigene Inhalte einstellen) wurden mithilfe eines herkömmlichen Fragebogens erhoben. In der Hälfte der Fälle (drei von sechs) wurde die bebilderte Musik schlechter bewertet. In den anderen drei Fällen wurde lediglich ein Titel mit Video eindeutig besser bewertet, einer nur geringfügig besser und ein dritter Titel wurde mit und ohne Video gleich gut bewertet. Laienvideos wurden besser bewertet als professionelle Videos. Bei der Frage nach dem Favoriten wurden die zwei Titel, die den meisten Probanden schon vor der Studie bekannt waren, am häufigsten genannt. Neben diesen Kernaussagen konnte erstens erhoben werden, dass 46 Prozent der Schüler Musik lieber mit Video und 36 Prozent Musik lieber ohne Video rezipieren. 14 Prozent der Schüler gaben an, dass es ihnen egal sei und 4 Prozent machten keine Angabe. Zweitens konnte erfasst werden, dass mehr als ein Drittel der Schüler sich sehr oft etwas auf You Tube anschaut, aber nur 8 von 50 Schülern oft oder häufig eine eigene Fotoshow oder ein Video zu einem Lieblingssong zu machen. Drittens konnte erhoben werden, dass 80 Prozent der Schüler der Meinung sind, dass ein Video für den Erfolg eines Songs ‚wichtig‘ ist (davon 36% ‚wichtig‘ und 44% ‚eher wichtig‘). 18 Prozent der Schüler finden es unwichtig bzw. eher unwichtig (davon 16% ‚eher unwichtig‘ und 2% ‚Unwichtig‘). 2 Prozent machten keine Angabe.

## Shaping Music in Performance

*Mats Küssner*

*King's College London*

The notion of 'taking shape' or 'having shape' with regards to musical performance is quite common amongst teachers, musicians, composers and critics. However, what exactly is meant by shape remains unclear as the term is used in different ways by different musicians (e.g. referring to phrasing, structure, dynamics, melody, contour, metaphor, gesture/movement etc.). Another important question is whether (and if so, how) listeners perceive these musical shapes and what the nature of the underlying mechanism is. The idea that shapes are perceived cross-modally raises the question of how auditorily perceived shapes map onto the visual domain. Although many studies have been concerned with children's pictorial representations of sound or music, no one has investigated how these differ between professional instrumentalists (including vocalists and conductors). Therefore, it will be interesting to see whether there are any differences not only in the way musicians use shape during rehearsals or a musical performance but also their perception of musical shapes as listeners. In order to investigate how people perceive shape in music I envisage running a series of experiments starting off with systematically manipulating various parameters of sounds such as pitch, volume, duration (rhythm) and timbre, and record participants' visual representations of these stimuli. Further experiments will include more complex stimuli with real "musical" examples. I also plan to use touch-sensitive interfaces for the data collection, enabling the recording of as many variables as possible (e.g. pressure, speed). Results will be discussed in terms of existing literature on music cognition. As a next step it will be fruitful to carry out research that links "shapedness" to other domains too, especially the emotional experience of musical performances.

## **Über den Zusammenhang von musikalischen Teilfertigkeiten im Studium und darüber hinaus**

*Andreas C. Lehmann/ Johannes Hornberger  
Hochschule für Musik Würzburg*

Die Fähigkeit, die zum Beruf des Musikers und Musiklehrers qualifiziert, besteht aus einer Reihe von einzelnen Teilfertigkeiten, die in unterschiedlicher Weise miteinander in Beziehung stehen. Dieser Tatsache wird in musikbezogenen Studiengängen durch unterschiedliche Fächerangebote (künstlerisch, theoretisch-wissenschaftlich, pädagogisch) und Ausbildungsabschnitte (Studium, Referendariat) Rechnung getragen. Leistungen werden auch als Selektionskriterien zum Studium bzw. für den Beruf verwendet. In zwei Studien wird gezeigt, welcher Zusammenhang zwischen Teilfähigkeiten bei Musikstudierenden bestehen und welche prognostische Validität Noten möglicherweise innerhalb des Studiums und darüber hinaus besitzen. Zwei Datenquellen standen zur Verfügung: 1) Antworten von 160 vorwiegend bayerischen Musiklehrern, die mittels eines Onlinefragebogens retrospektiv zu ihrem Lehramtsstudium, der zweiten Ausbildungsphase sowie aktueller Berufszufriedenheit befragt worden waren; 2) Archivdaten aus Prüfungsakten von 103 Studierenden in Diplomstudiengängen der Musikhochschule. Es wurden die Korrelationen zwischen Teilfächern analysiert sowie Korrelationen zwischen zeitlich nacheinander liegender Prüfungen (Eignungsprüfung – Diplomprüfung bzw. 1. Staatsexamen – 2. Staatsexamen – aktuelle Zufriedenheit). Der Zusammenhang von künstlerischen und wissenschaftlich-theoretischen Fächern bei Diplommusikern war gering. Höhere Interkorrelationen (z. B. Tonsatz und Gehörbildung) belegten die faktorielle Struktur, die neben einer pädagogischen eine wissenschaftlich-theoretische und eine künstlerische Komponente nahe legen. Die moderaten Korrelationen ( $r > .37 < .46$ ) zwischen Eignungsprüfungen im theoretischen Bereich und den zugehörigen Diplomnoten wurden ergänzt von geringerer prognostischer Validität im Hauptfach ( $r[97] = .32$ ). Zudem schien es signifikante Unterschiede in der Leistungsbewertung der Hauptfächer (Gesang, Klavier, Streicher, Bläser) zu geben. Bei Lehramtsstudierenden korrelierten die einzelnen Studien-

fächer zwischen etwa .2 und .4 miteinander. Die Examensnote im instrumentalen Hauptfach war kein Prädiktor für Zufriedenheit im Beruf. Der Zusammenhang zwischen 1. und 2. Staatsexamen war zwar signifikant, doch korrelierten die einzelnen Examina nicht mit der aktuellen Berufszufriedenheit der Lehrer. Die Aufteilung in praktische und akademische Fächer scheint statistisch haltbar und entspricht Forschungsergebnissen in der Mediziner Ausbildung. Die moderate prognostische Validität der Eignungsnoten bei Diplommusikern wirft Fragen zum Selektionsprozess auf. Bei den Staatsexamina stellt sich die Frage, ob Noten als Einstellungskriterium tatsächlich sinnvoll sind.

## **Musikrezeption als möglicher Zugang zu komplexem Denken und akkommodativen Prozessen**

*Tim Loeptien/ Bernhard Leibold  
Universität Hildesheim*

Persönliche Ziele tragen entscheidend zu einer erfolgreichen Entwicklung bei. Ist ihre Verwirklichung gefährdet, erlebt man Stress. Brandstädter (2007) unterscheidet zwei Umgangsformen mit Zielblockaden: hartnäckige Zielverfolgung (Assimilation) und flexible Zielanpassung (Akkommodation). Selbstkomplexität und eine divergente kognitive Funktionslage gelten als günstige Randbedingungen für akkommodative Prozesse. Im Folgenden geht es um komplexe Musikrezeption (z.B. aufmerksam-analytisches Hören, Präferenz für komplexere Musikstile) und Akkommodation. Aufmerksam-analytisches Hören beschreibt eine antizipatorische Rezeptionsweise, wobei unterschiedliche Ebenen eines Musikstücks fokussiert werden. Möglicherweise begünstigen ähnliche kognitive Prozesse die flexible Umdeutung von Zielen bzw. eine Neuorientierung. Es geht um die Frage, ob komplexe Musikrezeption mit Akkommodation zusammenhängt und darum, ob ein Zusammenhang zwischen komplexer Musikrezeption und Komplexität besteht. Zudem wird die Rolle der Instrumental Ausbildung berücksichtigt. In Studie 1 wurden 470 Personen im Alter von 19 - 96 Jahren zu den genannten Themen befragt. Flexible Zielanpassung wurde mit dem TenFlex-Fragebogen (Brandstädter & Renner, 1990) erhoben. Fragen zu Hörgewohnheiten (u.a. aufmerksam-analytisches



Hören) sowie der Musikpräferenz kamen zum Einsatz. In Studie 2 (191 Studierende) wurde die Skala „Need for Cognition“ (Cacioppo & Petty, 1982) mitgeführt, um Zusammenhänge zu komplexer Musikrezeption und Akkommodation zu prüfen. Aufmerksam-analytische Rezeption sowie die Präferenz für komplexere musikalische Stile (Klassik, Jazz) sagen flexible Zielanpassung vorher (Studie 1). Zudem zeigt sich ein Zusammenhang zwischen der Präferenz für komplexere Musik, Need for Cognition und flexibler Zielanpassung. Das Instrumentalspiel weist jeweils indirekt Zusammenhänge zu flexibler Zielanpassung auf (Studie 2). Musikalische Bildung beeinflusst möglicherweise die Entwicklung komplexerer Formen der Musikrezeption, die mit Akkommodation verbunden sind. Aus entwicklungspsychologischer und pädagogischer Sicht stellt sich die Frage, inwieweit eine Förderung zu einer anspruchsvollen Musikrezeption die Entwicklung akkommodativer Prozesse begünstigt, die im Alter bedeutsam werden. Interventionsstudien stehen aus, um die Ergebnisse weiter zu prüfen.

### **Formula Jazz. Gestaltmuster von Jazzpianoimprovisationen**

*Kai Lothwesen/Klaus Frieler*

*HfMDK Frankfurt/ Universität Hamburg*

Bislang beschränkte sich die Improvisationsforschung im Jazz zumeist auf die tonale Mikroebene und untersuchte Formeln anhand statistischer Auswertungen (vgl. Weisberg et al 2004), qualitativer Fallstudien (z.B. Noorgard 2008) und algorithmischer Modelle (z.B. Johnson-Laird 1991). Jene Formeln werden als größtenteils motorisch-determinierte Spielmuster konzeptualisiert wie sie im Bebopstil zu finden sind und an einstimmigen Beispielen von Melodieinstrumenten exemplifiziert. Dabei werden dahinterliegende kreative Prozesse oft vernachlässigt. Diese Oberflächenanalyse erscheint bei Jazzpianisten wenig fruchtbar, da aufgrund der polyphonen Möglichkeiten des Instruments vielfach andere Gestaltungsprinzipien zum Tragen kommen. Unsere Pilotstudie entwickelt eine neuartige, ikonografische Middle-out Analyse, um den kreativen Vorgängen bei der Improvisation besser Rechnung zu tragen. In einem Testscenario wurden mit dieser Methode Einflüsse von Tempo, Tonalität

und Improvisationserfahrung auf die Konstruktion musikalischer Strukturen untersucht. Drei Pianisten verschiedener Professionalisierungsgrade improvisierten auf einem Digitalpiano über Backing-tracks in unterschiedlichen Tempi (schnell/langsam) und Tonalitäten (funktionsharmonisch/modal). Die Probanden konnten sich mit der Vorlage vertraut machen und jeweils bis zu drei Takes aufnehmen, über die Improvisationsprozesse wurde anschließend in fokussierten Interviews reflektiert. Die Soloimprovisationsteile wurden in größere Gestaltungsmuster auf der Mesoebene segmentiert, die den Ideenfluss ikonografisch darstellen. Statistische Kennwerte wurden zur Prüfung unterschiedlicher Einflussfaktoren herangezogen. Ergänzend wurden individuelles Improvisationserleben und Gestaltungspläne inhaltsanalytisch erfasst und mit der ikonografischen Analyse verglichen. Fortgeschrittenere Pianisten planen größere Abschnitte im Voraus, Anfänger orientieren sich vor allem an den Akkordwechseln. In modalen Kontexten werden längere Formeinheiten gebildet als in funktionsharmonischen, im langsamen Tempo erscheint der Verlauf kleinteiliger strukturiert als im schnellen. Die vorläufigen Ergebnisse bestätigen tendenziell die von Hargreaves, Cork & Setton (1991) beobachteten Unterschiede zwischen Anfängern und Fortgeschrittenen bei der Gestaltung von Jazzimprovisationen. Die ikonografische Middle-out Analyse zeigte sich dabei als vielversprechende Methode und erlaubt eine Erweiterung auf die Mikro- und Makroebene, um so die Hierarchie der beteiligten kognitiven und motorischen Prozesse in toto erfassen zu können.

### **Chopin as a "flow composer"? Insights from an interview study with pianists**

*Manuela M. Marin & Bruno Gingras*

*University of London*

Flow refers to an altered state of consciousness in which one becomes so deeply immersed in a task that all else seems to disappear. This state is characterized by total concentration on the task at hand, clear goals, and unself-conscious action. Self-reports of flow include a transformation of our perception of time and self-awareness as well as a sense of fulfillment and feelings of intense happiness. Flow

in sports and work-related activities has been extensively studied, but only limited research has been conducted on flow in music performance. A recent questionnaire study (Marin & Bhattacharya, 2010) investigated the role of musical and personal factors in flow in piano performance. Results revealed that musical emotions play a large role in flow experiences. Flow was particularly associated with works of the Romantic repertoire, which were also more familiar to the pianists, and more easily evoked by the works of certain composers, such as Chopin. We explore the role of specific musical features in the induction of flow in pianists by combining music-psychological with music-theoretical methods. Pianists who reported that playing Chopin, Beethoven or Debussy had reliably led to flow experiences in the past were invited to participate in an in-depth interview study. Interpretative phenomenological analysis (IPA) was used to elucidate whether flow experiences were related to personal or musical features or a combination of the two. These interviews were complemented by a subsequent music-theoretical analysis of the musical pieces provided by the participants. Research on flow experiences in music performance may help enhance our understanding of why we engage in music and why certain composers or musical styles are preferred by pianists. Our research may have implications and applications for music education as well as fundamental research in music psychology and music theory alike.

### **Der Einfluss von Geschwistern auf die musikalische Entwicklung**

*Franziska Olbertz*

*HfMDK Frankfurt*

Wenn sich bislang das musikpsychologische Interesse auf die Familie richtet, geht es dabei meist um den Umgang der Eltern mit ihren Kindern. Bekannt ist bspw., dass es für die musikalische Entwicklung vorteilhaft ist, wenn die Eltern Musik wertschätzen, musikalische Anregungen bieten und die musikalische Ausbildung ihrer Kinder aktiv begleiten (Creech 2009). Der Einfluss, den Geschwister untereinander auf ihre musikalischen Interessen, Gewohnheiten, Fähigkeiten ausüben, ist nicht erforscht. In der allgemeinen psychologischen Literatur schlägt

sich hingegen seit Jahrzehnten ein wachsendes Interesse an der Geschwisterbeziehung und deren Bedeutung für die individuelle Entwicklung nieder. In dem geplanten Forschungsprojekt sollen die Formen der musikalischen Beeinflussung unter Geschwistern erhoben und kategorisiert werden. Weiter sollen Hypothesen über die Bedeutung verschiedener Variablen (Geschwisterposition, Altersabstand, Geschlecht, elterlicher Erziehungsstil, musikalisches Umfeld) für die musikalische Geschwisterbeziehung aufgestellt und geprüft werden. Vorgesehen sind eine Interviewstudie und eine größere Fragebogenstudie mit Erwachsenen, die unter Geschwistern aufgewachsen sind. Bislang sind zwei Vorstudien durchgeführt worden: Eine gesonderte Inhaltsanalyse des Interviewmaterials (n=42) aus dem Projekt „Das Musikalische Selbstkonzept“ (Spychiger et al. 2009) und eine schriftliche Befragung von 23 Musikstudierenden. Das Interviewmaterial wurde nach den Wörtern „Geschwister“, „Bruder“, „Schwester“ durchsucht und der Kontext dieser Wörter analysiert. Es ergaben sich folgende inhaltliche Schwerpunkte: 1) gemeinsame Musikinteressen, 2) Wertschätzung der musikalischen Aktivitäten eines Geschwisters, 3) Eltern als musikalische Bezugspersonen für mehrere Geschwister, 4) gemeinsames Musizieren/Üben, 5) musikalische Abgrenzung, 6) gegenseitige Unterstützung. Insgesamt sind mehr als die Hälfte der interviewten Personen mindestens einmal von sich aus auf ihre Geschwister zu sprechen gekommen, um zu erläutern, wie es zu ihrem heutigen musikalischen Selbst gekommen ist. Mit der zweiten Vorstudie konnte eine vermutete übergeordnete Kategorisierung der geschwisterlichen Einflüsse bestätigt werden. So lassen sich die von den Befragten geschilderten musikalischen Erfahrungen mit Geschwistern relativ leicht jeweils einem der folgenden Beziehungskontexte zuordnen: „Verbrüderung“, Auseinandersetzung, Abgrenzung, Nacheiferung, Anführung oder Ignoranz. Das Auftreten dieser Beziehungskontexte verändert sich mit dem Alter. Die Ergebnisse der Vorstudien liefern bereits viele gute Anhaltspunkte für die Entwicklung eines ausführlichen Interviewleitfadens. Schon jetzt zeigt sich, dass Geschwister starke Spuren in musikalischen Biographien hinterlassen können, deren nähere Untersuchung für die musikalische Entwicklungspsychologie sehr interessant ist.

## Ein akustischer Ansatz zur Bestimmung der Durchführungsqualität von Bogenschüssen

Christoph Reuter/ M. Hella/ B. Horsak  
Universität Wien/ FH St. Pölten

Für einen äußeren Betrachter lässt sich der Bewegungsablauf beim Bogenschießen folgendermaßen beschreiben: Der Bogen wird vom Schützen gespannt, dieser zieht die Pfeilspitze bis zum Klicker, fixiert in dieser Position und zielt. Vor dem Abschuss wird der Pfeil durch den Klicker gezogen, so dass ein metallenes Geräusch zu hören ist. Kurz nach diesem Geräusch schießt der Schütze den Pfeil ab. Vom mechanischen Standpunkt aus betrachtet wird bei der Abgabe des Schusses ein Teil der in den flexiblen Wurfformen gespeicherten Energie in kinetische Energie des Pfeils umgewandelt, während der Rest vom Bogen selbst aufgenommen wird. Dabei wird von Trainern und Athleten ein Geräusch wahrgenommen, welches intraindividuell eine subjektive Einteilung in gute und schlechte Schüsse ermöglicht. Wahrscheinlich sind die Art und Weise, wie schnell und wie konstant der Pfeil durch den Klicker gezogen wird und wie die Sehne von den Fingern der Zughand gleitet, dafür verantwortlich. Ziel des Beitrages ist es, ein System zur Analyse der Akustik von Schüssen im Recurve-Bogenschießen zu entwickeln, um der Frage nachzugehen, ob die in der Trainingspraxis auftretenden subjektiv wahrnehmbaren Auffälligkeiten im Impulsschall (ausgelöst durch den Schuss selbst) auch messtechnisch nachweisbar sind. In einem Pilotversuch wurden von einem B-Kaderathleten in 3 Durchgängen je 10 x 3 Schüsse in einer Distanz von 18 Meter und dessen subjektive Bewertungen erfasst. Die statistische Auswertung zeigten einen signifikanten Unterschied. Erste Ergebnisse lassen vermuten, dass man die Schüsse in 2 Kategorien einteilen kann: Schüsse mit auffallend starken Amplituden und Schüsse ohne auffallend starke Amplituden in höheren Frequenzbändern

## Statistische Eigenschaften tonaler Harmonik

Martin Rohrmeier

University of Cambridge, UK

Obgleich harmonische Tonalität sowohl in Musiktheorie als auch Musikpsychologie ein zentrales Thema darstellt, gibt es derzeit wenige theoretische oder empirische Ansätze, die begrifflichen Differenzen zwischen den divergierenden Gebieten zu überbrücken. Die vorgestellte Arbeit möchte einen empirischen wie auch theoretischen Beitrag leisten, musiktheoretische und kognitive Konzepte von Tonalität zu verbinden. Aufbauend auf eigenen Vorarbeiten soll anhand einer empirischen Korpusanalyse von Bachs Chorälen erläutert werden, inwiefern sich komplexere Eigenschaften tonaler Harmonik rein aus statistischen Oberflächeneigenschaften ableiten lassen. In einer übergreifenden Reflexion soll anhand dieser Befunde eine Brücke zwischen (etwa Polths) musiktheoretischen und andererseits musikpsychologischen Konzepten von Tonalität (etwa Krumhansl, Temperley, Tillmann) geschlagen werden. Im Rahmen der Korpusanalyse werden zunächst empirische Verteilungen für einzelne Akkorde und Akkordklassen sowie Übergangswahrscheinlichkeiten zwischen Akkordpaaren für Dur- und Molltonarten analysiert und mit musiktheoretischen Einsichten verglichen. Eine weitere Analyse des Symmetriegrades von Akkordübergängen zeigt, dass häufige Akkordpaare einen großen Grad von Asymmetrie aufweisen (d.h.  $A \rightarrow B$  viel häufiger als  $B \rightarrow A$ ), was auf die temporale Gerichtetheit tonaler Akkordverbindungen verweist. Weiterhin zeigt sich, dass einzelne Akkorde und Akkordpaare einer Zipfverteilung unterliegen (d.h. dass sich die Häufigkeiten zum Rang mit  $1/x^2$  verhalten) und demzufolge die Mehrheit harmonischer Phänomene von nur wenigen häufigen Elementen und Elementpaaren dominiert wird. Im Anschluss zeigt eine hierarchische Clusteranalyse der charakteristischen Antezedenz- und Konsequenzvektoren jedes Akkords, dass diese Daten bereits genügen, um Akkorde in musiktheoretisch funktionale Gruppen zu gliedern, ohne weitere theoretische Annahmen einfließen zu lassen. Insgesamt verweisen die empirischen Resultate auf eine übergeordnete harmonische Syntax, die bestimmte Elementmuster und zeitliche Ordnungen gegenüber anderen vorzieht.

In Bezug auf die oben angesprochene Differenz zwischen musiktheoretischen und kognitiven Konzeptionen von Tonalität lässt sich argumentieren, dass sich eine Reihe komplexerer Eigenschaften und Strukturen tonaler Harmonik aus statistischen Eigenschaften einfacher Oberflächenmerkmale herleiten lässt und demzufolge statistische Lern- und Wahrnehmungstheorien ein Bindeglied zwischen beiden Traditionen darstellen können.

### **Hat das eigentlich noch irgendetwas etwas mit Musik zu tun? Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musik auf die Spielleistung beim Musikspiel Guitar Hero**

*N. Ruth, R. von Georgi, Q. Vuong Le, J. Schatz, M. Wolf, C. Bullerjahn*

*Justus-Liebig-Universität Gießen*

Längst haben Musikspiele, wie Guitar Hero und Rock Band Einzug in die multimediale Unterhaltungswelt erhalten. Offen bleibt, ob die verwendete Musik für die eigentliche Auge-Hand-Koordinationsaufgabe bei derartigen Spielen überhaupt von Bedeutung ist. Sofern Musik als unterstützender Stimulus die motorische Leistung verbessern würde, wäre eine musiktherapeutische Anwendung im Rahmen der Heil- und Sonderpädagogik sowie in der Nachsorgebehandlung von ZNS-Verletzungen durchaus denkbar. Im Rahmen der vorliegenden Studie sollten zwei Fragen untersucht werden: a) Verbessert Musik die Leistung im Spiel „Guitar-Hero“? b) Wird die erbrachte Leistung durch Vorerfahrung mit Computerspielen und/oder durch eine musikalisch-praktische Erfahrung beeinflusst? Getestet wurde die Spielleistung ohne und mit Musik (Eye oft he Tiger) ( $n=47$ ) nach einer einleitenden Übungsphase. Die Leistungsdaten wurden mittels ANOVA für Messwiederholungsdesigns analysiert. Es ergaben sich signifikante Haupt- und Interaktionseffekte, die zeigen, dass, neben der eigentlichen Musik (vgl. Abbildung), der Computerspielevorerfahrung, dem Spielen eines Zupfinstrumentes und dem Geschlecht eine wichtige Rolle für die Spielleistung zukommen ( $p<0,05$ ). Die Ergebnisse zeigen, dass die Musik für die Spielleistung bei Spielen wie GH wesentlich ist. Keineswegs scheint sie lediglich der emotionalen Untermalung optischer und motorischer Aktivitäten zu dienen (z.B. Collins, 2005; Chan, 2007: 16; Pichlmaier & Kayali,

2007), sondern unterstützt die Auge-Hand-Motorik entscheidend. Es ist zu überlegen, ob ein anwendungsbezogener Einsatz im therapeutischen Rahmen, zum Training der Feinmotorik und Auge-Hand-Koordination, nicht sehr gewinnbringend wäre, da die jeweilige verwendete Musik individuell angepasst werden kann. Weitere Studien sollten sich einer genaueren Analyse der Auge-Hand-Ohr-Koordination widmen.

### **Musikpräferenzen und Persönlichkeit bei Grundschulkindern**

*J. Wagschall/ V. Busch*

*Universität Bremen*

Den Hintergrund der Studie bildet die aktuelle musikpsychologische und musikpädagogische Diskussion über Hargreaves "Offenohrigkeitshypothese" (1982) und die auf Musikpräferenzforschung bei Erwachsenen und Jugendlichen aufbauende Vermutung, dass auch bei Kindern Persönlichkeitsmerkmale eine bedeutende Rolle für die Musikpräferenz spielen. Die Studie geht den Gründen für die Abnahme der Offenohrigkeit nach. Dabei wird auf mögliche Zusammenhänge zwischen Musikpräferenz und Persönlichkeitsmerkmalen fokussiert. Die Längsschnittstudie erstreckt sich über die ersten vier Grundschuljahre. Ein klingender Fragebogen, bestehend aus 12 Musikbeispielen unterschiedlicher Genres, wird im Klassenverbund eingesetzt. Die Schülerinnen und Schüler geben jedes Schuljahr ihr Präferenzurteil auf einer 5-stufigen Ratingskala ab. Parallel dazu wird der Fünf-Faktoren-Fragebogen für Kinder (FFFK, Asendorpf, 1998) den Eltern jährlich zur Fremdbeurteilung ihrer Kinder vorgelegt. Deskriptive Ergebnisse des ersten Messzeitpunktes mit  $N=630$  Erstklässlern (285 männlich, 345 weiblich; Alter:  $M=7$  Jahre) an 17 Schulen in Nordrhein-Westfalen bestätigen die erwartete Offenohrigkeit und verdeutlichen signifikante geschlechtsspezifische Unterschiede, da Jungen die Musikstücke insgesamt negativer bewerten als Mädchen. Faktorenanalysen zeigen, dass die Faktorladungsmuster größtenteils die theoretisch erwartete Struktur der Big Five widerspiegeln. Auf deskriptiver Ebene konnten ebenfalls erwartungskonforme Zusammenhänge zwischen Musikpräferenz und dem

Persönlichkeitsmerkmal Extraversion gefunden werden. Es erscheint von besonderem Interesse, dass sich bereits zum ersten Messzeitpunkt die Struktur der Big Five abbildet. Erstaunlich ist zudem, dass die Daten nahelegen, dass auch die Musikpräferenz von Erstklässlern (analog zu Erwachsenen) im Zusammenhang mit Persönlichkeitsmerkmalen steht. Die zunehmende Ausdifferenzierung der Persönlichkeit lässt erwarten, dass sich im Verlauf der Studie weitere Effekte auf die Musikpräferenz abbilden lassen.

**Sektion I: Schaffensprozess und Theoriebildung**  
**14:00-16:00**

**Parentheses and loops: On perceptual reality of phrase expansions**

*Danuta Mirka*  
*Universität Freiburg*  
*14:00; B123*

Parenthesis is one of the most important means of phrase expansion. In my paper I consider perceptual reality of parentheses in eighteenth-century music and distinguish between two phenomena. The first of them, which can be called parenthesis proper, originates with vocal music of the Baroque. This type of expansion is discussed in reference to recitatives and arias by Johann Mattheson, Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Georg Sulzer, and Johann Philipp Kirnberger and in relation to instrumental music by Joseph Riepel and Heinrich Christoph Koch. In some of the examples shown by these authors the perceptual effect of parenthesis is enhanced by statistical parameters owing to changes of dynamics, register, or texture. In all of them, parentheses are separated from the preceding and following course of phrases by caesuras. In this regard they correspond to parentheses as punctuation marks in speech, which entail lowering the voice dynamically and in terms of register. The other phenomenon, much more popular in the late eighteenth century, creates smooth sweeps of music without any caesuras or without being otherwise "bracketed" by means of statistical parameters. Its perception relies on the syntactical parameter of harmony because it arises through the harmony's wan-

dering away from and returning to the course of a phrase expected on the basis of a cadential schema. The music that follows the deviation picks up the chord with which the expansion started and continues the cadential schema until its original goal has been reached. This further distinguishes such expansions from parentheses in music and language, where continuation of a phrase or sentence after a parenthesis moves to the following—not preceding—event or word. In my paper I call them loops. While not discussed by eighteenth-century music theorists, they were frequently used by composers as means of postponing cadential goals of musical forms.

**Mit dem eigenen Kompass durch die Wildnis Gedanken zu einem neuen hörenerzentrierten Tonalitätsverständnis.**

*Gerhard Luchterhandt*  
*HfKM Heidelberg*  
*14:30; B123*

Aktuelle Tonalitätsdefinitionen zeigen: Nach wie vor basiert unser geläufiges Tonalitätsdenken auf Analysesystemen, die ihren Elementen – auch ohne konkreten Werkzusammenhang – einen festen Platz zuweisen. Bei ihrer Anwendung wiederum gilt die Werkarchitektur als Maß aller Dinge. Dieser permanente Vogelschaublick stößt jedoch an Grenzen: dort, wo Tonalität nicht mehr bestimmendes Ordnungssystem ist, und dort, wo das Werk gegenüber dem Prozess an Bedeutung verliert. Der freitonal Improvisierende etwa hat ständig nicht revidierbare Entscheidungen zu fällen und zwar aus einer Zugfensterperspektive: Beim Erspüren lokaler Zusammenhänge wird intuitiv abrufbares Vorwissen wichtig, welches die nüchtern überblickende Analyse des Ganzen ersetzt. Sich in einer solchen „Tonalität des Augenblicks“ zurechtzufinden, verlangt ein klares Bewusstsein für das eigene „tonale Assoziationspotential“. Um diesen „inneren Hörkompass“ zu justieren, reichen indes allgemeine Einstellungen nicht weit. 1. Im Laufe der europäischen Musiktradition haben sich Akkorde und Akkordverbindungen mit unterschiedlichen Hörerwartungen gleichsam „aufgeladen“. 2. Ein möglicherweise lange vorhandener abendländischer „Bewusstseinsstrang“ bricht spätestens

im 20. Jahrhundert ab. An seine Stelle tritt eine globalisierte Vielfalt individueller Hörbiographien. Dies zwingt – wenigstens teilweise – zum Perspektivwechsel: Von den Systemen an sich zur Frage nach den psychoakustischen und soziologischen Grundbedingungen der eigenen Tonalitätsauffassung. Dieses „hörerzentrierte Tonalitätsdenken“ könnte „werkseitig“ verankerte Analyseverfahren ergänzen. Der pädagogische Nutzen einer solchen Leitidee liegt vor allem in der Stärkung und Bewusstmachung intuitiver analytischer Zugänge im kreativen Prozess. Wer sein Assoziationspotential genauer kennt, vermag es gezielt zur Analyse „just in time“ einzusetzen. Andererseits nimmt er auch die Bahnen wahr, die es seiner eigenen Kreativität vorzuschreiben scheint, und kann sich insofern um Erweiterung solcher Grenzen bemühen.

### **Regelwerk und kreative Freiheit in der Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch**

*Ulrich Roscher*

*Hannover*

*15:00; B123*

Der „Versuch einer Anleitung zur Composition“ von H. Chr. Koch, erschienen in drei Bänden 1782 bis 1793, umfasst mehrere in sich geschlossene und detailliert ausgeführte Regelwerke, etwa zu Harmonik, Kontrapunkt, Periodenlehre und anderem. Zur Begründung seiner Regeln führt Koch immer wieder an, sie folgten aus der „Natur“ der Musik selbst. Sie erscheinen also insofern verpflichtend und unabänderlich. Auf der anderen Seite benennt Koch aber auch Kompositionsaspekte, zu denen „nie die Theorie ächte Hilfsmittel [wird] erfinden können“. Hier erscheint also die individuelle Kreativität des Komponisten als ein zulässiges, ja erforderliches Moment des Schaffens, das durchaus auch zu Abweichungen von den gegebenen Regeln führen darf. In solchen Zusammenhängen erweist sich Koch als typischer Vertreter einer Generation, die im Übergang zwischen der regelungsfreudigen Aufklärungszeit und der geniegläubigen Romantik stand und sich dadurch in besonderer Weise genötigt sah, ihren Standpunkt im Spannungsfeld zwischen diesen beiden Momenten sorgfältig zu bestimmen und ausführlich zu darzulegen. In meinem Vortrag möchte ich der Frage nachgehen, wo genau laut

Koch als dem bedeutendsten Kompositionstheoretiker dieser „klassischen“ Zeit die Grenzen zwischen Regelbefolgung und kreativer Freiheit legitimerweise zu verlaufen hätten und wie sie im konkreten Musikwerk (Beispiele von Haydn u. a.) zusammenwirken sollten. Von besonderem Interesse wird dabei die Frage sein, ob und wo Koch aufgrund seiner Regeln eine „harte Grenze“ zieht gegenüber kompositorischen Gestaltungen, die er eindeutig als unzulässig ablehnt. Von hier aus soll abschließend ein Ansatz zur Interpretation einer Mozart-Arie („Non più andrai“) versucht werden.

### **Zwischen „Tändeln“ und „Heftiger Empfindung“ Johann David Heinichens Wegweiser zur Inventio**

*Angelika Moths*

*Musikakademie der Stadt Basel*

*15:30; B123*

Nicht allen Komponisten ist der Einfallsreichtum in die Wiege gelegt worden. Doch ist die Inventio die Grundlage, um überhaupt mit dem Komponieren zu beginnen. Was also tun? Johann David Heinichen weiß Rat. In seinem Werk *Der Generalbass in der Composition* von 1728 versucht er, den von der Einfallslosigkeit Geplagten Abhilfe zu schaffen. Systematisch führt er vor Augen, wie man anhand eines gegebenen (Arien)-Textes zur entsprechenden Inventio kommen kann, selbst wenn dieser Text als solcher nichtssagend ist und somit keinerlei Anregung gibt. Dabei entsteht gleichsam ein Karteikartensystem von musikalischen Affekten nach dem Prinzip des „Man nehme...“. Kein Klischee bleibt unangerührt, keine noch so banale musikalische Umsetzung der aus dem Text herausinterpretierten Emotion unumgesetzt. Und doch: Es funktioniert! Hier wird eine ganz einfache, und deshalb so unmittelbare musikalische Sprache geschaffen. Und dies an einem methodisch strategisch wichtigen Punkt der Kompositionsanleitung: ganz am Anfang des mehr als 900 Seiten starken Werkes. Heinichens Botschaft ist damit klar: Erst kommt der richtige Affekt, dann der richtige Kontrapunkt! Erst das Draufflosschreiben, dann das theoretische Reflektieren und Ausarbeiten. Und wie noch bei Heinrich Christoph Koch scheint das

Komponieren von der Melodie auszugehen und nicht – wie die italienische Reise und deren Verarbeitung in Heinrichens Schrift vermuten lassen könnte – von einem General- oder Partimentobass. Hier treffen also zwei Vorgehensweisen aufeinander, die durchaus fruchtbar miteinander kombiniert werden können. Theoretische Traktate sind aber immer dann besonders spannend, wenn es vom Schreiber auch eigene Kompositionen gibt. Heinrichen wird sich gefallen lassen müssen, dass wir seine Prämissen an seinem eigenen Werk abklopfen, an seinem und an dem derer, die mit größter Wahrscheinlichkeit mit dem Generalbass in der Compostion gearbeitet haben. Hierzu soll Material im Umfeld der Dresdner Oper betrachtet werden, welches Einblicke in ein kompositorisches Vorgehen gibt, das ich im Rahmen dieses Vortrages gerne vorstellen möchte.

**Sektion II: Generative Prozesse, Wahrnehmung und Wirkung**  
**16:30-18:30**

**Musikverarbeitung und Spracherwerb**

*Stephan Sallat*

*Leipzig*

*16:30; B219*

Die Phänomene Sprache und Musik zeigen viele Gemeinsamkeiten bezüglich Struktur, Verarbeitung und Entwicklung. Gerade für die frühe Kindheit wird angenommen, dass Sprache eher als eine Art Musik verarbeitet wird (Koelsch & Siebel, 2005). In den letzten Jahren konnten zudem Unterschiede in der Musikverarbeitung zwischen Kindern mit einer normalen Sprachentwicklung und Kindern mit einer gestörten Sprachentwicklung aufgezeigt werden (Sallat, 2008; Jentschke, Koelsch, Sallat & Friederici, 2008; Sallat, Spreer & Schön, in Vorb.; Sallat, Stachowiak & Jentschke, in Vorb.). Diese lassen nun einen Rückschluss auf den Einfluss der Musikverarbeitung auf den Spracherwerb zu. Die Ergebnisse der eigenen Forschung der letzten Jahre in diesem Bereich werden vorgestellt und ein Modell zum Einfluss der Musikverarbeitung im unauffälligen und gestörten Spracherwerb entwickelt. Dieses Modell macht es auch möglich, die Ergebnisse der Säuglingsforschung zur prosodischen und musikalischen Verarbeitung

zu integrieren. Das Modell bietet einen Erklärungsrahmen für den Einfluss der Musikverarbeitung sowohl auf den ungestörten als auch auf den gestörten Spracherwerb. Auf dieser Grundlage lässt sich der Einfluss der Musik auf Spracherwerbsprozesse besser interpretieren und es bietet eine Grundlage für den Einsatz von Musik in der Therapie von Kindern mit Sprachentwicklungsstörungen.

**Musikalische Präferenzen in der Lebenszeitperspektive: Replikation und Erweiterung der Studie von Holbrook & Schindler 1989**

*Jan Hemming*

*Universität Kassel*

*17:00; B219*

Werden wir alle einmal Schlager und „volkstümelige Medienmusik“ (Projektgruppe V-Musik 1996) mögen, wenn wir alt werden? Oder werden in den Seniorenresidenzen der Zukunft eher Metallica oder gar Techno zu hören sein? Die in zahlreichen Studien belegte Altersabhängigkeit musikalischer Präferenzen legt zunächst nahe, die erste Frage mit ‚ja‘ zu beantworten. Selten sind hingegen Studien, welche Indizien für die in der zweiten Frage angedeutete Generationenabhängigkeit musikalischer Präferenzen liefern. Aus diesem Grund wird gerade in Überblicksdarstellungen weiterhin häufig auf die Studie von Holbrook & Schindler aus dem Jahr 1989 verwiesen (vgl. Gembris & Hemming 2005). Es erscheint daher geboten, die ursprüngliche Studie zu replizieren, dabei die Stichprobenzahl von  $n=108$  zu vergrößern und eine Alternative zur regionalen Fixierung auf die U.S.A. zu erschließen. Parallel dazu wurde die Studie erweitert, um ggf. neuere Aspekte aus der Präferenzforschung wie ‚Offenohrigkeit‘ (Gembris & Schellberg 2007; Lehmann & Kopiez 2010) oder die ‚Allesfresserhypothese‘ (Peterson & Kern 1996; Neuhoff 2001) thematisieren zu können. Grundlage der Befragung ist eine CD mit 25 Titeln, welche in den deutschen Jahrescharts von 1960-2008 zu den ersten zehn zählten. In zahlreichen Kleingruppen beurteilten insgesamt  $n=474$  Versuchspersonen aller Altersstufen und Bildungsgrade die erklingenden Titel auf einer 10-stufigen Skala. Ferner wurden das Mediennutzungsverhalten, die musikalische Vorerfahrung mittels der OMSI-Skala

(Ollen 2006) und demographische Angaben (Statistisches Bundesamt 2004) erhoben. Eine Generationenabhängigkeit musikalischer Präferenzen (ausgedrückt als umgekehrt U-förmige Kurve) zeigt sich tendenziell auch in der Replikation, allerdings weniger deutlich (zum Zeitpunkt der Formulierung des Abstracts ohne belegte Signifikanz) und mit einem Scheitelpunkt, der gegenüber der Ausgangsstudie (23,5 Jahre) um rund 10 Jahre nach vorne verschoben ist. Die Generationenabhängigkeit musikalischer Präferenzen ist in der Ausgangsstudie deutlicher ausgeprägt als in der Replikation. Gründe dafür sind erstens in einer veränderten, früher einsetzenden Mediennutzung zu suchen; zweitens wirkt sich die Retro-Orientierung gegenwärtiger Popkultur offenbar auf das Ergebnis aus.

### **Klassengemeinschaft und Urteilshomogenität. Ein Beitrag zur Offenohrigkeitshypothese**

*Edda Leopold*

*FH Köln*

*17:30; B219*

Dieser Beitrag ist motiviert durch zwei Studien zur Offenohrigkeitshypothese, die auf den ersten Blick unterschiedliche Ergebnisse zeigten. Während der Offenohrigkeitseffekt in der Untersuchung von Gembris und Schellberg auch auf der Basis der einzelnen Musikbeispiele nachgewiesen werden konnte (Gembris Schellberg, 2007), ergab sich bei dem Versuch diesen Befund mit anderen Versuchspersonen zu replizieren, nur ein geringer Alterseffekt (Kopiez, 2006). Später konnte allerdings durch Zusammenfassen der Hörbeispiele in die Klassen „unbekannt“ und „bekannt“ auch auf diesem zweiten Datensatz die Offenohrigkeitshypothese bestätigt werden (Kopiez & Lehmann, 2008). Ziel dieses Beitrages ist es, diese unterschiedlichen Resultate durch eine statistische Analyse auf dem Niveau der Klassengemeinschaften zu erklären. Die Präferenzurteile der einzelnen Klassengemeinschaften aus den Datensätzen der beiden genannten Untersuchungen wurden mithilfe des Kolmogorof-Smirnof-Homogenitätstest jeweils paarweise miteinander verglichen. 1) Die statistischen Unterschiede zwischen den Daten von Schellberg und Gembris einerseits und Kopiez andererseits sind nicht größer als

die Unterschiede von Klassengemeinschaften innerhalb einer der beiden Studien. 2) Die Präferenzverteilungen verschiedener Klassengemeinschaften sind öfter verschieden, als unter der Annahme identischer Verteiltheit zu erwarten wäre. Die Klassengemeinschaft ist ein wichtiger Einflussfaktor für die Entwicklung musikalischer Präferenzurteile. Seine Rolle sollte in weiteren Studien näher untersucht werden.

### **Das Populäre Profil. Ein methodischer Vorschlag zur Vergleichbarkeit von Musik**

*Tobias Marx/Ilse Johnen/Gabriele Groll*

*Universität Kassel/ Universität Berlin*

*18:00; B219*

Mit den herkömmlichen Methoden der Musikwissenschaft sind Konzepte wie populäre Musik, Stilistik oder Prototyp nicht greifbar zu machen, geeignete Analyseinstrumente sind bisher nicht entwickelt worden. Das Populäre Profil ist ein methodischer Ansatz zur Analyse von Musik, der theoretisch entwickelt und empirisch geprüft werden soll. Das langfristige Ziel besteht in der Erstellung einer Datenbasis, die umfassende Profiltypenstellungen von Musik ermöglicht. Das Populäre Profil nutzt den Ansatz der Komparationsforschung der Persönlichkeitspsychologie und erhebt Merkmale der Musik als Eigenschaften auf Skalenniveau. Aus den resultierenden Daten lassen sich graphische Profile erstellen, die sich durch Bewertung auf Ähnlichkeit und Unterschiede zu Profiltypen zusammenfassen lassen. Auf diese Weise lassen sich einzelne Musikaufnahmen wie auch Gesamtkunstwerke analysieren und einem Vergleich zugänglich machen. An einer Beispielanalyse wird gezeigt, wie das Verfahren funktionieren und angewendet werden soll. Ein Vorschlag für ein Kategoriensystem wird vorgelegt. Die Entwicklung der Skalen und der graphischen Umsetzung des Profils stehen noch aus. Die Anwendung des Populären Profils würde großflächige Vergleiche von Musik ermöglichen. Die spannende Frage ist, welche Profiltypen sich ergeben und ob diese hilfreich sind, Prototypen, Stilistiken und populäre Musik besser greifbar zu machen.



## **Popularitätsfaktoren in den Song-Melodien des Beatles-Albums „Revolver“: eine computergestützte Feature-Analyse**

*Reinhard Kopiez/ Daniel Müllensiefen  
HMT Hannover/ University of London  
18:30; B219*

In der musikwissenschaftlichen Literatur und auch in zahlreichen Kompositionslehren gibt es zur Frage nach den kompositorischen Mitteln zur Erzielung von „Eingängigkeit“ oder „Gefallen“ (als einer möglichen Operationalisierung von Popularität in Musik) eine lange Tradition. Wie können aber Melodie-Eigenschaften wie „Evergreen“, „Schlager“ oder „Ohrwurm“ mit den modernen Mitteln der computergestützten Merkmalsanalyse (sog. Feature-Analyse) bestimmt werden? Dieser Beitrag demonstriert an einem begrenzten Melodie-Korpus exemplarisch die Leistungsfähigkeit moderner computergestützter Analyseverfahren. Auf Grundlage des Beatles-Albums „Revolver“ von 1966 sollen Melodie-merkmale bestimmt werden, die Vorhersagen für die Popularität einzelner Songs liefern können. Die Melodien ( $n = 14$ ) und separaten Refrains ( $n = 11$ ) des Albums „Revolver“ dienen als Input für die Feature-Analyse. Als Außenkriterium wurde die Popularität der Songs mittels des Merkmals „Coverversion“ (CV) definiert. Mittels Regressionsanalysen (logistisch und linear) wurden die vier Zielvariablen (a) Anzahl der CVs jedes Titels, (b) mittlere Chartposition einer CV, (c) Chart Entry und (d) Impact Factor einer CV mittels der Ergebnisse einer Feature-Set-Analyse vorhergesagt. Drei Vorhersagemodelle mit einer Genauigkeit von jeweils 100 Prozent wurden für das Kriterium „Popularität“ bestimmt. Die Modelle basieren sowohl auf der gesamten Melodie als auch auf den Refrains. Am besten konnte die Zielvariable „Chart Entry“ für die fünf Songs Eleanor Rigby, I’m only sleeping, Yellow Submarine, Here There and Everywhere und Got to Get You into my Life vorhergesagt werden. Zusammengefasst wird ein Song aus „Revolver“ mit einem Refrain, dessen Melodie gekennzeichnet ist durch einen insgesamt größeren Ambitus und eine geringere Entropie wahrscheinlicher als Coverversion in die Charts kommen. Ein geringer Entropiewert bedeutet hierbei, dass die meisten verwendeten Töne im Verlauf der Melodie häufiger wiederholt werden. Dadurch wird die Tonfolge insge-

samt zu einem gewissen Grad vorhersehbarer. Obwohl die Melodie-Features manchmal eher abstrakt sind, lässt sich aufgrund der Gleichungen für die einzelnen Vorhersagemodelle doch eine konkrete Kompositionsaufgabe formulieren. So könnte eine Melodie-Erfindungsaufgabe wie folgt lauten: „Erfinde einen Refrain, der einen relativ großen Ambitus hat und bei dem gleichzeitig die Töne eines insgesamt kleineren Tonvorrats häufiger wiederverwendet werden“. Aus unserem Ansatz ergibt sich eine produktive Verbindung zwischen computationaler Musikanalyse und Kompositionslehre. Die Bedeutung von Korpusanalysen für die Zusammenarbeit von Musiktheorie und Musikpsychologie wird diskutiert.

## **Harmonielehre im Literaturvergleich Mögliche Arbeitsweisen im musiktheoretischen Bildungsportal MILAN**

*Konrad Georgi  
HfM Mainz  
18:30; B218*

Assoziationsmuster zum schnellen Erfassen harmonischer Kontexte finden sich im Spektrum auditiver, notengrafischer und haptischer Wahrnehmungsfelder. Ein literaturnaher Musiktheorieunterricht, der sich auf diese drei Bereiche beziehen möchte, erfordert eine hohe Dichte gut ausgewählter Literatur- und Klangbeispiele. Anhand von Sequenzen ausgewählter Stellen soll beobachtet werden, wie die Addition unterschiedlicher Literaturausschnitte zu ein und demselben harmonischen Phänomen den analytischen Wahrnehmungsprozess entscheidend fördern kann. Dies geschieht mit multimedialer Unterstützung einer E-Learningeinheit des nunmehr zur Version 1.0 fertig gestellten musiktheoretischen Bildungsportales MILAN. Der Vortrag umfasst die Vorstellung einiger Funktionen, die einerseits den Entstehungsprozess multimedial gestützter Lerneinheiten andererseits den DRM- (Digital Rights Management) geschützten Tausch bereits erstellter E-Learninginhalte beleuchten.

**Sektion I: Schaffensprozess und Theoriebildung**  
**16:30-18:30**

**Structure, topoi and emotions in Beethoven's Sturm und Drang sonatas**

*Ana Stefanovic*

*Faculty of Music Belgrade, Serbia*

*16:30; B123*

The paper deals with relation of emotions and structure from the viewpoint of creative process (poietic level) in the cultural and aesthetic context marked by influence of Sturm und Drang. This relation is examined in Beethoven's piano sonatas with regard to mediation of musical topoi, complexes of meaning, which as common places define reception of expressive meanings and emotional layer of musical works at the end of 18th and the beginning of 19th century. These complexes of meaning derive, indirectly, from explicit, primarily literary, vocabulary which is used by this period when it speaks of itself. Due to the action of specific topoi, the area determined by the correlation between emotions and meaning is homogenized, establishing strong ties between individual works or different discursive registers. The paper examines these relations using examples from three Beethoven's sonatas: op. 13, op. 53, and op. 57. The attention is specifically paid to functioning of three topoi: drama, romance and pastorale, all three with strong emotional substance, which are hereby supposed to form a skeleton of overall symbolic configuration of musical Sturm und Drang. This configuration of topoi, however, is examined parallel to musical structure, as one of crucial creative means and one of major stylistic features of high Classicism. Moreover, their interdependence is established as a pillar of poietic, as well as aesthetic level of existence of musical work in this period. Connection between topos and structure is determined as manifold, materializing interdependence of form and emotional content: relations among these three topoi contribute to delimitations of structural units and determine their inner disposition; they "fill up" syntactic structure and form with meaning and content, but in the same manner, they guide, for this period important, narrative configuration of musical flow (i.e., its literary aspect). In this way they ensure stability of structure and meaning.

**Kadenzbildung im Mozart'schen Klavierkonzert**

*Masayoshi Matsui*

*Salzburg*

*17:00; B123*

Die „Kadenz“ im klassischen Konzert – die oft nicht vom Komponisten ergänzt wurde, trotzdem als wichtiger Bestandteil eines ganzen, verfertigten, nicht fragmentalen Konzerts überliefert ist – sollte nicht nur den Interpreten, sondern auch der Musiktheorie in der heutigen Zeit zeitvolle Aufgaben bieten. Dieses Problem ist nicht nur mit dem analytischen Zugang zu behandeln, denn die Kadenz ist nicht immer auskomponiert. Wir brauchen eine Hilfe aus dem praktischen Bereich der Musiktheorie. Auch für die Kompositionspraxis im alten Stil wäre diese Aufgabe sinnvoll, denn sie unterscheidet sich von einer spontanen Stilkopie – als aktuelle Ergänzung zur wertvollen Literatur der klassischen Zeit. Für diese Arbeit haben wir die wichtigste Literatur, die von einem großen Komponisten mit einem bestimmten Geschmack komponiert wurde – die eigenen Kadenzen von W.A.Mozart. Diese bringt zahlreiche Beispiele für unsere Aufgabe: nur für die ersten Sätze der 15 Solo-Klavierkonzerte schrieb er 21 Originalkadenzen. Mein Vortrag ist ein Versuch, die formalen Modelle und stilistische Hinweise über die klassische Kadenzbildung von dieser Literatur auszufüllen. Zunächst müssen die formalen, stilistischen Typen aus dieser Literatur vorgestellt werden. Dabei spielt das grundsätzliche Prinzip der Kadenz – Dominant-Quartsextakkord als Zentrum der Form – die wichtigste Rolle. Bei meinem Vortrag werden drei grundsätzliche formale Typen mit Beispielen betrachtet werden:

1. Dreiteiliger Typ

Kadenz (B) für KV271

2. Durchkomponierter Typ

Kadenz für KV451

3. Zweiteiliger Typ

Kadenz (A) für KV414(385p)

Ich möchte besonders den dreiteiligen Typ ausführen, denn er erscheint am öftesten und in diesem kann nicht nur die Struktur, sondern auch der wichtigste musikalische Inhalt der Mozart'schen Kadenzen ganz klar betrachtet werden. Dieser Typ bietet auch wichtige Hinweise zur aktuellen Kadenzkomposition, denn diese beschränkte Art ist auf die Kadenzkom-

position leicht übertragbar. Nach dem analytischen Zugang folgt die Übertragung von der Theorie in die Praxis. Dabei stelle ich eine Kadenzkomposition von mir selbst für ein Solo-Konzert von Mozart vor, für das keine originale Kadenz überliefert ist. Dabei versuche ich, den Prozess der Kadenzkomposition aufzuzeigen und den Zusammenhang mit dem Mozart'schen Stil, der oben erwähnt, zu klären.

### **Sequenz und Symmetrie bei Georg Capellen**

*Jan Philipp Sprick*

*Rostock/Berlin*

*17:30; B123*

Der unüberschaubaren Vielfalt sequenzieller Strukturen in der Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht eine theoretische Auseinandersetzung gegenüber, die der kompositorischen Realität dieses Phänomens in der Regel nicht gerecht wird. Je höher der Systematisierungsgrad der einzelnen Theorien, umso kleiner wird der Raum, den sie der Sequenz gewähren. Erst in den stärker an der musikalischen Analyse orientierten Entwürfen des frühen 20. Jahrhunderts nimmt die Beschäftigung mit der Sequenz zu. Diese verkörpert damit idealtypisch das jeder Musiktheorie immanente Spannungsfeld zwischen der normativen Systematisierung struktureller Phänomene und deren individualisierter Deskription in Werkzusammenhängen. Vor diesem Hintergrund können Sequenzen im Hinblick auf die Kohärenz einzelner musiktheoretischer Systeme ein geradezu subversives Potenzial entfalten. Ein interessantes Beispiel für die komplexe Wechselwirkung von Kompositionsprozess und musiktheoretischer Reflexion sind die Schriften Georg Capellens. Nicht nur hinsichtlich der ästhetischen Bewertung der Sequenz repräsentieren Capellens Schriften einen grundlegenden Wandel. Auch auf der Ebene der Satztechnik ist die reale Sequenz nicht mehr – wie etwa noch bei Riemann – die skeptisch zu beurteilende Ausnahme gegenüber der tonalen. Capellen geht vielmehr von einem der Sequenz inhärenten Streben nach realer und damit nach symmetrischer Sequenzierung aus. Im Ergebnis wird die tonale Sequenz bei Capellen als eine Ableitung der realen Sequenz interpretiert und repräsentiert damit eine Orientierung an der

Kompositionstechnik des späten 19. Jahrhunderts. Da Capellen aus der Sequenz wichtige Prämissen für sein theoretisches Denken ableitet, wandelt sie sich von einer exterritorialen zu einer zentralen Satztechnik in seinem theoretischen Denken. In meinem Vortrag möchte ich auf der Basis des theoretischen Diskurses über Sequenzen um 1900, den Bedeutungswandel hinsichtlich der Interpretation und Erläuterung sequenzieller Strukturen am Beispiel Capellens aufzeigen. Bei der abschließenden Beurteilung dieses Ansatzes wird nicht nur dessen theoretische Validität, sondern gerade auch das kreative Potenzial seiner Theoriebildung in den Blick genommen.

### **Leoš Janáček als Musikforscher und seine Sicht auf den Schaffensprozess**

*Mirjam Streibl*

*Münster*

*18:00; B123*

Leoš Janáček (1856 – 1928) ist nicht nur Komponist und Lehrer, sondern auch Forscher. Woher kommen die Ideen? Wie verläuft das musikalische Schaffen? Welchen Einfluss hat die Außenwelt auf das Werk? Das sind Fragen, die Janáček treiben. Er liest Werke von Wilhelm Wundt, Hermann Helmholtz, Robert Zimmermann und Josef Durdík und beschäftigt sich mit den – zu seiner Zeit – neuen Entwicklungen innerhalb der Tonpsychologie. Im Rahmen des Vortrags möchte ich Leoš Janáček als einen Schaffenden vorstellen, der sich theoretisch mit dem Geheimnis des Schöpfens auseinandersetzt, und zeigen, wie ein differenziertes Bild er von seinem eigenen kompositorischen Arbeiten entwickelt. Um Janáčeks Sicht auf den Schaffensprozess zu erläutern, ziehe ich Aufsätze seiner theoretischen Schriften und musikliterarischen Essays heran. Während die theoretischen Texte Ergebnisse der empirischen Experimente mit seinen Kompositionsschülern enthalten, reflektiert er in den musikliterarischen Aufzeichnungen über die Phasen seines eigenen Komponierens. Die Fülle der schriftlich festgehaltenen Gedanken zum schöpferischen Tätigsein ist bemerkenswert und dokumentiert wie Janáček Komponieren erlebt, definiert und für sich erklärt. Er kommt zum Schluss: „Musikalisches Schaffen ist Denken, wie jedes ande-

re Denken.“ In einer Art Stufenmodell versucht Janáček die inneren und äußeren Vorgänge des Komponierens einzuordnen. Dabei erkennt er die verschiedenen Bewusstseinszustände des Schaffens an und setzt – seiner Zeit voraus – das Komponieren in einen Person-Umwelt-Bezug. Weiß man um diese Ansichten Janáčeks zum Schaffensprozess, entdeckt man nicht nur eine neue Facette der Komponistenpersönlichkeit, sondern es wird auch möglich einen neuen Blick auf seine Musik zu werfen. Denn schon Stefan Zweig meint: „Nur wer in das Geheimnis des Schaffens bei einem Künstler eindringt, versteht sein Werk.“

## Sonntag

### Sektion III: Generative Prozesse, Wahrnehmung und Wirkung 09:00-11:00

#### Am Anfang war die Melodie – Wie Babys ihre Muttersprache erlernen

*Kathleen Wermke/ Werner Mende  
Universität Würzburg/ Berlin  
09:00; Theater*

Das durch starke Emotionen getragene frühe Beziehungs- und Kommunikationsverhalten ist für die Sprachentwicklung essentiell. Dabei kann die stimmliche Interaktion von Geburt an nicht nur als „Wegbereiter“ der Sprachentwicklung angesehen werden, sondern als Beginn derselben (Wermke & Mende, in press). Zu den dafür notwendigen biologischen Prädispositionen zählt die besondere Sensibilität für die Klangeigenschaften menschlicher Sprache, insbesondere deren Melodie und Rhythmus. Dafür ist bereits das Ungeborene besonders empfänglich. Es lernt nicht nur die Stimme seiner Mutter im letzten Trimenon der Schwangerschaft kennen, sondern gleichzeitig schon melodisch-rhythmische Eigenheiten der von ihr gesprochenen Sprache, seiner Muttersprache. Diese Sensibilität für die Melodie erklärt auch die besondere Wirkung, die das mothereise, die typische, die Melodie überbetonende Sprechweise, auf das Baby hat. Darin werden noch keine konkreten sprachlichen Inhalte ver-

mittelt, sondern kontextbezogene emotionale Botschaften geäußert; Botschaften, die auch ein Baby schon verstehen kann. Und es „verstehen“ nicht nur, sondern es sendet auch seinerseits Botschaften über Befindlichkeiten, Gefühle und Wünsche, kodiert in der Melodie seiner Lautäußerungen. Im Verlauf einer mehrjährigen Entwicklung bis zum vollständigen Erwerb der Muttersprache werden die in den Lautäußerungen kodierten Nachrichten zunehmend komplexer, differenzierter und abstrakter. Ein Säugling drückt mit seinen Stimmlauten zunächst nur seine momentanen Emotionen und Bedürfnisse aus. Diese ‚Sprache‘ ist noch relativ einfach und bedarf keiner grammatischen Konstruktionen um ihren Zweck zu erfüllen. Das „Verstehen“ mütterlicher Botschaften und das Aussenden eigener emotionaler Botschaften werden von uns als ein primitiver erster Schritt einer Kodierungshierarchie hin zu referenziellen Bedeutungen und letztendlich abstrakten semantischen Inhalten angesehen, der phylogenetische Gänge rekapituliert (Wermke und Mende, in press). Diese Interpretation hat weitreichende Konsequenz für die Suche nach einer Antwort auf die Frage nach dem Ursprung gesprochener Sprache und die Reflexion der Rolle, die die frühesten Babylauten und deren Melodie dabei spielen.

#### Physikalische, subjektive und notierte Repräsentationen musikalischer Werke

*Richard Parncutt  
Universität Graz  
10:00; Theater*

Notierte Repräsentationen musikalischer Werke werden in der Musiktheorie und der kognitiven Musikpsychologie unhinterfragt benutzt. Oft wird eine Entsprechung von Noten und Tonempfindungen stillschweigend angenommen. In einer physikalischen Repräsentation ist ein musikalisches Werk ein Ablauf von Sinustönen und Geräuschen mit Frequenzen und Amplituden; in subjektiver Repräsentation (erlebnisorientiert, phänomenologisch, experientuell) ein Ablauf von Tonempfindungen mit entsprechenden Tonhöhen und psychologischen Salienzwerten. Neuere empirische Studien haben große individuelle Unterschiede in der Tonhöhenwahrnehmung entdeckt: es liegt nahe anzu-

nehmen, dass das musikalische Strukturserlebnis von ObertonhörerInnen eher einer physikalischen Repräsentation der Musik entspricht als das Strukturserlebnis von GrundtonhörerInnen. Im Vortrag wird das Potential physikalischer und subjektiver Repräsentationen musikalischer Werke zur Erklärung musiktheoretischer Phänomene erläutert. Wenn einem Durdreiklang eine kleine Sept (kl7) hinzugefügt wird, ändert sich die Funktion und Klangfarbe stärker als durch Zufügung einer gr7 oder gr9. Der Klang eines Molldreiklanges wird eher durch eine zusätzliche gr6 als durch eine kl7 oder gr9 verändert. Dies kann mittels der physikalischen Repräsentation erklärt werden: vermutlich bleibt die Klangqualität ähnlich, weil die hinzugefügten Teiltöne mit vorhandenen Teiltönen koinzidieren. In bekannten kognitiven und psychoakustischen Versuchsanordnungen werden nach einem Durdreiklang Töne, die eine gr2, 4 oder gr6 über dem Grundton liegen, als passend wahrgenommen; nach einem Molldreiklang dagegen gr2, 4 oder kl6. Dies wiederum kann mittels der subjektiven Repräsentation erklärt werden: diese wahrgenommenen Tonhöhen entsprechen fehlenden Grundtönen. Da alle solche Wahrnehmungen durch musikalische Erfahrung beeinflusst werden, müssen auch historische Prozesse berücksichtigt werden. Die genannten Beziehungen entstanden vermutlich während der Renaissance, als Dreiklänge geläufig wurden. Leitöne dagegen gehen vermutlich auf die Wahrnehmung der mi-fa-Folgen in mittelalterlicher Musik zurück. Physikalische und subjektive Repräsentation können bestimmte Strukturen in der tonalen Musik erklären, wenn sie MusiktheoretikerInnen und PsychologInnen zugänglich gemacht werden. Zur Erreichung dieses Ziels kann Computertechnologie wertvolle Hilfestellungen leisten.

### **Eine Funktionalerklärung von Tonigkeit und darauf basierenden Kon- und Dissonanzgraden**

*Friedhelm Loesti  
Universität Köln  
10:30; Theater*

1. Zur Erklärung der Ergebnisse von Versuchsreihen, in denen ein Diplacusis-Patient sukzessive erklingende Sinustöne auf gleiche subjektive Tonhöhe bzw. auf Oktavintervalle

einstellen sollte, hatte Ernst Terhardt die Hypothese formuliert, dass das Oktavintervall vom Gehör durch das Wahrnehmen entsprechender Komponenten harmonischer komplexer Töne gelernt werde (Oktavspreizung und Tonhöhenverschiebung bei Sinustönen, in: *Acustica* 22 [1969/70]).

2. E. M. v. Hornbostel hatte den Begriff ‚Tonigkeit‘ unter Bezugnahme auf die konstitutive Bedeutung dieser Qualität für „Oktavenähnlichkeit, ‚Tonverwandtschaft‘ und ‚Konsonanz‘“ erläutert (1926; zitiert nach: ders., *Tonart und Ethos*, Leipzig 1986, 363). Sollte sich das Gehör nicht nur auf das Oktavintervall, sondern auch auf weitere in harmonischen komplexen Tönen häufig auftretende Intervalle lernend eingestellt haben, könnte Tonigkeiten unterschiedlicher Verwandtschaft und den daraus resultierenden Kon- bzw. Dissonanzgraden in einem solchen Kontext die Funktion zukommen, Teilschwingungen phänomenal derart zu repräsentieren, dass harmonische komplexe Töne als in sich möglichst einheitlich und bei einem Zusammenklingen mit anderen harmonischen komplexen Tönen als möglichst verschieden von diesen wahrgenommen werden. Es soll gezeigt werden, dass eine Strukturierung der Tonhöhendimension durch Tonigkeit in der durch Grundelemente unserer Musiktheorie nahegelegten Weise sich als Bestandteil einer szenenanalysetechnischen Lösung für die Anforderung begreifen lässt, dass auch und gerade in nichtmusikalischen Kontexten Komponenten harmonischer komplexer Töne bei einem anzunehmenden Ursprung in einer gemeinsamen Klangquelle als einheitlich, in unterschiedlichen Klangquellen aber als verschieden wahrgenommen werden sollten. Überlegungen, wie die Tonhöhendimension durch Tonigkeit strukturiert sein müsste, damit die sich ergebenden Relationen tonigkeitlicher Kon- und/oder Dissonanz der beschriebenen Anforderung bestmöglich gerecht werden, zeigen, dass hier abgestufte tonigkeitliche Verwandtschaften erforderlich sind und die sich ergebenden Strukturen mit denjenigen unseres tradierten Tonsystems in bemerkenswerter Weise übereinstimmen. Die Existenz von Tonigkeit und darauf basierenden Kon- und Dissonanzrelationen lässt sich in der beschriebenen Weise funktional erklären.

**Sektion Va: Freie Beiträge**  
**09:00-11:00**

**Präsenz und Zeichenhaftigkeit in Beethovens  
späten Streichquartetten**

**Analytische Perspektiven zum Streichquartett  
op. 130 vor dem Hintergrund der Ansätze von  
Theodor W. Adorno und Christoph Hohlfeld**

*Benjamin Sprick*

*Berlin*

*10:00; U08*

Die kryptische Notiz Beethovens auf einem seiner Skizzenblätter »letztes Quartett mit einer ernsthaften und schwergängigen Einleitung« verweist auf die zu Beginn des Streichquartetts B-Dur op. 130 unisono exponierte melodische Kernformel b-a-as-g. Dieser »schwere Gang« – ein unvollständiger passus duriusculus – dient dem weiteren Verlauf des Werkes als strukturierendes Element. Auf diese Weise wird ein stilistisches Merkmal von Beethovens Musik – das »Programm« der Komposition in einzelnen Tonfolgen formelhaft zusammenzufassen – mit einer kreativen Rezeption der barocken Figurenlehre verbunden. Beethoven antizipiert durch diese kompositorische Verdichtung in ästhetischer Hinsicht ein Charakteristikum der Kunst der Moderne, nämlich präsentische und prädikative Elemente so nah zusammenzurücken, dass Sinnsubversion und Sinneröffnung miteinander verschränkt werden. Wie aber ist diese Verschränkung zu interpretieren? Adorno spricht im Hinblick auf die späten Quartette von einer Verabschiedung eines »Sinnganzen«. Sein vielzitiertes Topos des allegorischen Charakters der »kahlen Konventionen« beim späten Beethoven bezeichnet u.a. die oben beschriebene Kondensierung von komplexen kompositorischen Prozessen in einzelnen, oftmals banal anmutenden Tonfolgen und eine daraus resultierende »Rätselhaftigkeit«. Während Adorno aus verschiedenen Gründen auf detaillierte musikalische Analysen zur Begründung seiner ästhetischen Postulate verzichtet hat eröffnet Christoph Hohlfelds Analyseansatz Möglichkeiten, die Rede von einer ästhetischen Koinzidenz von Präsenz und Zeichenhaftigkeit musiktheoretisch zu begründen. Für Hohlfeld ist die »musikalische Formel« als konzeptionelle Idee einer Komposition zentral, die teil- und satzübergrei-

fend den »Bau« zusammenhält und immer wieder bis ins Detail durchschlägt. In dem Vortrag werden Hohlfelds musiktheoretischer Formalismus und Adornos dezidiert gesellschaftskritische Musikphilosophie im Rahmen von analytischen Überlegungen zum ersten Satz von op. 130 zueinander in Beziehung gesetzt.

**Zur Entstehungsgeschichte des Dominantseptakkordes**

*Pierre Funck*

*MH Trossingen*

*10:30; U08*

Der Dominantseptakkord ist zu Beginn des 17. Jahrhunderts in mehreren parallel ablaufenden Prozessen aus den Kadenzformeln der Renaissance entstanden, bis er sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts endgültig als eigenständiges klangliches Gebilde etabliert hat. Es wird gezeigt, wie diese Entwicklung von zeitgenössischen Theoretikern (u.a. Artusi, Rameau, Euler) rezipiert wurde: ein lehrreiches Beispiel dafür, wie satztechnische Entwicklungen oft nur mit großer Verspätung Eingang in die Theorie finden.

**Sektion Vb: Freie Beiträge**  
**09:00-11:00**

**Kreativität im intrapsychischen Spannungsfeld von Strukturierung und Strukturauflösung**

*Gabriele Hofmann*

*PH Schwäbisch Gmünd*

*10:00; B218*

Über Jahrhunderte hinweg existieren Hypothesen darüber, dass Kreativität und die Auflösung psychischer Strukturiertheit nahe beieinander liegen müssen. So weisen z.B. Schriften aus dem 16. Jahrhundert gar auf den „schönen Wahnsinn der Inspiration“ (Pietro Aretino) hin. Tatsächlich – so zeigen verschiedene Ansätze in der Theoriebildung der Psychoanalyse – scheint aber sowohl eine partielle Strukturauflösung als auch ein gewisses Maß an Strukturiertheit erforderlich zu sein, damit Schaffensprozesse in Gang gesetzt oder aufrecht erhalten werden können. Das Spannungsfeld zwischen Strukturierung und Strukturauflösung, in dem (musikalisches) Schaffen entstehen kann, wird in diesem Beitrag psychoanalytisch

beleuchtet und begründet. Aus einer Reihe psychoanalytischer Ansätze wird herausgefiltert, in welcher Form sich der (musikalische) Schaffensprozess darstellt und entfalten kann. Weiterhin werden folgende Fragen fokussiert: Wie spielen emotionale Komponenten und kognitive Prozesse zusammen? Welche Faktoren sind erforderlich, damit sich eine „Inspiration“ zu einem musikalischen Werk entwickeln kann? Kann sich der Verlauf des Schaffensprozesses von der Inspiration zur Elaboration auf der Basis psychischer Vorgänge erklären lassen? Der Erkenntnisgewinn liegt primär im Bereich der theoretischen Reflexion aus dem Blickwinkel der Psychoanalyse. Bei Menschen mit stark regressiven Phasen stagniert der künstlerische Schaffensprozess – ein Hinweis darauf, dass Strukturiertheit für die Ausarbeitung von Ideen erforderlich ist. Die Bildende Kunst hat sich bereits auf die Suche nach den Grenzen zwischen Strukturauflösung im Sinne psychischer Krankheit und im Sinne des Ausdrucks von Kreativität gemacht. Das fordert dazu auf, im Bereich der Musik – auch auf musiktheoretischer Ebene – ebendieser Frage nachzugehen.

### **Komponisten als Erfinder in der Elektroakustischen Musik und -klangverarbeitung**

*Martha Brech*

*TU Berlin*

*10:30; B218*

Im Verlauf der zunehmenden Technisierung der Musik findet man neben den Namen von Ingenieuren auch die Namen von Komponisten und Musikern, die sich als Erfinder präsentieren, Patente für ihre musikrelevanten Geräte bzw. Verfahren anmeldeten und diese auch erhielten. Damit wurden ihre technischen Innovationen dokumentiert, und es stellt sich die Frage nach der Beziehung zwischen den Erfindungen und der künstlerischen Kreativität ihrer Schöpfer. Es soll ein Beitrag zur Frage des Verhältnisses von Musik und Technik in der (elektroakustischen) Musik gegen Mitte des 20. Jh. geleistet und die Ausweitung des kreativen Schaffens von Künstlern auf das Gebiet der Technik diskutiert werden. In Mittelpunkt stehen die Patente von Hermann Scherchen (Stereophoner: räumliches Wiedergabesystem für Monoaufnahmen), Oscar Sala (Spezifizierungen zum Trautonium bzw. Mixturtrautonium) und Daphne Oram (Oramics

Machine: parametrischer Synthesizer mit graphischer Steuerung). Die nach den formalen Anforderungen der Patentbehörden beschriebenen Erfindungen werden auf verschiedenen Ebenen untersucht und im Kontext der Geräte dargestellt, für die sie entstanden; in der musikalisch-kompositorischen Arbeit ihrer Erfinder verortet; das technische und musikalische Innovationspotentials im jeweiligen Kontext „Technik“ bzw. „Musik“ analysiert; der Bau und die materielle Entstehung der Geräte dargestellt; nach der Ausbildung (evtl. Selbstausbildung) im technischen Bereich bzw. nach Zusammenarbeiten mit musikalisch interessierten Ingenieuren und Technikern im biographischen Kontext der Erfinder-Musiker gesucht und diese in Bezug auf die o.g. Patente analysiert. Ein breites Spektrum technischer Kreativität seitens der Erfinder-Musiker wird in den Patenten sichtbar. Ihre materielle Realisierung gelang jedoch nur mit der Unterstützung von Ingenieuren und Technikern, sofern die Erfinder-Musiker keine zusätzliche technische Ausbildung absolvierten. Deshalb wird zu fragen sein, ob sich in den dargestellten Patenten das Verhältnis von Partitur zu ausführenden Musikern widerspiegelt und damit ein Element aus dem Bereich der Musikpraxis in den der Technik übertragen wurde.

### **„Verzauberung-Entzauberung-Selbstentzauberung: Von Jurisprudenz und Medizin als Leitwissenschaften in Boris V. Asaf’evs Musiktheorie“**

*Susanne Dammann*

*Hamburg*

*11:30; B218*

Russlands kunstpsychologischer Weg lässt sich wirkungsgeschichtlich auf der Bühne und im Konzertsaal durch seine zivilisationsgeschichtliche Aufgabe, Europa kulturell vor dem Verfall zu retten, beschreiben. Dabei wurden vor allem die „doppelte Klassik“ des Westens sowie die Antikerezeption im Osten problematisiert. Von zentraler Bedeutung war hier Vjačeslav Ivanovs symbolistische Überwindung der Kulturkrise durch die „Persönlichkeit“ und die „Muttersprache“ ebenso wie die Annäherung an die „Ganzheit“. Die Bühnenwerke, die in diesem Zusammenhang standen, zeugten insgesamt von der Einsicht in die Überforderung der

Kunst durch Wagners Gesamtkunstwerk. Ich möchte aufmerksam machen auf die originellen gedanklichen Zusammenhänge in Boris V. Asaf'evs Musiktheorie, der maßgeblich von der Kunstpsychologie Heinrich Wölfflins und Jacob Burckhardts beeinflusst war. Die Verfasserin versucht aufzuzeigen, dass Asaf'evs Sprache in seinen musiktheoretischen und wissenschaftlichen Werken an den Leitwissenschaften Jurisprudenz und Medizin orientiert ist. Es kam nicht nur zu Übersetzungsproblemen, sondern auch zu Verständnisschwierigkeiten, weil sich Asaf'evs auf der Höhe seiner Zeit stehende theoretische Reflexion der 1910er/20er Jahre an der Sehphysiologie orientierte. Ferner ging er davon aus, dass die Gravitation der Raumpfindung gleiche und die Zeit ein Prozess sei, weshalb er es unternahm, Worte wie Stimulus oder energetischer Prozess zu bilden. Ernst Kurths Begriffe der potentiellen und der kinetischen Energie gehörten zu den anschaulichen Ausgangspunkten, die Asaf'ev in maßgebenden Werken jeweils neu durch seine „Kunst des Lesens“ interpretierte und, Elinor Shaffers zufolge, gleichsam als „Wissen“ („vierte Kultur“) lehrte. Kurths Musikpsychologie mit seinen verschiedenen Typen von Lage- und Bewegungsvorstellungen gelangte unabhängig von Asaf'evs Kunstpsychologie zur Geltung wie Hans Joachim Hinrichsen gezeigt hat. Nicht nur der Zusammenhang zwischen Kurth und der akademischen Musikpädagogik gehört zu den Forschungsdesideraten. Auch Asaf'evs Musiktheorie und dessen kulturhistorischer Wirkungszusammenhang ist in ihrer Struktur von Genesis und Geltung zu problematisieren und darzulegen. Eine neue Sicht auf Asaf'ev kann erst durch Interpretation der Bühnenwerke, die er am Petersburger Marien-Theater mit Aleksandr Nikolaevič Benois gemeinsam erarbeitete, zur Lösung eröffnet werden. Es gilt, die Musiktheorie Asaf'evs im Grenzgebiet der Musiktheorie zur Kunstgeschichte auf ihre psychologischen Wurzeln zurückzuführen und einen Schritt in Richtung eines neuen Verständnisses zu gehen. Dafür bedarf es einer neuen Textgestalt, die in deutscher Sprache durch einzelne Interpretamente herbeigeführt werden kann.

## **Sektion I: Schaffensprozess und Theoriebildung** **09:00-11:00**

### **Spannungsdesign und musikalische Kreativität in zeitgenössischer Musik**

*Gerhard Lock*

*Tallinn University, Estland*

*09:00; B123*

Kreativität ist Teil sowohl verschiedener praktischer musikalischer Tätigkeiten (Komposition, Improvisation, Interpretation) als auch bei reflektiver Tätigkeit mit Musik (Hören/Musiktheorie/Analyse). Im Kontext pluralistischer Analysemethoden nimmt Kreativität eine besondere Rolle ein, da in bestimmten Zusammenhängen für neue Musik auch neue Analysemethoden erst entwickelt werden müssen. Im Fokus meines Vortrages steht das von mir seit 2008 entwickelte sogenannte Spannungsdesign (Tension design), welches man sowohl als Kompositions- als auch als Analysemethode betrachten kann. Im folgenden beschränke ich mich jedoch auf das letztere, welches ich auf Basis und vornehmlich auf die Analyse von zeitgenössischer Musik anwende. Um Spannungsdesign jedoch in einen breiteren theoretisch-psychologischen Kontext einbinden zu können, gebe ich als Einleitung einen kurzen Überblick über das Verhältnis von künstlerischer (artistic) und wissenschaftlicher (scientific) Kreativität für den Bereich Musik. Als theoretische Grundlage gehe ich erstens von der Gültigkeit intuitiver, systematischer, system-basierender und automatischer Herangehensweisen sowohl für die Systematisierung von Schaffens- und Wiedergabeprozessen (Komposition, Improvisation, Interpretation) als auch der von Reflexions- und Analyseprozessen (Musiktheorie/Analyse) aus, da meiner Ansicht nach Schaffens- und Analyseprozesse eng miteinander verknüpft sind und einander ergänzen. Zweitens betrachte ich Spannungsdesign im Kontext von Vlad-Petre Glăveanu's fünf Prinzipien der Kreativität in der Kulturpsychologie. Das kontextuelle Prinzip Glăveanu's erscheint hierbei als Metaprinzip, in welchem auch die weiteren Prinzipien (generatives, bedeutungsorientiertes, auf Entwicklung beruhendes Verständnis) funktionieren. Das letzte Prinzip, welches Glăveanu



„ökologische Natur der Kreativität“ genannt hat, eröffnet jedoch Fragen der Forschungsmethodologie, welche einen Einfluss auf die Sicht auf sowohl Schaffens- und Wiedergabeprozesse (Komposition, Improvisation, Interpretation) als auch die Art und Weise hat, wie wir Kunstwerke wahrnehmen (Hören, theoretisch und analytisch). Spannungsdesign als analytisches Werkzeug hat das Potenzial, die Kriterien des letzteren Prinzips gut zu erfüllen und uns Möglichkeiten der Analyse der individuellen Qualitäten des Hörens und Analysierens von zeitgenössischer Musik neben quantitativen Ergebnissen auch qualitativ aufzuzeigen. Dies wird erreicht in der Gegenüberstellung von (einer eigens dafür entwickelten) Formanalysemethode und empirischer Höranalyse (letzteres mit Hilfe eines extra dafür entwickelten slider-controller Experiments zum Aufnehmen von real-time Spannungsdesigndaten). In diesem Vortrag zeige ich, welches Potential in der Kombination von Formanalyse (Musiktheorie) und Höranalyse (Musikpsychologie), welche beide Teil der Spannungsdesign-Methode sind anhand der Ergebnisse zweier Pilotstudie an den Werken „Oxymoron“ (2003) von Erkki-Sven Tüür (\*1959) und „Sula“ (1999) von Helena Tulve (\*1972).

### **Der Wegweiser - Künstlerisches Schaffen und theoretische Reflexion bei Anton Webern**

*Jörg-Peter Mittmann*

*Detmold*

*09:30; B123*

Vor dem Hintergrund der kulturellen Verfinsternung im Zeichen des Nationalsozialismus verfasste Anton Webern 1932/1933 eine Vortragsreihe, die unter dem Titel „Wege zur Neuen Musik“ posthum publiziert wurden. Zentrale Kategorie in Weberns Ausführungen ist die Norm der „Faßlichkeit“. Die damit verbundenen kompositorischen Überlegungen manifestieren sich in einzigartiger Weise auch in den parallel entstandenen Werken des Komponisten, das - idealtypisch etwa im Konzert op.24 - immer mehr zu Strenge und Einfachheit tendiert. Dies wird vor allem im Kontrast zum ungleich heterogeneren/vielgestaltigeren Frühwerk sichtbar. Das Ineinandergreifen von Kreativität und Reflexion soll vor allem beleuchtet werden unter zeitspezifisch apologetischen Gesichtspunkten.

Denn mehr als in den Jahren des Aufbruchs schien das in die Enge getriebene Projekt der Moderne nun einer die Grundsätze berührenden Rechtfertigung zu bedürfen. Weberns Text soll abschließend im Kontext vergleichbarer Wechselwirkungen zwischen Theoriebildung und kompositorischer Praxis bei Hindemith (1937/38) und Messiaen (1944) darauf befragt werden, inwieweit theoretische Normen die künstlerischen Optionen eher einengen oder nicht womöglich gar befruchten.

### **Alban Berg als Analytiker eigener Kompositionen**

*Florian Edler*

*Berlin*

*10:00; B123*

Als Musikschriftsteller engagierte sich Alban Berg mehr für das Schaffen Arnold Schönbergs als für sein eigenes. Aus unterschiedlichen Anlässen heraus veröffentlichte er über drei eigene Werke Analysen, die bislang primär im Zusammenhang mit den jeweiligen Kompositionen untersucht wurden, während eine vergleichende Gegenüberstellung unter methodischen Gesichtspunkten noch aussteht. Bei den Texten handelt es sich um den 1925 publizierten offenen Brief an Schönberg mit Anmerkungen zum letzterem gewidmeten Kammerkonzert, um die für das Kolisch-Quartett bestimmte Analyse der Lyrischen Suite (1926) sowie um zwei, 1924 und 1929 entstandene Beiträge über den Wozzeck. Diese Schriften werden unter folgenden Hauptaspekten untersucht: 1.Methodisch-systematische Grundlagen. Die Prägung durch die deutsche Formenlehre-Tradition (Marx-Riemann) und deren Weiterbildung durch Schönberg kennzeichnet diese Art der Werkbetrachtung ebenso wie die Distanzierung von zeitgenössischen Trends, etwa von der Kontrapunktlehre Ernst Kurths. Bergs spezifischen Umgang und seine Probleme mit den Prinzipien der Dodekaphonie dokumentiert seine Reflexion über diese Technik in der Phase ihrer Aneignung. 2.Die Differenzierung zwischen zwei Schichten der Formgestaltung: solchen, die jedem Analytiker zugänglich sind und anderen tendenziell privaten, über die nur der Komponist in zeitlicher Nähe zum Schaffensprozess Auskunft geben kann. Die Existenz dieser zweiten Ebene

stellt einen wesentlichen Grund für die Äußerungen über das eigene Œuvre dar. 3. Bergs Ansicht, objektive und subjektive Aspekte im Kunstwerk ständen zueinander in einem dichotomischen Verhältnis. Primär die objektiven Momente macht Berg zum Gegenstand seiner Analysen, betont aber, nicht zuletzt wenn er sie als „mathematische“ bezeichnet, dass es sich um eine unter mehreren legitimen Zugangsweisen handele. Somit zeigt sich an den Analysen zumal der an semantischen Gehalten überreichen Instrumentalwerke indirekt, dass diese Musik partiell unzeitgemäß war in den Jahren des Übergangs zum Neoklassizismus und zur Neuen Sachlichkeit – einer Epoche, in der Kontroversen über „absolute Musik“ entschiedener als noch im 19. Jahrhundert den ästhetischen Diskurs prägten.

### **Selektion und Integration: Alexandre-Étienne Choron als Autor der „Principes de Composition des Ecoles d'Italie“**

*Nathalie Meidhof  
Universität Freiburg  
10:30; B123*

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wandelt sich das Bild des musiktheoretischen Autors grundsätzlich. Neben den Typus des schreibenden Komponisten und praktischen Musikers, den etwa Johann David Heinichen repräsentiert, tritt der moderne „Musikschriftsteller“ mit keiner oder nur geringer kompositorischer Erfahrung: Er bestimmt im Verlauf des 18. Jahrhunderts zusehends und im 19. Jahrhundert dann fast exklusiv den musiktheoretischen Diskurs. Damit ist aber keineswegs eine Verfallsgeschichte beschrieben, sondern dieser moderne Typus des Musiktheoretikers nähert sich seinem Gegenstand im Sinne der modernen, „bürgerlichen“ Wissenschaften: entweder als radikaler Systematiker oder als radikaler Historiker. Er sammelt die ihm zugängliche musiktheoretische Literatur, ordnet, bearbeitet und deutet sie. Das gilt besonders für Alexandre-Étienne Choron (1771-1834), dessen Lebenslauf gleichsam exemplarisch für den des modernen, „bürgerlichen“ Musiktheoretikers stehen könnte: Er war einige Jahre in technischen Berufen tätig und gab ein Lehrbuch zum Schriftspracherwerb heraus. Seine musikalische Ausbildung

begann er nach anfänglich autodidaktischen Bemühungen vergleichsweise spät. Er wurde dennoch zu einem einflussreichen Förderer der musikalischen Ausbildung in Nordfrankreich und erlangte nicht nur durch seine Bestrebungen zur Förderung des gregorianischen Gesangs, sondern vor allem durch seine musikgeschichtlichen und musiktheoretischen Schriften Anerkennung. In den „Principes de Composition des Ecoles d'Italie“ (1808) manifestiert sich ein Autor, der über einen für seine Zeit bemerkenswerten Überblick über die deutschen, italienischen und französischen musiktheoretischen Quellen verfügte und diese mit großem Überblick zu integrieren wusste. Sein Lehrbuch geht dabei aber über eine bloße Kompilation hinaus: Chorons „Principes de Composition“ stellen vielmehr eine Kompositions- und Harmonielehre vor, die versucht, zwischen den Theoriebegriffen der italienischen Generalbass-Lehre des 18. Jahrhunderts (gemeint ist hier vor allem der Theoriebegriff der Partimento-Schulen), der modernen deutschsprachigen Generalbass- und Harmonielehre sowie der französischen Conservatoire-Harmonielehre zu vermitteln. Ziel des Vortrags ist es, Chorons eigenwillige Art der Theoriebildung nachzuzeichnen und den bedeutsamen Einfluss, den sein Werk gerade auf die französische Musiktheorie des 19. Jahrhunderts hatte, aufzuzeigen.

### **Sektion III: Generative Prozesse, Wahrnehmung und Wirkung 11:30-12:30**

#### **Das musikalische Selbstkonzept. Theoretische Konzeption und Entwicklung eines diagnostischen Fragebogens**

*Maria Spychiger, Franziska Olbertz, Lucia Gruber  
HfMDK Frankfurt  
11:30; Theater*

Das musikalische Selbstkonzept (MuSk) wurde bisher als Subdimension des Fähigkeitskonzepts aufgefasst und ausschließlich bei Musiker/innen, Musiklehrer/innen und Musikschüler/innen untersucht. Nimmt man eine erweiterte, auch nicht-professionelle Population mit in den Blick, eröffnen sich Perspektiven, die eine mehrdimensionale Konzeption des Konstruktes

nahelegen. In einem drittmittelfinanzierten, eben abgeschlossenen Forschungsprojekt wurde ein mehrdimensionales Modell des MuSk empirisch geprüft und inhaltlich vertieft (Studie 1). Danach wurde ein Fragebogen entwickelt, der eine quantitative Erfassung individueller MuSks über verschiedene Altersgruppen und musikalische Expertisierungsgrade erlaubt, die Musikalischen Selbstkonzept Skalen (Studie 2). Für die qualitative Studie wurden über einen systematischen Stichprobenplan (Alter, Geschlecht, musikalischer Expertisierungsgrad) 79 Leitfadeninterviews durchgeführt und inhaltsanalytisch ausgewertet. Das transkribierte Datenmaterial diente außerdem als Pool von Bausteinen zur Formulierung von Items für den Fragebogen. Dieser wurde in der zweiten Studie in drei Erhebungsphasen entwickelt, insgesamt mit  $n=740$  Personen und einem vergleichbaren Stichprobenplan wie in Studie 1. Die Auswertungen erfolgten faktoranalytisch anhand der Principal Component Analysis (PCA). In Studie 1 traten neben dem musikalischen Fähigkeitskonzept wie erwartet auch soziale, emotionale, kognitive, körperliche und spirituelle Repräsentationen musikalischen Erlebens und Handelns zutage. Anhand der Inhaltskategorien konnte das Modell anhand des Beziehungsgeflechts von biografischen Einflüssen, musikalischem Alltag, individueller Entwicklung und Einstellungen ausdifferenziert werden. In Studie 2 wurden abschließend bei einer Varianzaufklärung von 58% acht Komponenten ermittelt und als Dimensionen des MuSk benannt: (1) Musikalische Fähigkeiten, (2) Stimmungsregulation, (3) Bewegung/Tanz, (4) Spiritualität, (5) Ideal selbst, (6) Entwicklung/Veränderung, (7) Technik/Information, (8) Gemeinschaft (Cronbach Alphas von .90 bis .64). Die Multidimensionalität des MuSk wurde empirisch eindrucksvoll bestätigt. Das erstellte Messinstrument mag der individuellen Ermittlung des MuSk dienen und zu Selbstreflexionen und Bildungsentscheidungen beitragen. Insbesondere jedoch lassen sich die Dimensionen als empirisch ermittelbare Variablen für neue Untersuchungen einsetzen; mit den Musikalischen Selbstkonzept Skalen liegt ein vielseitig verwendbares Forschungsinstrument vor.

## **Die Erinnerung und Beurteilung der emotionalen Intensität vergangener musikalischer Erlebnisse**

*Thomas Schäfer/ D. Drechsler*

*TU Chemnitz*

*12:00: Theater*

Musikhören ist typischerweise von Emotionen begleitet, deren Intensität und Qualität über die Zeit hinweg variieren. Nach dem Hören eines Musikstückes sind Menschen in der Lage, rückblickend sehr schnell ein Gesamturteil über die emotionale Intensität des musikalischen Erlebnisses zu bilden. Doch welche Informationen nutzen sie dabei? In der Studie sollte geklärt werden, ob sich das Gesamturteil eher (1) am anfänglichen Eindruck des musikalischen Erlebnisses, (2) an seinem Ende, (3) an seinem intensivsten Moment (Peak), (4) am Durchschnitt, (5) an der Summe des emotionalen Verlaufs oder (6) an der aus der Literatur bekannten Peak-Ende Kombination orientiert. 54 Probanden hörten Musikstücke unterschiedlicher Länge und Genres und beurteilten während des Hörens kontinuierlich die Intensität der von ihnen erlebten Emotionen über einen beweglichen elektronischen Regler. Nach einer Pause beurteilten sie die durchschnittliche emotionale Intensität der Musikstücke (Gesamturteil). Als beste Prädiktoren für dieses Gesamturteil erwiesen sich mittels einer Regressionsanalyse der Durchschnitt und die Peak-Ende Kombination. Die geringste absolute Differenz wies das Gesamturteil zum Wert der Peak-Ende Kombination auf. Durch die Kombination des intensivsten (Peak) und des abschließenden (Ende) Momentes einer musikalischen Erfahrung können Menschen also sehr schnell und sparsam ein Gesamturteil bilden. Neben dem Durchschnitt ist der Peak-End-Wert ein guter Indikator für das bleibende emotionale Erlebnis eines Musikerlebnisses. Die Berücksichtigung dieser Indikatoren ist unter anderem für Musiker bei der Gestaltung eines Musikstückes oder bei der Zusammenstellung von Musikstücken auf Tonträgern von großer Bedeutung.

**Sektion Va: Freie Beiträge**  
**11:30-12:30**

**Vom Niedergang des Männerchors. Eine Hommage an Erwin Lendvai**

*Gesine Schröder*

*HFMT Leipzig*

*11:30; U08*

Für Männerchor zu schreiben hatte noch in Kompositionslehren der letzten Dezennien vor dem 1. Weltkrieg als die technisch schwierigste und ästhetisch anspruchsvollste Disziplin innerhalb der Schreibarten für Chor a cappella gegolten. Die Gründe dafür, dass das Genre sowie die mit ihm verbundenen Institutionen ab den Zwanziger Jahren peripher wurden, sind durchaus nicht innermusikalisch; entscheidende Faktoren waren die Feminisierung der Arbeitswelt und das Verschwinden des exklusiv Männern vorbehaltenen feierabendlichen Singens. Mit welchen kompositorischen Maßnahmen der wohl erfolgreichste und bedeutendste Männerchorkomponist der Zwanziger Jahre, Erwin Lendvai, das Genre zu retten versuchte, wird in dem Vortrag an drei Beispielen gezeigt: einem chorzerzieherisch eingerichteten Graduale von Iacobus Gallus (Handl), das mit einer sechzig Jahre früher für Schullehrertreffen entstandenen Einrichtung Heinrich Lützels verglichen wird, an Lendvais beiden Bearbeitungen eines Volksliedes, das schon zwanzig Jahre zuvor von Richard Strauss für das Kaiserliederbuch aufwändig harmonisiert erschienen war, und an einer Eigenkomposition Lendvais, der ein Text aus dem sozialdemokratischen Literatenmilieu zugrunde liegt. Zeitgenossen priesen ihn als „kühnen Neuerer der Männerchors“. Lendvais Schreibart ist hochprofessionell; stilistisch bietet seine Musik eine Mischung aus postwagnerischer chromatisch erweiterter Tonalität und einer im Sinne der Zwanziger Jahre verstandenen linearen Schreibweise, die von Lendvais Kenntnis burschikoser Renaissancelieder zehrt, erwachsen aus seiner Editionstätigkeit und seiner Nähe zur Jugendmusikbewegung. Unmittelbar vor 1933 attackierten die rivalisierenden Männerchorverbände einander immer heftiger. Lendvai geriet in ihr politisches Kreuzfeuer und hatte den Konflikt auszustehen zwischen ästhetischem Anspruch und ethischem Wert eines

Komponierens, das selber gemeinschaftsbildend hätte wirken können. Das Exil in England bot ein Ausweichen, doch keine Lösung: Männerchöre gab es dort kaum. Sie waren ein Phänomen speziell der deutschsprachigen sowie der nord- und nordosteuropäischen Länder geblieben. Lendvais Existenz in England glich der jener verlorenen jüdischen Migranten, von denen der deutsch-englische Dichter W.G. Sebald in seiner Sammlung „Die Ausgewanderten“ berichtet hat.

**Sektion I: Schaffensprozess und Theoriebildung**  
**11:30-12:30**

**Die Geburt der Sonatenform aus dem Geiste des Ritornellprinzips – oder: von multiplen und fehlenden „double returns“ bei Haydn, Mozart und Clementi**

*Markus Neuwirth*

*Universität Leuven; Belgien*

Die simultane Rückkehr zu Hauptthema und Grundtonart („double return“) inmitten des „zweiten Theils“ (Koch) eines Satzes in Sonatenform gilt gemeinhin als verlässlicher Prädiktor für den Eintritt des dritten Formabschnitts, der „Reprise“. Verzichten Komponisten auf eine derartige Koordination von thematischer Rotation und tonalem Prozess, liegt also aus anachronistischer Perspektive eine Verschmelzung von Durchführung und Reprise vor, so ist insbesondere für die Frühzeit der Sonatenform (bis ca. 1770) von einer konventionellen binären Anlage die Rede; für die Zeit danach wird durch die Konstatierung einer „Reprisenverschleierung“ gerne an der prinzipiellen Gültigkeit des genuin dreiteiligen Formmodells festgehalten. Dabei wird – so die These des Vortrags – zumeist übersehen, dass die binäre Sonatenform mit zweifacher Rotation durch die Koch'sche „Anlage“ noch bis in die 1780er Jahre in verschiedenen Varianten präsent war (etwa in den Klaviersonaten Clementis sowie bei Mozart, z.B. in KV 525/iv). Ein weiteres schwerwiegendes Problem für moderne Sonatenformtheorien stellt sich im Falle eines Überangebots an potentiellen Reprisenmomenten. Wird das Hauptthema im Verlauf der „seconde partie“ (Reicha) mehr als einmal in der Grund-

tonart (noch dazu mit Hilfe einer emphatischen Rückleitung) inszeniert, so scheint dies den psychologischen Effekt des „double return“ abzuschwächen; darüber hinaus wird der Hörer vermeintlich im Unklaren darüber gelassen, welchem „double return“ letztendlich der Status einer formalen „Reprise“ zuzuschreiben ist. Formale Ambiguitäten dieser Art finden sich mitunter in einigen „monothematischen“ Sonatenformsätzen Haydns und Clementis, in denen der hauptthemenbasierte Seitensatz entgegen der Erwartung in der Reprise erneut – und zwar in der Grundtonart – aufgegriffen und bisweilen sogar gleich einem Rondo-Ritornell inszeniert wird, ein Verfahren, welches aus Sicht moderner Sonatenformtheorien nicht nur zu formaler Verunklärung sondern auch zu einer redundanten Wiederholung des Hauptsatzes führt. Ziel des Vortrags wird es also sein, aufzuzeigen, dass die entwicklungsgeschichtlich bedingte Wirksamkeit des Ritornellprinzips in der analytischen Praxis zumeist sträflich vernachlässigt und trotz der Lippenbekenntnisse zu einer Pluralität an Sonatenformen (Rosen) weiterhin am Primat des dreiteiligen Formmodells festgehalten wird.

### **Modus in der burgundischen Chanson**

*Astrid Opitz*

*Universität Saarland*

*12:00; B123*

Wurde die Modustheorie ursprünglich an der liturgischen Einstimmigkeit entwickelt, so stellt sich die spannende Frage, ob und wie sie für die Mehrstimmigkeit weiter Geltung behielt. Wie sie auf ein noch dazu weltliches mehrstimmiges Repertoire wie die burgundische Chanson mit ihren Hauptvertretern Guillaume Dufay (ca.1400-1474) und Binchois (ca.1400-1460) anzuwenden ist, ist in der heutigen Forschungsliteratur stark umstritten. Dies mag daran liegen, dass die hierzu vorliegenden historischen Theoretikerzeugnisse bis zu Tinctoris' *De natura et proprietate tonorum* von 1476 spärlich und oft nur Randbemerkungen sind. Modale Analysen der burgundischen Chanson stützen sich heute in der Mehrzahl auf Tinctoris und untersuchen die einzelnen Stimmen unter Vorrang des Tenors auf ihre Quint- und Quartspecies hin. Da diese Anwendung Probleme beinhaltet, möch-

te ich stattdessen ein Konzept von Modus vorstellen, das sich stärker an der Praxis, an den vorliegenden Kompositionen orientiert. Meines Erachtens besteht in den burgundischen Chansons ein offensichtlicher Modusbezug, der sich in der Verwendung von Melodiemodellen äußert. Diese Modelle sind durch den Gregorianischen Choral als Ursprungsort des Modus überliefert, wurden von den Sänger-Komponisten tagtäglich im liturgischen Dienst erfahren und spielen auch in der Melodie- und Satzgestaltung ihrer Chansons eine sehr große Rolle. Ein offenes Modell der Praxis steht dabei einem geschlossenen System der Theorie schroff gegenüber. Die Praxis soll vor dem Hintergrund ihrer eigenen Tradition, in ihrem eigenen Medium - der Musik - betrachtet werden. Die Theorie bleibt dabei jedoch durch den verstärkten Einbezug ihrer Beispiele zum Modus keineswegs ausgeschlossen. Wie sich zeigt, offenbaren auch Tinctoris' selbstkomponierte Beispiele seines Traktats *De natura et proprietate tonorum* solche Melodieformeln. Sie gehen über die im Text postulierte pseudo-klassische Theorie hinaus und widersprechen dieser sogar teilweise. Neben der Herausarbeitung von modusspezifischen Modellen und der Schaffung einer Brücke von Tinctoris' Beispielen hin zur Melodiegestaltung in der burgundischen Chanson soll nach Gründen für die theoretische Verzerrung dieser offensichtlichen Praxis gesucht werden.

### **Buchvorstellungen**

*Jan Philipp Sprick* - Präsentation der ZGMTH-Sonderausgabe „Musiktheorie und Musikwissenschaft“  
Sonntag, 09:00; U08

*Christian Utz* - Zwei aktuelle Bestandsaufnahmen des Faches und seiner Vielfalt. Motte-Haber, H., Loesch, H., Rötter, G. und Utz, C. (2010) (Hg.), *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber. / Utz, C. (2010). *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*. Saarbrücken: Pfau.  
Sonntag, 09:30; U08

*Christoph Wunsch* - Satztechniken im 20. Jahrhundert. (= Studienbücher mit CD ROM). Studienbücher Musik Band 16. Kassel: Bärenreiter  
Sonntag, 12:00; U08

## Liste der Referenten

Andrade, Paulo / Marin, Manuela / Gingras, Bruno - Using self-organizing...	41
Augenstein, Torsten Mario - „Frauenzimmer-Compositionen“ der Romantik	24
Auhagen, Wolfgang: „The music of nature?“ – Zum Verhältnis...	7
Bernhard, Theresa / Pohl, Peter - Umgang mit Musik...	41
Bisesi, Erica / Parncutt, Richard - An accent-based approach to music...	42
Bitzan, Wendelin - Auftaktige Halbtakte im alla breve...	35
Boenke, Patrick - Konstruierte Ambiguität – Zur Entwicklung...	33
Boetsch Isabell - siehe von Georgi, Richard	43
Bolay, Astrid - Analyse, Metapher, Emotion – Plädoyer...	29
Brech, Martha - Komponisten als Erfinder in der Elektroakustischen Musik...	61
Bullerjahn, Claudia - siehe Ruth, Nicolas/ von Georgi, Richard	
Busch, Veronika - siehe Wagschal, Julika	50
Cook, Nicholas - Performance as a paradigm of interdisciplinary musicology	9
Dammann, Susanne - „Verzauberung-Entzauberung-Selbstentzauberung...	61
Deconinck, Frederik - Wöllner, Clemens	38
Desalm, Benjamin - Toscanini und Furtwängler. Antipoden...	28
Drechsler, Doreen - siehe Schäfer, Thomas	65
Edler, Florian - Alban Berg als Analytiker eigener Kompositionen	63
Frieler, Klaus - siehe Lothwesen, Kai	47
Funck, Pierre - Zur Entstehungsgeschichte des Dominantseptakkordes	60
Fuß, Hans-Ulrich - Wagners Form- und Leitmotivtechnik	34
Gatz, Almut - Schweben in Spannungsfeldern: Webers Chorlied op. 19, 2	29
Gebhardt, Stefan / Huber, Martin / von Georgi, Richard - Auswirkung von Musik...	42
Geiselbrechtinger, Kian - siehe Ko, Pyoung Ryang	23
Georgi, Konrad - Harmonielehre im Literaturvergleich...	55
Gingras, Bruno - Bach's exploitation of directional asymmetry in tonal space	27
Glowinski, Donald - Using non-verbal, multimodal communication...	20
Groll, Gabriele - siehe Marx Tobias	54
Gruber, Lucia - siehe Spychiger, Maria	64
Gutscher, Mathias / Schramm, Holger / Wirth, Werner - Zum Einfluss von...	43
Hajdu, Georg: Multimediale Komposition - eine Positionsbestimmung...	8
Hakim, Anja-Maria - Spiel-nach-Gehör von Profigeigern...	44
Heil, Elisabeth - Zur Darstellung der Solveig in Edvard Griegs...	35
Hella, Mario - siehe Reuter, Christoph	49
Helmberger, Andreas / Kaiser, Ulrich - Musiktheorieunterricht...	31
Hemming, Jan - Musikalische Präferenzen in der Lebenszeitperspektive...	53
Hiemke, Michael - Struktur – Emotion – Wahrnehmung. Eine literarische Spurensuche	33
Hofmann, Gabriele - Kreativität im intrapsychischen Spannungsfeld...	60
Hornberger, Johannes - siehe Lehmann, Andreas C.	46
Horsak, Brian - siehe Reuter, Christoph	49
Hove, Michael J. - siehe Wöllner, Clemens	38
Huber, Martin - siehe Gebhardt, Stefan	42
Janz, Tobias - Zur Ökonomie der Kreativität in der Musik des 19. Jahrhunderts	8
Jeßulat, Ariane - Erinnerung als Kategorie des Schöpferischen	25
Johnen, Ilse - siehe Marx, Tobias	54
Jukic, Nicole - Neue Wege der Musikvideoclipdistribution...	44
Kampe, Gordon - Überlegungen zum Belcanto im Werk von Hans-Joachim Hespos	20
Keller, Peter E. - siehe Wöllner, Clemens	38

Kleinroth, Dieter - Musikalische Zeichensysteme: ihre Entstehung...	23
Knipper, Till - Intonationsmessungen anhand von Klaus Hubers „...Plainte...“...	21
Ko, Pyoung Ryang / Geiselbrechtinger, Kian - Der Holzwegeffekt in der Musik	23
Kopiez, Reinhard / Müllensiefen, Daniel - Popularitätsfaktoren...	55
Kuessner, Mats - Shaping Music in Performance	45
Küster, Martin - Die Syntax der Vokalmusik: Lehren für Musiktheorie und -psychologie	22
Lehmann, Andreas C. / Hornberger, Johannes - Über den Zusammenhang...	46
Lehmann, Marco / Kopiez, Reinhard - Einflüsse der Bühnenshow...	40
Lehner, Michael - „In der Antichambre der Marschallin“...	24
Leipold, Bernhard - siehe Loepthien, Tim	46
Leopold, Edda - Klassengemeinschaft und Urteilshomogenität...	54
Lerm Jasmin - siehe von Georgi, Richard	43
Lock, Gerhard - Spannungsdesign und musikalische Kreativität in zeitgenössischer Musik	62
Loepthien, Tim / Leipold, Bernhard - Musikrezeption als möglicher Zugang...	46
Loesti, Friedhelm - Eine funktionalerklärung von Tonigkeit...	59
Lothwesen, Kai / Frieler, Klaus - Formula Jazz. Einflussfaktoren...	47
Luchterhandt, Gerhard - Gedanken zu einem neuen hörerzentrierten...	51
Marin, Manuela / Gingras, Bruno - Chopin as a "flow composer"?...	47
Marx, Tobias / Johnen, Ilse / Groll, Gabriele - Das populäre Profil	54
Matsui, Masayoshi - Kadenzbildung im Mozart'schen Klavierkonzert	56
Meidhof, Nathalie - Selektion und Integration: Alexandre-Étienne Choron...	64
Mende, Werner - siehe Wermke, Kathleen	58
Mesquita, David - Musiktheoretische Polemiken im Spanien des 18. Jahrhunderts	36
Mirka, Danuta - Parentheses and loops: On perceptual reality of phrase expansions	51
Mittmann, Jörg-Peter - Der Wegweiser. Künstlerisches Schaffen...	63
Moraitis, Andreas - Statistische Maxima als Korrelate tonaler Beziehungen	21
Moths, Angelika – Zwischen „Tändeln“ und „Heftiger Empfindung“...	52
Müllensiefen, Daniel - siehe Kopiez, Reinhard	55
Neuhaus, Christiane - Neurokognitive Meßmethoden...	40
Neumeier, Barbara - „Instant composing“ als musiktheoretisch...	32
Neuwirth, Markus - Die Geburt der Sonatenform aus dem Geiste des Ritornellprinzips	66
Noll, Thomas - Der Tonkreisel. Sokratische Gehversuche...	31
Olbertz, Franziska - Der Einfluss von Geschwistern auf die musikalische Entwicklung	48
Opitz, Astrid - Modus in der burgundischen Chanson	67
Parkinson, Jim - siehe Wöllner, Clemens	38
Parncutt, Richard - Physikalische, subjektive und notierte Repräsentationen...	58
Pätzold, Cordula - Analyse ohne Worte? – Musikalische Interpretationen...	27
Platz, Friedrich / Kopiez, Reinhard / Lehmann, Marco - Musicians On Stage...	39
Pohl, Peter - siehe Bernhard, Theresa	41
Polth, Michael - Medial Caesura und metrische Einheiten Michael Lehner...	22
Rabenalt, Robert - Musikdramaturgie als kreatives Analysewerkzeug...	26
Reuter, Christoph / Hella, Mario / Horsak, Brian - Ein akustischer Ansatz...	49
Reutter, Hans Peter - Regelbildung in hybriden mikrotonalen...	19
Rohrmeier, Martin - Statistische Eigenschaften tonaler Harmonik	49
Roscher, Ulrich – Regelwerk und kreative Freiheit in der Kompositionslehre...	52
Ruth, Nicolas / von Georgi, Richard / Vuong Le, Quoc / Schatz Jannick / Wolf, Marian / Buller- jahn, Claudia - Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musik auf die Spielleistung...	50
Sallat, Stephan - Musikverarbeitung und Spracherwerb	53
Schatz Jannick - siehe Ruth, Nicolas	50
Schäfer, Thomas / Drechsler, Doreen - Die Erinnerung und Beurteilung...	65
Schramm, Holger - siehe Gutscher, Mathias	43

Schröder, Gesine - Vom Niedergang des Männerchors. Eine Hommage an Erwin Lendvai	66
Skamletz, Martin - Zum Ineinander von konservativen und revolutionären...	36
Spahn, Claudia / Wasmer, Céline - Einfluss der Spielposition auf die...	38
Sprick, Benjamin - Präsenz und Zeichenhaftigkeit bei Beethoven	60
Sprick, Jan Philipp - Präsentation des ZGMTH-Sonderbandes „Musiktheorie...	67
Sprick, Jan Philipp - Sequenz und Symmetrie bei Georg Capellen	57
Spychiger, Maria / Olbertz, Franziska / Gruber, Lucia - Das musikalische...	64
Stahnke, Manfred - Hören und Analyse harmonischer Mikrotonalität...	19
Stefanovic, Ana – Structure, topoi und emotions in Beethoven's...	56
Steinhäuser, Katja - Bach-Referenzen und modales Denken in Šostakovičs op.87	28
Stingel-Voigt, Yvonne - Musik im Computerspiel	30
Streibl, Mirjam - Musikalisches Schaffen ist Denken, wie jedes andere Denken...	57
Ullrich, Martin - Zu einer Theorie nichtmenschlicher Musik...	20
Utz, Christian - Gestalt, Kontur, Figur und Geste und ihre Anwendung...	32
Utz, Christian - Zwei aktuelle Bestandsaufnahmen des Faches...	67
von Georgi, Richard / Lerm Jasmin / Boetsch Isabell / Bullerjahn, Claudia - Der Einfluss...	43
Vuong Le, Quoc - siehe Ruth, Nicolas	50
Wagschal, Julika / Busch, Veronika - Musikpräferenzen und Persönlichkeit...	50
Wasmer, Céline - siehe Spahn, Claudia	38
Wermke, Kathleen / Mende, Werner - Am Anfang war die Melodie...	58
Wirth, Werner - siehe Gutscher, Mathias	43
Wolf, Marion - siehe Ruth, Nicolas	50
Wöllner, Clemens / Deconinck, Frederik / Parkinson, Jim / Hove, Michael J. / Keller, Peter E. - Prototypische und individuelle Dirigierbewegungen im experimentellen Vergleich	38
Wünsch, Christoph - Satztechniken im 20. Jahrhundert. Buchvorstellung	67
Zirwes, Stephan - Untersuchungen zur formalen und tonartlichen Konzeption...	25

## freiburger beiträge zur musikermedizin

Herausgegeben von Claudia Spahn



Claudia Spahn  
**Gesundheit für Musiker**  
Entwicklung des Freiburger Präventionsmodells  
freiburger beiträge zur musikermedizin, band 1  
2006; 151 S.; 16,50 EUR [D]  
ISSN 1863-1932  
ISBN 978-3-89733-150-1



Mark F. Zander  
**Musiker zwischen Gesundheit und Krankheit**  
Evaluation des Freiburger Präventionsmodells  
freiburger beiträge zur musikermedizin, band 2  
2006; 235 S.; 21,50 EUR [D]  
ISSN 1863-1932  
ISBN 978-3-89733-153-2



Wolfgang Steinmüller  
**Körperbewusstheit für Musiker**  
Die Feldenkrais-Methode im Freiburger Präventionsmodell  
freiburger beiträge zur musikermedizin, band 3  
2008; 93 S.; 10,50 EUR [D]  
ISSN 1863-1932  
ISBN 978-3-89733-180-8



Bernhard Richter  
Mark Zander  
Claudia Spahn  
**Gehörschutz im Orchester**  
freiburger beiträge zur musikermedizin, band 4  
2008; 301 S.; 26 EUR [D]  
ISSN 1863-1932  
ISBN 978-3-89733-181-5



Claudia Spahn/Bernhard Richter/  
Edgar Voltmer (Hrsg.)  
**Arztsein, Musizieren und Gesundheit**  
freiburger beiträge zur musikermedizin, band 5  
2008; 96 S.; 10,50 EUR [D]  
ISSN 1863-1932  
ISBN 978-3-89733-185-3



Matthias Echternach  
**Untersuchungen zu Registerübergängen bei männlichen Stimmen**  
freiburger beiträge zur musikermedizin, band 6  
2010; 167 S.; 19,80 EUR [D]  
ISSN 1863-1932  
ISBN 978-3-89733-213-3



# Notizen

# Notizen



**Petra Giese**  
**Wenn ADHS zum Problem wird ...**

Förderung von aufmerksamkeitsdefizit-/hyperaktivitäts-gestörten Kindern im Musikunterricht als Therapieansatz

FORUM MUSIKPÄDAGOGIK Band 92 (Augsburger Schriften)  
17 x 24 cm | 350 Seiten | 39,80 € | ISBN 978-3-89639-739-3

Musik als Hilfe für Kinder mit der Aufmerksamkeitsdefizit-/Hyperaktivitätsstörung (ADHS). Trotz zahlreicher Erkenntnisse über ADHS gibt es nur wenige didaktisch-methodische Hinweise für eine Unterrichtsgestaltung, mit der betroffenen Kindern effektiv geholfen werden kann. Das Fördermodell der Autorin kombiniert den normalen Musikunterricht mit speziellen Aktivitätsangeboten (verknüpft mit der Elementaren Musikpädagogik von Juliane Ribke) und Phasen besonderer Ruhe (Entspannung nach Methoden der chinesischen Medizin). Langjährige Praxis und sorgfältige empirische Forschung bestätigen die Effektivität.



**Rebekka Hüttmann**  
**Wege der Vermittlung von Musik**

Ein Konzept auf der Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien

FORUM MUSIKPÄDAGOGIK Band 87 (Berliner Schriften)  
17 x 24 cm | 218 Seiten | 25,- € | ISBN 978-3-89639-658-7

Was bedeutet „Musikvermittlung“? Die vorliegende Arbeit leistet einen grundlegenden Beitrag zum notwendigen Diskurs über eine Theorie der Musikvermittlung: Im Zentrum des allgemeinen Teils steht der Entwurf einer Systematik der Vermittlung. Die Autorin unterscheidet zwei verschiedene Arten der Vermittlung – als zwei pädagogische Grundhaltungen oder methodische Anregung bei der Auseinandersetzung mit Musik. Der angewandte Teil der Arbeit stellt ein Konzept vor, das mögliche Wege für die Vermittlungspraxis aufzeigt. Zahlreiche Musikbeispiele dienen der Erläuterung und Veranschaulichung des Konzepts.

## Neuerscheinungen Herbst 2010



**Sergiu Celibidache**  
**Über musikalische Phänomenologie**

Ein Vortrag und weitere Materialien

Celibidachiana I: Werke und Schriften, Band 1  
14 x 20 cm | 80 Seiten | 19,80 € | ISBN 978-3-89639-641-9

„Es gibt keine Alternative zu Musik und deshalb auch keine Interpretation.“

Der 2001 erstmals von Gundolf Lehmann herausgegebene Text nebst Begleitvorträgen wird hier in einer sorgfältig überarbeiteten und um zahlreiche Notenbeispiele ergänzten Neuauflage vorgelegt.

In der Edition Celibidachiana sind außerdem erschienen:

Klaus Weiler: **Celibidache – Musiker und Philosoph**  
Klaus Lang: **Celibidache und Furtwängler**  
Ioana Celebidachi: **Sergiu, einmal anders** (neu September 2010)



**Jürgen Oberschmidt**  
**Mit Metaphern Wissen schaffen**

Erkenntnispotentiale metaphorischen Sprachgebrauchs im Umgang mit Musik

FORUM MUSIKPÄDAGOGIK Band 98 (Berliner Schriften)  
17 x 24 cm | ca. 400 Seiten | 39,80 € | ISBN 978-3-89639-777-5



**Beate Forsbach**  
**Projektlernen im Musikunterricht**

Grundlagen, Beispiele und Hilfen für die Praxis

FORUM MUSIKPÄDAGOGIK Band 85 (Augsburger Schriften)  
17 x 24 cm | 154 Seiten | 19,80 € | ISBN 978-3-89639-652-5

# „Tonangebend“ in der Musikermedizin



2011. Ca. 416 Seiten, ca. 125 Abb.,  
ca. 16 Tab., geb.  
€ 69,- (D) / € 71,- (A)  
ISBN 978-3-7945-2634-5

[www.schattauer.de](http://www.schattauer.de)

Claudia Spahn, Bernhard Richter, Eckart Altenmüller (Hrsg.)

## MusikerMedizin

### Diagnostik, Therapie und Prävention von musikerspezifischen Erkrankungen

- **Aktuell:** State of the art der Diagnostik und Therapie von musikerspezifischen Erkrankungen
- **Praxisnah:** Prägnante Fallbeispiele veranschaulichen die typischen Krankheitsbilder
- **Multidisziplinär:** Umfassendes Wissen und Handlungsempfehlungen zu allen wichtigen medizinischen Aspekten

Musizieren macht Freude und hat nachweislich eine positive Wirkung auf unsere Gesundheit. Mit zunehmender Professionalisierung wachsen jedoch die körperlichen und mentalen Anforderungen. Nicht zuletzt aufgrund der enormen Leistungsansprüche benötigt ein großer Anteil der professionellen Sänger und Instrumentalisten eine fundierte medizinische Betreuung.

Die Musikermedizin berücksichtigt das gesamte Spektrum der musikerspezifischen Erkrankungen. Bedingt durch die vielfältigen Anforderungen beim Instrumentalspiel und Singen sind dabei verschiedene Körperregionen betroffen, auch psychische Probleme sind eine wesentliche Manifestation. Neben speziellen Diagnostik- und Behandlungsmodellen stehen bei der Musikermedizin insbesondere Prävention und Gesundheitsförderung im Fokus.

Die „MusikerMedizin“ schafft kompetent die Voraussetzungen zur Erkennung und Behandlung musikerspezifischer Probleme. Grundlagenkenntnisse werden didaktisch hervorragend vermittelt, spezielles Wissen anhand von Kasuistiken eindrücklich präsentiert. Ärzte und Therapeuten finden hier umfassendes Wissen und Handlungsempfehlungen zu allen medizinischen Aspekten – praxisnah und multidisziplinär.

 **Schattauer**

Die Tagung und der Abstraktband wurden dankenswerterweise unterstützt von: Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Hochschule für Musik Würzburg, der Sparkassen-Stiftung und der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Wir bitten um Beachtung der Anzeigen der Firmen Florian Noetzel, Hogrefe, Laaber, Olms, Projektverlag, Schattauer, Wissner.



Bayerisches Staatsministerium für  
Wissenschaft, Forschung und Kunst



 **Stiftung**  
Sparkasse Mainfranken

**DFG**