

Teilnehmer und Themen

André Buttler (Münster):

„einfach“, „leicht“, „minimal“:

Begriffe der Wertung im Kontext ästhetischer Diskurse

Die vielschichtigen Bedeutungsebenen der oben aufgeführten wertenden Begriffe stellen für die (musik-)wissenschaftliche Betrachtung ein enormes Problem dar. So hat aus sprachphilosophischer Perspektive der Satz „Dieses Stück ist einfach.“ eine ganz klare Bedeutung, wenn er beispielsweise von einem jugendlichen Instrumentalschüler geäußert wird. Schreibt man diesen Satz allerdings Theodor W. Adorno zu, bekommt er eine völlig andere Bedeutung.

Es besteht also als Voraussetzung für die Betrachtung und Bewertung von Simplizität in der Musik die unbedingte Notwendigkeit, sich der verwendeten Begriffe im Klaren zu sein. Das heißt, dass vor jeder wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex eine klar abgrenzende Definition der Begriffe „einfach“, „leicht“ und „minimal“ stehen muss.

In meinem Vortrag möchte ich eine kurze und exemplarische Übersicht über die Verwendung dieser und ähnlicher Begriffe in Geschichte und Gegenwart geben. Dabei sollen die Betrachtungen nicht zum Ziel haben, sich auf eine endgültige Definition der Begriffe zu einigen.

Vielmehr sollen sie – auch im Hinblick auf die bevorstehenden Diskussionen während des Symposiums – für die vielschichtigen Bedeutungsebenen sensibilisieren.

Vita

André Buttler, geboren 1993 in Gelsenkirchen, erhielt in jungen Jahren Unterricht in Komposition und Musiktheorie bei dem ungarischen Komponisten István Nagy. Noch während der Schulzeit studierte er als Jungstudent an der Folkwang Universität der Künste Integrative Komposition bei Günther Steinke, wo er auch Workshops, u. a. beim „Ensemble recherche“, besuchte. In den Jahren 2008, 2009 und 2010 war er Preisträger des Bundeswettbewerbs Komposition und nahm an den Preisträger-Meisterkursen auf Schloss Weikersheim teil. Dort lernte er bei namenhaften Komponisten wie Martin Christoph Redel, Theo Brandmüller, Dieter Mack, Anette Schlünz oder Sebastian Stier. 2008 und 2009 wurde er für seine Leistungen beim Bundeswettbewerb Komposition vom Bundesministerium für Bildung und Forschung zum „Tag der Talente“ nach Berlin eingeladen und nahm aus den Händen der damaligen Ministerin Annette Schavan die Auszeichnung entgegen. Zudem wurde er 2010 von der Musikschule der Stadt Marl für „besondere Verdienste um die Musikschule“ sowie vom Wirtschaftsclub Marl als „Marls Bester“ in der Kategorie „Herausragende musikalische Leistung“ ausgezeichnet.

2013 erhielt die Kino-Dokumentation „Seelenvögel“, zu der er Musik beisteuerte, den Adolf Grimme-Preis. 2014 war er Stipendiat des ersten Europäischen Musikautoren-Stipendiums (EMAS) der GEMA

und nahm hierbei an einem Filmmusik-Workshop bei dem Komponisten Ulrich Reuter in Dresden teil. Nach dem Abitur reiste André Buttler nach Ecuador, um dort für den Verein „Musiker ohne Grenzen e. V.“ an einer Musikschule in einem Armenviertel in Guayaquil Klavier, Schlagzeug, Violoncello, Musiktheorie und Didaktik zu unterrichten. Darüber hinaus gründete und leitete er dort ein Sinfonieorchester, das während der Schulferien erfolgreich ein Konzert spielte. Bis heute engagiert er sich ehrenamtlich bei dem Verein.

Nach seiner Rückkehr nach Deutschland begann André Buttler ein Bachelor-Studium der Musikwissenschaft und der Philosophie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster.

Bereits in seinem zweiten Studienjahr wurde er als Tutor für Harmonielehre und Musikalische Analyse am Institut für Musikwissenschaft eingestellt. Mit seiner Abschlussarbeit „Annäherung an eine wahrnehmungsästhetische Musikanthropologie“ eröffnete er ein völlig neues Forschungsfeld innerhalb der Musikwissenschaft, indem er Gemeinsamkeiten verschiedener Musikkulturen auf anthropologische Begebenheiten zurückführte. Zurzeit befindet er sich im Master-Studium Musikwissenschaft. Im März 2017 bestand er die Eignungsprüfung an der Musicube academy in Bonn und wird dort ab Juni zusätzlich zum Musikwissenschafts-Master Filmmusik studieren.

2016 übernahm er in der Nachfolge von Wolfgang Endrös die künstlerische Leitung des Sinfonieorchesters Marl. Unter seiner Leitung benannte sich das Orchester in „Junge Vielharmonie Marl“ um.

Adrian Alban (Frankfurt):

„Gegen diese aufgeblähte Musikzivilisation“ „Einfachheit“ in nationalsozialistischen Musikästhetiken

Ausgehend von den Monographien zur „Geschichte der deutschen Musik“ von Josef MüllerBlattau (1938) und Otto Schumann (1940) soll der ästhetischen Kategorie „Einfachheit“ im Musikverständnis nationalsozialistischer Musikwissenschaftler nachgegangen werden. Einfachheit gilt beiden als ein Ideal nationalsozialistischer Musik. Durch die Einfachheit grenze sie sich zum einen von der „aufgeputzten Salonmusik, kitschigen Unterhaltungsmusik, und dem gemeinen Schlager“ und zum anderen von der „so gefühlsbelasteten, in ihren äußeren Mitteln imporgesteigerten“ „überspitzten Geistreicheleien“ der Sinfonik ab. Die Forderung nach Einfachheit in der nationalsozialistischen Musikästhetik weist mit ihrer lustfeindlichen Zurückweisung der Unterhaltungsmusik und der geistfeindlichen Zurückweisung der Kunstmusik direkt zum Kern der nationalsozialistischen Ideologie.

Vita

Adrian Alban studiert seit 2008 an der Goethe-Universität Frankfurt am Main Philosophie und Musikwissenschaft. Er arbeitete als studentische Hilfskraft am Institut für Musikwissenschaft der

Goethe-Universität Frankfurt am Main und in der Zentralredaktion des Répertoire International des Sources Musicales und ist Mitglied des Arbeitskreises kritischer Musikwissenschaftler*innen Frankfurt am Main. 2017 erlangt er voraussichtlich den Magister Artium in Musikwissenschaft und Philosophie mit einer Arbeit über Theodor W. Adorno und Arnold Schönbergs A Survivor from Warsaw.

Sarah Avischag Müller (Göttingen):

Einfachheit und Natürlichkeit: Hören im Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts

Dass Einfachheit im 18. Jahrhundert kein Negativurteil über Musik darstellte, sondern eine zentrale musikästhetische Forderung war, ist in der Forschung bekannt. Studien wie etwa Karsten Mackensens Monographie zur Simplizität im musikästhetischen Schrifttum dieses Jahrhunderts zeigen, dass um Kriterien für das ästhetisch Einfache in Abgrenzung zum Einfältigen und in Aufwertung von Begriffsfeldern um das Leichte und Natürliche gerungen wurde. In der Musik wurde zum Beispiel in der Gattung Idylle eine einfache musikalische Faktur im Zusammenhang mit dem Thema Natur erprobt.

Meine Untersuchung fragt nun nach Möglichkeiten, über das historische Hören von Einfachheit Aufschluss zu gewinnen. Der Hypothese folgend, dass der Komplex Einfachheit und Natürlichkeit auch die Praxis des Hörens bestimmte, suche ich Naturräume als Hörräume auf, um solche Möglichkeiten des Hörens auszuleuchten. Dafür bietet sich der Brückenschlag zur Ästhetik des Landschaftsgartens an, in der ähnlich wie in der Musik nach Möglichkeiten artifizieller Natürlichkeit und versteckter Künstlichkeit gestrebt wurde. In verschiedenen Diskursen, Naturästhetik, Musikästhetik und in Kompositionen für Gärten suche ich nach Zeugnissen von Hörerlebnissen im Garten, um einer wechselseitigen, vielleicht sogar zirkulären Begründung von Natürlichkeit und Einfachheit durch Klang und Raum auf die Spur zu kommen. Dabei zeigt sich ein Spannungsverhältnis zwischen Naturklang und Musik im Gartenraum. Die Akteure wenden ihr Hören normativ in verschiedene Richtungen: Mal dient Musik als Folie für das Hören von Naturklang, mal dient Naturklang als Vorlage für die Kompositions- und Musizierpraxis. Einfachheit wird so als ästhetische Kategorie transparent, die keinesfalls einfach ist, sondern die Debatte um das Verhältnis von Natur und Kunst bis in die Praxis des Hörens hineinträgt.

Vita

Sarah Avischag Müller studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Kulturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. 2012 schloss sie mit einer editionsphilologischen Bachelorarbeit dort ab. Einen Masterstudiengang in Musicology schloss sie 2014 an der Universität Oxford ab.

Ihre Forschungen zur Masterarbeit beschäftigten sich mit der musikalischen Anekdote als Textsorte in

den frühen Jahrgängen der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung. Seit September 2015 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für historische Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Seminar Göttingen. Ihr Promotionsprojekt trägt den Arbeitstitel "Musik, Klang, Natur: die Landschaftsgärten im 18. Jahrhundert". Ihre Interessenschwerpunkte sind die Musik des 16.-19. Jahrhunderts, Historiographie der Musik(wissenschaft), Sozialgeschichte/Diskursgeschichte des bürgerlichen Musiklebens, Klang, Landschaft und Kulturgeschichte der Natur sowie Ästhetik.

Jakob Götz (Hamburg/Leipzig):

Einfachheit und Komplexität in der Wahrnehmung und Bewertung musikalischer Stimuli - ein offener Werkstattbericht aus der empirischen Forschung -

Im Rahmen meines Dissertationsprojekts habe ich unter anderem zwei Studien zur Hörwahrnehmung und Bewertung musikalischer Stimuli aus dem Bereich der zeitgenössischen klassischen Musik und der Rockmusik durchgeführt.

Zwar ist der thematische Hintergrund meines Projekts ein gänzlich anderer (Umgang mit Musik aus der DDR und den Neuen Bundesländern nach 1990), jedoch lassen sich aus besagten Studien einige interessante Gedanken und empirische Ansätze zum Spannungsfeld Musik und Einfachheit und damit zum Symposiumsthema ableiten, die ich sehr gern vor- und zur Diskussion stellen würde. Neben sicherlich vielen zu erwartenden theoretischen Ansätzen und Modellen wäre eine empirische Herangehensweise vielleicht nicht uninteressant für unsere Auseinandersetzung mit dem Thema. Konkret fasse ich zwei Ebenen ins Auge:

1) Wahrnehmung und Bewertung musikalischer Stimuli hinsichtlich Komplexität und Einfachheit

In diesem Teil der Studie (Vorstudie zum Test von Stimuli) sollten die Teilnehmenden kurze Musikausschnitte (zeitgenössische klassische und Rockmusik) anhand von sechs Parametern beurteilen: allgemeine Komplexität, Rhythmik, Melodik, Harmonik, allgemeine Stimmung, Vertrautheit. In Bezug auf die Wahrnehmung und Artikulation von Einfachheit in der Musik sind vor allem die ersten vier musikalischen Parameter interessant. Neben diversen anderen wäre eine spannende Frage zum Beispiel, ob sich gängige Bewertungsmuster (oder besser: Vorurteile?) – Rockmusik sei eher einfach, wohingegen zeitgenössische klassische Musik allgemein als schwer und komplex erwartet wird – auch in der statistischen Analyse nachweisen oder eher widerlegen lassen.

2) Einfachheit von Gefallensurteilen durch Gegebenheit oder Fehlen außermusikalischer Informationen und Anhaltspunkte

Die eigentliche Rezeptionsstudie nähert sich dann der Frage, welchen Einfluss verfügbare oder eben auch fehlende außermusikalische Informationen und nähere Angaben (in diesem Fall Namen und geografische

Zuordnung von Komponisten/Bands/Künstlern) auf die Gefallensurteile von Rezipienten haben. Sollte es sich beispielsweise als einfacher erweisen, eine Band oder einen Komponisten anhand des Kontextwissens einzuordnen und damit die entsprechenden Musikausschnitte mit einem Valenzurteil zu versehen, wäre dies statistisch in einer geringeren Streuung der Urteile zu den mit Zusatzinformationen ausgestatteten Stimuli gegenüber den Stimuli ohne Informationen zuerkennen – umgekehrt würde eine große Streuung für einen komplexeren und damit nicht einfachen Bewertungsprozess sprechen.

Vita

Jakob Götz (geb. 1990) studierte von 2009 bis 2014 Musikwissenschaft an der Universität Leipzig. Seit 2010 wirkt er am DFG- und ESF-geförderten Digital Humanities-Forschungsprojekt „Aufbau einer Datenbank zum Repertoire des Leipziger Thomanerchores von 1811 bis 2011“ mit, das von 2013 bis 2015 im Rahmen des geisteswissenschaftlichen Forschungsverbundes „Wissensrohstoff Text“ der Universität Leipzig vorangetrieben wurde.

Darüber hinaus beschäftigte er sich in den letzten Jahren vor allem mit musiksoziologischen Themengebieten, Fragestellungen der empirischen Sozialforschung, Wirtschafts- und Sozialgeschichte (mit Fokus auf der Frühen Neuzeit und der Industrialisierung) sowie Politikwissenschaft (vorrangig Europapolitik).

Zudem ist er in der Arbeitsgruppe „Musikleben der DDR und der Neuen Bundesländer“ aktiv, die sich langfristig die Herausbildung einer Forschungsprofilinie zum Themenfeld der Vergleichenden musikkulturellen Diktaturen- und Identitätsforschung zum Ziel gesetzt hat.

Seit 2014 ist er Vorsitzender des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM e.V.). Im Wintersemester 2015/16 leitete er gemeinsam mit einem Kollegen aus der Informatik das Master-Seminar „Digital Humanities – Chancen und Herausforderungen für die Musikwissenschaft“ am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig.

Im April 2016 organisierte er gemeinsam mit Leipziger Kollegen das 29. Internationale DVSM-Symposium zum Thema „Ideologie – Identität – Musik“.

Er promoviert derzeit an der Universität Hamburg als Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes zum Stellenwert von Musik und Komponisten der DDR und der Neuen Bundesländer nach 1990 bis heute mit Fokus auf die mitteldeutsche Musiklandschaft und zeitgenössische Musik.

Neben seinen wissenschaftlichen Aktivitäten ist er musikalisch als Jazzsaxophonist (Unibigband Leipzig), sowie als Bandleiter, Jazzkomponist und Arrangeur (GOJA Quintett Leipzig) tätig.

Martin Link (Münster):

Offenheit – ein besseres Kriterium?

Die Entwicklung der Neuen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts hat viele Veränderungen und Diskussionen hervorgebracht. Eine dieser Fragestellungen ist die der offenen Form, welche unter anderem von dem italienischen Komponisten Luciano Berio und dem Philosophen Umberto Eco in den 1950ern behandelt wurde. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit war neben dem Werk Thema (Omaggio a Joyce) Ecos 1959 publizierter Aufsatz L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca und das 1962 veröffentlichte Werk Opera aperta, wo er sich zugunsten einer offenen Formgestalt in Kunstwerken positioniert, die eine Möglichkeit von vielfältigen ästhetischen Rezeptionen ermöglicht. Gegenstand in den hierfür grundlegenden Debatten zwischen Berio und Eco war die Definition dieses Begriffes der Offenheit und ihre möglichen Beispiele. Doch in wie weit haben sie sich auf eine normative Festlegung des Begriffes Offenheit geeinigt? Werden dabei eventuelle geschlossene Formen schlechter und offene Formen besser dargestellt? Dieser Vortrag soll in Bezug auf den fachlichen Austausch von Berio und Eco ihre Auseinandersetzung mit diesem ästhetischen Begriff rekonstruieren und klären, ob hier möglicherweise eine hierarchische Stilistik angestrebt wird.

Vita

Martin Link wurde 1989 in Gießen geboren. Nach schulischer Laufbahn in Düren erfolgte von 2008 bis 2014 ein künstlerisches Studium der Musik in Essen und Düsseldorf. Während dieser Zeit entstanden zusätzliche wissenschaftliche Studien und Abschlussarbeiten unter anderem zur Musiktheorie Messiaens, Ästhetik Theodor Lipps und der Systemtheorie nach Niklas Luhmann. Seit 2014 Doktorand im Fach Musikwissenschaft an der Westfälischen Wilhelms Universität Münster mit der Dissertation Die Freundschaft Luciano Berios zu Umberto Eco – Ästhetische Grundlagen und künstlerische Konsequenzen.

Benjamin Sturm (Münster):

Canto Ostinato: Ein »Meesterwerk!«?

Werkbezogene Genese eines Werturteils (nach Dahlhaus)

Simeon Ten Holts Canto Ostinato, das oft der Minimal Music zugeordnet wird, gehört zum Kanon der kommerziell erfolgreichsten und am häufigsten gespielten zeitgenössischen Werke in den Niederlanden und wird häufig mit dem Werturteil versehen, ein Meisterwerk zu sein.

Um die Genese eines solchen Werturteils an einem konkreten Werk nachzuvollziehen, soll Canto Ostinato analysiert und hinsichtlich der Dahlhaus'schen Kategorien »ästhetischer Rang« und »musikgeschichtliche Bedeutung« betrachtet werden. Diese entstammen Dahlhaus' Buch Grundlagen

der Musikgeschichte, dessen Inhalte zugleich als Brennglas dienen, für die implizierten (musik-)soziologischen und wissenschaftstheoretischen Dimensionen.

Denn über diese lässt sich wiederum der Bogen zurück zum Werturteil schlagen und damit zur Frage, ob Canto Ostinato tatsächlich ein Meisterwerk der Minimal Music ist, bzw. wie die Musikwissenschaft überhaupt mit Werturteilen umgeht.

Vita

Benjamin Sturm (Jahrgang 1992) studierte von 2011 bis 2012 an der Future Music School Aschaffenburg und schloss mit einem Diplom in E-Gitarre und Harmonielehre ab (Schwerpunkt: Jazz/Rock/Pop). Infolge dessen war er bis 2015 als freiberuflicher Musiker und Gitarrenlehrer tätig. 2013 bis 2014 studierte er Musikwissenschaft an der Ruprechts Carl-Universität Heidelberg, bevor er 2014 an die Westfälischen-Wilhelms Universität Münster wechselte, wo er neben Musikwissenschaft Niederlandistik (Schwerpunkt: Literaturwissenschaft) und Geschichte (individueller Schwerpunkt: Sozialgeschichte der Neuzeit) studierte. Seit 2015 ist er als studentische Hilfskraft im DFG-Projekt Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) beschäftigt. Zudem ist er seit 2016 Vorstandmitglied und Schriftführer des DVSM. Zur Zeit stellt er eine Abschlussarbeit fertig, mit dem Thema „Rasse“ als Thema in Karl Gustav Fellerers Texten. Eine Fallstudie zu seiner Einführung in die Musikwissenschaft (1942).

Seine Arbeits und Interessengebiete umfassen Musikwissenschaft und Nationalsozialismus, Populärmusikforschung, Musiksoziologie und Ästhetik sowie Musik des 20./21. Jahrhunderts.

Aiko Herrmann (Leipzig):

John J. Becker: Radikalität, Romantik, - Restriktion? Zu den „Minimalisten“ eines Komponisten der frühen amerikanischen „Ultra-Moderne“.

„Neue Einfachheit“ und „Minimal-Music“ werden oft als Phänomene der sogenannten Postmoderne ab den 1960/70er Jahren eingeordnet, wobei die ein oder andere Idee etwa eines Erik Satie oder so mancher hierzulande erst spät ernst genommener außereuropäischer Kulturen als Vorläufer und Inspiration gilt. In diesem Beitrag möchte ich zeigen, dass schon vor dem 2. Weltkrieg und mitten im engen Kreis der frühen, mehr oder minder atonal-dissonant klingenden Moderne Amerikas – man denke an die komplexen Musiken von Charles Ives oder Ruth Crawford - „minimalistisch“ anmutende Partituren entstanden, auch wenn diese aus den verschiedensten Gründen kaum wahrgenommen wurden. Der jenseits international ausstrahlender Metropolen wirkende, aber mit prägenden Avantgarde-Persönlichkeiten wie Ives, Ruggles und Cowell eng befreundete Komponist John J. Becker (1886-1961) kann als Beispiel für die „kulturelle Konstante“ musikalischer Einfachheit gesehen werden, und stellt dabei – wie ein paar Jahrzehnte später Philip Glass und andere – zugleich

exemplarisch die Frage nach der Beurteilung musikalisch-künstlerischer Qualität und Originalität; aber auch allgemein nach dem Umgang mit „Außenseiter“-Positionen und Randfiguren innerhalb der Musik- und Kulturgeschichte.

Vita

- geboren 1988, aufgewachsen in Erfurt
- Studium der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig
- mehrjährige Mitarbeit beim Bachfest Leipzig
- Programmhefttexte und Stückeinführungen für verschiedene Veranstalter, u.a. Gewandhaus Leipzig, Universitätsmusik Leipzig & Festival Mitte Europa
- Mitorganisator & Referent bei diversen Symposien, u.a. für die Gesellschaft für Musikforschung (2008) und bei mehreren Tagungen (zuletzt April 2016) des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM – dort seit 2014 im Vorstand)

Christopher Kottowski (Münster):

Traditionsbewusstsein in der Minimal Music

Begegnungen mit musikalischen Traditionen am Beispiel des Komponisten Michael Nyman

In meinem Vortrag möchte ich mich mit dem Verhältnis der Minimal Music zu musikalischen Traditionen befassen. Als Ausgangspunkt dafür soll ein Werk Michael Nymans dienen.

Michael Nyman, dem von manchen auch die Erfindung des Begriffs Minimal Music zugeschrieben wird, ist der breiteren Öffentlichkeit vor allem als Komponist von Filmmusik bekannt. Er schrieb unter anderem für diverse Werke des Regisseurs und Drehbuchautors Peter Greenaway die Soundtracks.

In mehreren dieser Soundtracks nutzt er dabei Werke von Komponisten der Renaissance, des Barocks oder der Wiener Klassik (u. a. John Dowland, Henry Purcell und Wolfgang Amadeus Mozart) als Ausgangspunkte für seine eigene Musik.

Den Soundtrack, den Nyman für den 1982 erschienenen Film *The Draughtsman's Contract*, geschrieben hat und für den er Werke Purcells zur Grundlage nahm, möchte ich in meinem Vortrag genauer betrachten. Die Leitfrage dabei soll sein: Wie gehen die Vertreter der Minimal Music, im konkreten Fall Michael Nyman, mit der musikalischen Tradition um?

Am Ende meines Vortrages möchte ich kurz darauf eingehen inwiefern Michael Nyman repräsentativ für den Umgang mit musikalischen Traditionen in der Minimal Music ist oder inwieweit sich andere, der Minimal Music zugerechnete, Komponisten in diesem Aspekt von ihm unterscheiden.

Vita

Christopher Kottowski (Jahrgang 1988) studiert Musikwissenschaft und Geschichte sowie daneben noch Rechtswissenschaft an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Davor studierte er einige Semester Sozialwissenschaften an der Universität zu Köln. Seine Interessengebiete sind die englische Musikgeschichte und Opern.

José Gálvez (Berlin):

Zur Komplexität des „Einfachen“ – Ontologische Konsequenzen der hermeneutischen Ästhetik & Mediationstheorie für populäre Musik

Bestimmte Traditionen der Popular Music Studies betonen seit geraumer Zeit die konstitutive Rolle von Technologien und industrielle Strukturen in dessen, was als populäre Musik oder Popmusik bezeichnet wird. Dabei kommt der Technologie nicht die passive Funktion zu, „bereits bestehende Musik“ technisch zu reproduzieren. Vielmehr soll sie eine aktive und fundamentale Funktion in der Musikproduktion haben. Ähnliches gilt für die Musikindustrie. Sie vermarktet nicht „bereits bestehende Musik“, sondern greift tief in ihre Ästhetik ein. „Die Musikindustrie bildet [so] das Fundament auf dem die Kategorie Popmusik als ein jeweils bestimmtes Ensemble von Spielweisen, Strukturformeln, Produktionstechnologien, Aufführungspraktiken, Umgangsweisen mit Musik, Images und Medienbilder konstruiert wird.“

Der Musikwissenschaftler Tobias Janz hat argumentiert, dass der Streit um die „richtige“ Theorie der Musik nicht selten auf der Konfusion unterschiedlicher Ontologien der Musik beruht. Die Grundfrage, welche Aspekte und Qualitäten von Musik akzidentell oder essenziell sind, hängt davon ab, wie Musik ontologisch bestimmt wird. Avancierte philosophische und soziologische Theorien wie Georg Bertrams Ästhetik oder Antoine Hennion sowie Georgina Borns Mediationstheorien weisen eine sehr ähnliche ontologische Bestimmung auf wie die der oben genannten Ansätze der Popular Music Studies. Dieser Beitrag hat zum Ziel, die philosophische und soziologische Fundierung dieser „breit gefassten“ Ontologie (populärer) Musik darzulegen. Dadurch, so die These, wird nicht nur die Komplexität scheinbar „einfacher“ ästhetischer Materialien gezeigt, sondern werden auch (oft als akzidentell erachtete) sonische Qualitäten populärer Musik als essenziell betrachtet.

Maik Köster (Mainz):

Infinite Loops – „Homework Edits“ von Hip-Hop Beats auf Youtube

Auf der Videoplattform Youtube finden sich tausende erfolgreiche Videos sogenannter Homework Edits/Extended Mixes. Diese sind meist einstündige Versionen von Hip-Hop Beats bekannter Produzenten (z.B. Nujabes oder J-Dilla). Nutzer bearbeiten die im Original nur wenige Minuten langen

Beats so, dass das Ende möglichst nahtlos in den Anfang übergeht. Teilweise werden sie zudem verlangsamt oder mit Ambient-Spuren (Regen) ergänzt. Die visuelle Ebene besteht in der Regel aus einem einzelnen Bild. Bisweilen hat sich für dieses Phänomen der Name Homework Edit durchgesetzt, der die Musik in einen bestimmten Funktionszusammenhang für den Hörer stellt.

Eine musikalische und diskursanalytische Betrachtung der am häufigsten rezipierten Fallbeispiele soll verschiedene aufkommende Fragen erörtern. Diese betreffen unter anderem Wiederholbarkeit begünstigende Faktoren in der Musik, die zu der Nachfrage dieser Rezeptionsform führen sowie die Wirkung und Funktionsweise des Beats in dieser neuen medialen Erscheinung. Verwandelt die extreme Wiederholung die Musik zu einem „Hintergrundgeräusch“ oder führt es zu einer intensiveren Erfahrung des von seiner Identität in einem Rap Song bzw. eines Albums abgekoppelten Beats?

Es wird argumentiert, dass die Produktion eines Beats, der sich für diese Art von Bearbeitung und Rezeption eignet, wesentlich komplexer ist, als es die Oberfläche vermuten lässt. Die Bereitstellung einer langen Version ist auch eine Hommage an den Produzenten. Die subtilen kognitiven Prozesse der Beat-Variation zeigen sich in der extremen Wiederholung besonders deutlich: Direkt wiederholt wird eine größere Struktur, die in sich aus indirekten (variieren) Wiederholungen von mehrschichtigen Loops besteht. Dadurch wird das Einsetzen der wörtlichen Wiederholung sowie die Position in der Zeitstruktur dieser maskiert. Die sich aus diesem psychologischen Effekt entfaltende Wirkung kann als das charakteristische Merkmal der Homework Edits verstanden werden und eröffnet Verständnismöglichkeiten für ihre Funktionalität zwischen Konzentrations-förderung, Ästhetisierung und Personenkult.

Vita

Maik Köster, geboren am 28.11.1994 in Gummersbach, aktuell wohnhaft in Mainz. Bachelorstudium der Musikwissenschaft an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz 2013-2017. Dort von 2015-2017 als Studentische Hilfskraft beschäftigt. Titel der Bachelorarbeit: „Soundmanipulation von Samples ‚Klassischer Musik‘ im Hip Hop im Hinblick auf Referenzebenen und Affirmativität“ . Praktika bei SWR2 und Schott-Music.

Bisher ein Tagungsbeitrag: Posterpräsentation „Representing Networks – Challenges and Perspectives“ gehalten auf der MusMig-Projekttagung „Music Migration in the Early Modern Age: Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence“ in Warschau Mai 2016.

Interessenschwerpunkte: Musiksoziologie, Musikpsychologie und Music Information Retrieval, PopMusik Forschung (Hip-Hop, Jazz), György Ligetis Orchester- und Kammermusik, Frühe polyphone Satztechniken.

Attila Kornel (Münster):

„Chinesische Stille als musikalische Simplizität am Beispiel von Ji #3 (Silent Mountain) für Sologitarre (1994) von Qu Xiaosong“

Welche Intention führt moderne chinesische Komponisten dazu, Stille – das vermeintliche Gegenteil von Lärm, Klang oder Musik – ins Zentrum ihrer Stücke zu stellen? Vor dem Hintergrund der chinesischen Staatspolitik nach 1950 und ihrem ambivalenten Verhältnis zur eigenen Kulturgeschichte zeigt sich, dass die Beschäftigung chinesischer Musiker mit Stille weit über künstlerische Fragen hinausgeht und Ausdrucksformen kulturell-gesellschaftlicher Entfremdung oder kommunikativen Unvermögens beinhalten kann. Qu Xiaosong (*1952) gehört zu einer Generation chinesischer Komponisten, die sich nach Ende der sogenannten „Kulturrevolution“ einer Rezeption der westlichen Moderne öffnen durften. Mit seinen Kompositionen verbindet Qu europäische und chinesische Musiktraditionen, stellt sich aber bewusst gegen den Trend, Musik technisch möglichst kompliziert zu gestalten.

Ausgehend von meiner laufenden Dissertation, möchte ich in meinem Vortrag eine chinesische Musikästhetik der Stille darstellen, die keineswegs mit simpler meditativer Musik abgetan werden darf. Ji #3 offenbart eine moderne asiatische Klangsprache, deren Komplexität sich weniger auf Spieltechnik als vielmehr kompositorisch fein nuancierten Klangverläufen gründet. Durch Momente der Stille mahnt diese Musik den Interpreten selbst zur Geduld. Anhand einer musikwissenschaftlichen Werkanalyse möchte ich anregen, die Simplizität der Stille als Ästhetik zwischen Philosophie & Spiritualität zu diskutieren und ein Phänomen klanglicher Abwesenheit präsentieren, das eigene Konnotationen zwischen Subjekt und akustischer Umwelt evoziert.

Vita

Geboren 1987 in Leipzig, 2007 Abitur in Köln. Seit 2008 in Münster, dort 2012 Bachelor of Arts (Musikwissenschaft, Philosophie) und 2015 Master of Arts (Musikwissenschaft). Derzeit Promotion zur „Stille als Ambivalenz moderner chinesischer Musik“. Das Interesse zu China ist zudem verbunden mit seiner Tätigkeit als Trainer für Kampfkunst & daoistische Meditation. Weitere Arbeitsgebiete zeigen sich in Publikationen zu den Prinzipien der kompositorischen Klangsynthese bei Simon Stockhausen, Musikästhetik der Stille in Europa und China sowie dem Progressiven & der Avantgarde im 20./ 21. Jahrhundert.

Als Musikjournalist für JAZZAffine.com und DIE TONKUNST tätig.

Florian Besthorn (Basel):

»SCHÖNE STELLEN« IM KONTEXT

ZERBRECHLICHKEIT IM SPANNUNGSFELD VON VERWEIGERUNG UND GLÄTTE

Populär und Star ist er, Jörg Widmann (*1973 in München), virtuoser Klarinettist und gefeierter Komponist. Als Schüler Hans Werner Henzes und Wolfgang Rihms wird er zu Vertretern der ›Neuen Einfachheit‹ gezählt, ohne dass dabei der Einfluss von Pierre Boulez, Helmut Lachenmann oder auch von Miles Davies auf sein Werk berücksichtigt würde. Komplexe Partien und experimentelle Studien stehen bei Widmann in direkter Nachbarschaft zu tonalen Abschnitten, volkstümlichen Zitataneihen oder jazzigen Ohrwürmern.

Dass das Publikum vermeintlich nur wegen »schöner Stellen« ins Konzert gehen würde, wie es ihm Adorno bereits in den 1960er Jahren unterstellte, fasst deutlich zu kurz, denn diese sind stets in eine Kontext einzuordnen. Gesondert betrachtet erscheint die »schöne Stelle [...] gar nicht mehr schön; wird sie zum Leichenteil.« Daher möchte ich in meinem Vortrag zweierlei anhand der Kompositionen Widmanns diskutieren:

1. was es zu Beginn des 21. Jahrhunderts heißen könnte, wenn Musik als ›schön‹ titulierte wird und
2. welchen Mehrwert ein Re-Komponieren ›schöner Stellen‹ in neuen Kontexten haben könnte.

Zunächst soll das Spannungsfeld zwischen einer »naiven Selbstverständlichkeit« zur Tradition, die etwas ›Schönes‹ schafft, das »von der Anerkennung und Zustimmung aller getragen wird«, und einem Bruch mit demselben durch Verweigerung einer »Ästhetik des Glatten« erörtert werden. Darauf wird gezeigt, wie Widmann, um einer ›sterilen Vollkommenheit‹ auszuweichen, in seinen Werken bewusst auf die ›Imperfektibilität‹ der Interpreten setzt und wie er darin Baudelaires Ansatz einer Ästhetik folgt, die das ›Wesen der Schönheit‹ gerade in ›Unebenheiten‹ und im ständigen Überrascht-Werden ausmacht. So folgt Widmann bewusst Traditionen – wie jener der Sonett-Form –, reichert sie allerdings beständig mit Irritationen an. Schließlich erscheinen ›schöne Stellen‹ in seinen Werken eher als Fremdkörper, denn als Inseln der Seligkeit, wenn er etwa nicht tonal komponiert, sondern mit Tonalität sowie der Neukontextualisierung derer komponierend irritiert.

Vita

FLORIAN HENRI BESTHORN begann seine musikalische Ausbildung in München, gefolgt von einem geisteswissenschaftlichen Studium. Ab 2007 war er studentischer, dann wissenschaftlicher Mitarbeiter sowie Lehrbeauftragter an musikwissenschaftlichen Instituten. Daneben arbeitete er an div. Mehrspartenhäusern (u. a. Bayerisches Staatstheater München) und bekam im Schott-Verlag (Mainz) sowie der European American Music Distributors Company (New York) tiefere Einblicke in das Verlagswesen.

Seine Magisterarbeit widmete sich der Frage nach politisch intendierter Sprachlichkeit in der Instrumentalmusik nach 1945 und wurde anhand einer Analyse und Interpretation von Hans Werner Henzes 5. Sinfonie ausgearbeitet; hierfür erhielt er ein Stipendium der Paul Sacher Stiftung. An der Universität Basel wurde er 2016 mit einer Arbeit über das Werk Jörg Widmanns promoviert und arbeitet seitdem für den dortigen Schwabe Verlag.

Gabriela Lendle (Osnabrück):

Weglassen und Konzentrieren. Einfachheit und Stille als klingende Paradoxien in Federico Mompous *Música Callada*

Wenn Einfachheit, Klarheit oder Kürze als ästhetische Ideale postuliert werden und die ‚konzise‘ oder ‚konzentrierte‘ Darstellungsweise der weitschweifigen als überlegen gilt, dann kann dahinter die Vorstellung stehen, in der einfachen Darstellungsweise eines (nicht einfachen) Referenzgegenstandes konzentrierte sich derselbe, werde dem Gegenstand Adäquates und Zutreffendes ausgedrückt. Demnach muss es möglich sein, die Komplexität eines Gegenstandes analytisch zu reduzieren, ohne dass dessen Darstellung falsch, unzutreffend und in diesem Sinne vereinfachend wird.

In Bezug auf Federico Mompous 28 Klavierminiaturen, die unter dem Titel *Música Callada* erschienen (in vier Heften 1959/ 1962/ 1966/ 1974), erweist sich der Gedanke vom Einfachen und zugleich Konzentrierten, das auf gezieltem Weglassen beruht, als ein vielversprechender Ansatz. Konzentriert werden in diesen Stücken harmonische Ambivalenzen und potenzielle Deutungs- und Auflösungsmöglichkeiten, die latent und implizit bleiben und insofern dem Bereich des Nicht-Erklingenden (oder: des nicht explizit Erklingenden) zugehören. Jener Bereich des Unausgesprochenen und Latenten ist von zentraler Bedeutung für die in Mompous Stücken programmatische Idee ‚klingender Stille‘, jener paradoxen Vorstellung, die Mompou zwei Zeilen aus dem „Cántico espiritual“ (1578) des Mystikers Juan de la Cruz entnahm: „La música callada, la soledad sonora“.

Das Weglassen von Harmonietönen sowie die Konzentration harmonischer Latenzen führt in Pausen, Zäsuren oder in offene Schlüsse. Insofern wird die Musik an die Grenze ihres Verstummens gebracht, welche gleichzeitig zum Ausgangspunkt klingender Stille werden kann: Stille bzw. der Nachklang wird gleichsam angefüllt mit harmonischen Möglichkeiten der Auflösung oder Fortführung, die deutend und spekulativ im ‚inneren Ohr‘ des Hörers mitgedacht werden. Inwieweit kann über solche Latenzen analytisch Fassbares ausgesagt werden? An welchen Punkten der Komposition ist nachweisbar, dass eine Strategie des Weglassens und Aussparens in das Ausfüllen (‚Erklingen‘) von Stille bzw. Nachklang und damit in eine Konzentration innerer Hörmöglichkeiten umkippt?

Diese Fragen möchte ich in meinem Vortrag untersuchen, wobei als kontextueller Hintergrund die spirituelle Bedeutung von Paradoxien in den Schriften Juan de la Cruz‘ einbezogen werden soll. Abschließend wäre abzuwägen, welchen Ertrag und welche Schwierigkeiten die Idee der Einfachheit

als Konzentration im Falle der betrachteten Klavierstücke mit sich bringt.

Vita

Gabriela Lendle (geb. 1977), Dr. phil., studierte Klavier an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe sowie Musikwissenschaft und Philosophie an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und an der Universität zu Köln. Promotion im Jahr 2013 mit der Dissertationsschrift „Der quixotische Code – Zwölftontechnik als neue Form von Tonalität in Roberto Gerhard's Ballett Don Quixote“ (2015 im Druck erschienen als Band 76 der Reihe Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft unter dem Titel „Zwölftontechnik als neue Form von Tonalität. Zu Roberto Gerhard's quixotischem Code“). Freiberufliche Forschungstätigkeit und Lehrauftrag am Musikwissenschaftlichen Seminar der Hochschule für Musik Detmold / Universität Paderborn im SS 2016, Tätigkeit als Klavierpädagogin und Musikjournalistin u.a. für SWR Freiburg/BadenBaden.

Schwerpunkte ihres Forschungsinteresses liegen in den Bereichen der ideellen Grundlagen von Tonalität und der Zwölftontechnik, des kompositorischen Schaffens im Umfeld der Zweiten Spanischen Republik und des Spanischen Bürgerkriegs und interkultureller Rezeptionsprozesse.

Dr. phil. Leopoldo Siano (Köln):

Why patterns - why drones? Zwei „einfache“ Musikwege:

Morton Feldman und La Monte Young

Morton Feldman und La Monte Young sind zugleich Minimalisten und Maximalisten gewesen. Mit einfachen und sparsamen musikalischen Mitteln haben sie Werke geschaffen, die die herkömmliche Konzertform notwendigerweise sprengen. Die äußerst langen Aufführungsdauern ihrer Werke ist sprichwörtlich geworden.

Während die hauptsächliche kompositorische Strategie von Feldman auf der Dialektik zwischen Klang und Stille in Form von wiederholten Mustern (Patterns) basiert, verwendet Young fast ausschließlich lang ausgehaltene Töne (Drones). Das Ziel der beiden ist aber das gleiche: durch die Zeit die Zeit zu überwinden.

In diesem Referat soll die Bedeutung und Funktion der Verwendung von Patterns und Drones im Zusammenhang mit der zugrunde liegenden Musikpoetiken der zwei Komponistenvergleichsweise besprochen werden.

Vita

Leopoldo Siano wurde am 12. August 1982 geboren. Nach seinen musikalischen und musikwissenschaftlichen Studien in seinem Heimatland Italien (Univerisità di Roma Tor Vergata und

Facoltà di Musicologia di Cremona, Università di Pavia) siedelt er 2009 nach Deutschland um, wo er 2012 sein Promotionsstudium an der Universität zu Köln mit einer Dissertation über den Werkzyklus "Klang. Die 24 Stunden des Tages" von Karlheinz Stockhausen abschließt. Für diese Publikation wurde Leopoldo Siano am 4. Dezember 2014 mit dem Offermann-Hergarten-Preis ausgezeichnet. Seit 2012 ist er Dozent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln. Mit Publikationen auf verschiedenen Sprachen und Vorträgen ist er international tätig.

Klaus Sonnleitner (St. Florian):

„Augustinus Franz Kropfreiter (1936–2003):

Komponist und Kirchenmusiker zwischen Kunst- und Gebrauchsmusik“

Augustinus Franz Kropfreiter war als Chorfrater (Chorherr ohne Priesterweihe) Mitglied des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian bei Linz in Oberösterreich. Nach seinem Kirchenmusikstudium an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien (1956–1960) wirkte er bis zu seinem Tod als Stiftsorganist und Regens chori – „sein“ Instrument war die bedeutende „Brucknerorgel“ der Stiftsbasilika St. Florian, die ihm stets Quelle der Inspiration war, vor allem für seine Improvisationen.

Kropfreiter war durch und durch geprägt von einer klassischen Ausbildung, was sich im Erlernen einer gediegenen Satztechnik und starkem Formbewusstsein manifestierte. Sein überaus umfangreiches – und auch zeitweise vielfach aufgeführtes – Oeuvre umfasst Werke fast aller Gattungen und Besetzungen für den sakralen und profanen Bereich, darunter drei große Symphonien und zahlreiche Orgelwerke. Deren ausgeprägter, beinahe unverwechselbarer Personalstil orientiert sich (in einem gewissen Anachronismus) etwa an Vorbildern wie Johann Nepomuk David, Paul Hindemith und Frank Martin – die persönliche Klangsprache erzielt er vor allem durch eine Kombination aus strenger Linearität und einer eigenen Art der Polytonalität. Der musikalischen Avantgarde hat sich Kropfreiter nie zugewandt.

Obwohl viele von Kropfreiters Werken von hoher Komplexität sind, findet sich eine erstaunlich große Anzahl kleinerer, ja kleinster Kompositionen von großer Einfachheit. Darüberhinaus gibt es auch in größeren Kompositionen äußerst einfach angelegte Sätze oder Passagen. Warum ist das so? Vor allem bei den kleinen Werken ist dies oft dem Verwendungszweck bzw. einer guten Verwendbarkeit geschuldet. Kropfreiter und seine Musik gerät damit in das Spannungsfeld von „Gebrauchsmusik“ und „Kunstmusik“, wobei es interessant ist, am Beispiel dieses Komponisten und dessen „Berufsethos“ und Selbstverständnis Vergleiche und Betrachtungen anzustellen, auch zur künstlerischen Entwicklung. Selbstverständlich spielen in diesem Zusammenhang Aspekte der Rezeption wie z. B. Hörgewohnheiten des Publikums eine große Rolle.

Tonbeispiele sollen die Präsentation illustrieren, welche auch der humorvollen Seite des dem Hörer sonst sehr ernst begegnenden Kropfreiter gerecht werden möchte.

Vita

Klaus Sonnleitner , geboren 1970 in Bad Ischl/Oberösterreich, studierte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg: Orgel bei Elisabeth Ullmann, Katholische Kirchenmusik (u. a. Dirigieren bei Albert Anglberger und Hans-Joachim Rotzsch, Kirchliche Komposition bei Wolfgang Sauseng, Orgelimprovisation bei Wolfgang Kreuzhuber) sowie Cembalo bei Liselotte Brändle und Instrumentalpädagogik. Besuch zahlreicher Meisterkurse und Teilnahme an Wettbewerben mit Schwerpunkt auf der Interpretation Alter Musik. Studienabschluss mit Auszeichnung 1995 sowie Verleihung des Würdigungspreises des Bundesministers für Wissenschaft und Kunst. 1990–1995 Unterrichtstätigkeit an den Landesmusikschulen Gmunden und Bad Ischl. Ab 1995 Studium der Theologie in Linz und 1997 Eintritt in das Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Priesterweihe 2002. Seit 2006 ist Klaus Sonnleitner Stiftsorganist von St. Florian, daneben auch Gastmeister des Stiftes sowie in der Pfarrseelsorge und Exerzitenbegleitung tätig. 2011 bis 2015 Mitglied der Jury beim Internationalen Orgelwettbewerb St. Maurice (Wallis/CH). Umfangreiche Konzerttätigkeit sowie Beratungen bei Orgelbauprojekten, CD- und Rundfunkaufnahmen. Im September 2013 Debut bei den BBC Proms an der Orgel der Londoner Royal Albert Hall. Herausgabe von Werken seiner Vorgänger Franz Xaver Müller und Augustinus Franz Kropfreiter. Arbeit an einer Dissertation über das Leben und Werk Kropfreiters am „Mozarteum“ Salzburg.

Juliette Gruner (Frankfurt):

Satie dans son bureau

Kein Büro ohne Möbel.

Erik Satie hat in seiner Musik sowohl Bürokratie als auch Möbel thematisiert in Stücken, die scheinbar damit auseinandersetzen: Erstere in der Sonatine bureaucatique von 1917, letztere in der Musique d'ameublement.

Die Sonatine bureaucratique ist ein kurzes Klavierstück, das musikalisch mit simplen Mitteln arbeitet: Kaum Chromatik, ein niedriger Ambitus, extrem wenige Stimmen und kaum Akkorde. Interessant wird das Stück vor allem durch die spezifische Kombination dieser Elemente und durch die zunächst lächerlich und willkürlich scheinenden abrupten stilistischen Wechsel zwischen einzelnen Passagen. Durch das Nebeneinanderstellen wird auf das Einzelne ein Licht geworfen, das es alleine nicht gewinnen könnte. Dazu kommt eine quasi-narrative Textebene, mit der Satie den Notentext versehen hat, die in einer teilweise redundanten, teilweise interpretierenden Beziehung zur Musik steht.

Unter Musique d'ameublement – welches sich als „Möbelmusik“ genauso gut wie als „Musikmöbel“ verstehen lässt – werden unterschiedliche Stücke von Kammermusik gefasst, denen gemeinsam ist, dass sie allesamt nach Möbelstücken bzw. Räumen benannt sind und aus extrem wenigen Takten bestehen, gedacht zur prinzipiell endlosen Wiederholung. Nach Saties eigenen, durchaus

uneindeutigen, Aussagen und Notizen soll diese Musik die bessere, sogar notwendige Alternative sein zum Krach von Hintergrundgeräuschen und herkömmlicher Hintergrundmusik. Jedes der Stücke hat jedoch einen eigenen Charakter und wird zudem von Satie mit bestimmten Ereignissen verbunden – es ist keine Musik zum Ignorieren, sondern mindestens eine kommentierende Musik.

Sowohl die Sonatine bureaucratique wie die Musique d'ameublement behandeln also Fragen nach dem Wesen der Musik, nach der Möglichkeit innerer Kohärenz und Zusammensetzung wie auch nach außen hin, zum außer-akustischen Schriftbild wie auch zur Hörsituation, und dies tun sie im marginalen Bereich von musikpädagogischer Musik einerseits, Gebrauchsmusik andererseits. Die andauernde Relevanz zeigt sich nicht zuletzt in der Thematik: Das französische Wort „bureau“, welches gleichzeitig Amt, Bürozimmer und Schreibtisch bedeutet, gibt ein treffendes Bild von einer der bedeutsamsten Formen der Arbeit in unserer Zeit.

Vita

Juliette Gruner, Studium der Komparatistik, Philosophie, Soziologie und Musikwissenschaften an der Universität Frankfurt am Main und der FU Berlin. Mitglied des AK kritischer Musikwissenschaftler*innen Frankfurt am Main. Referentin im autonomen-ASTA-trans*queer-Referat der Universität Frankfurt am Main. Website unter <http://www.juliettegruner.de>

Sabine Schöbinger (Salzburg):

Der Elementare Klangsatz bei Carl Orff - leichte Kost? Zur Analyse scheinbar einfacher Musik

In Reaktion auf die immer komplexeren Musikwerke der Romantik suchte Carl Orff nach einem neuen Weg - einer „Rückkehr zu den Wurzeln“ - und prägte den Begriff „elementar“ als Bezeichnung für einen innovativen Musikstil, der sich nicht nur in seinem künstlerischen Werk widerspiegelt, sondern auch die Grundlage bildet für den musikpädagogischen Klassiker Orff-Schulwerk.

Im Rahmen meiner Doktorarbeit vorgenommene Analysen der enthaltenen musikalischen Strukturen zeigen eine überraschende Vielfalt auf, die der gängigen Meinung der Simplizität widerspricht. Überlegungen und Beispiele aus der laufenden Arbeit geben Anstöße für die Diskussion, welche Methoden für die Analyse scheinbar einfacher Musik geeignet sind.

Vita

Sabine Schöbinger (*1984), geb. Brunnett, studierte Katholische Kirchenmusik, Instrumentalpädagogik und Elementare Musik- und Bewegungspädagogik an der Hochschule für Musik und Theater München sowie an der Universität Mozarteum Salzburg. Aktuell promoviert sie dort im Fach Musikpädagogik zum Elementaren Klangsatz im deutschen und amerikanischen Orff-

Schulwerk.

Als regionale Kirchenmusikreferentin war sie daneben von 2012-2014 für die Erzdiözese Salzburg tätig. Seit 2014 arbeitet sie als Kirchenmusikerin und Koordinatorin der Musik in der Stadtkirche Germering bei München. Im Carus-Verlag erschienen mehrere Choralsätze und -vorspiele für Orgel sowie Kantorengesänge im Rahmen der Publikationen zum neuen Gotteslob.

David Reißfelder (Heidelberg):

Der langsame Satz aus Edward Elgars Streichquartett e-Moll op. 83- Simplizität als Zeichen retrospektiver Idylle?

Die letzten Monate des Ersten Weltkriegs verbrachte Edward Elgar, von einer Operation und dem andauernden Krieg physisch und psychisch stark angeschlagen, in dem abgelegenen Cottage Brinkwells in Sussex. Nach einer längeren Schaffenspause komponierte er dort bis Sommer 1919 seine einzigen drei groß angelegten Kammermusikwerke und das Cellokonzert. Seine letzten bedeutenden Werke sprechen eine musikalische Sprache, die nach dem Krieg als eine längst vergangene angesehen werden musste.

Der langsame Mittelsatz, *Piacevole*, des Streichquartetts e-Moll op. 83 ist in besonderer Weise von einer Einfachheit geprägt, die sich vom Umfeld der zeitgenössischen Avantgarde radikal abhebt: Nach dem angespannten, rhythmisch komplexen ersten Satz erklingt eine eingängige Melodie in einem reduzierten Streichtriosatz, der erst nach 22 Takten vierstimmig wird. Das Formschema des Satzes ist simpel, wartet aber mit versteckten Finessen auf. Besonders eindrucksvoll gerät eine Passage, in der der musikalische Verlauf über einem Orgelpunkt der 1. Violine fast stillzustehen scheint – mit äußerst geringen Mitteln wird ein großer Eindruck erzeugt.

Für Lady Elgar beinhaltete der Satz „captured sunshine“ und es liegt nahe, eine Inspiration durch die ländliche Umgebung von Brinkwells zu vermuten, zu der sie bei den parallel entstandenen Werken explizite Bezüge herstellte. Doch ist die evozierte Sommeridylle gleichzeitig von einer tiefen Nostalgie geprägt. Wie ein Kritiker vermerkte, schien Elgar beweisen zu wollen, dass man auch mit den alten Methoden noch originell und tatsächlich ‚schön‘ komponieren könne. Eine ähnliche Reduktion der kompositorischen Mittel und eine Zurücknahme alles Äußerlichen findet sich etwa auch in der späten Kammermusik Gabriel Faurés, die ebenso wie die Elgars von der traditionellen Musikwissenschaft lange als spätromantisch-epigonal abgestempelt und vernachlässigt wurde. Die Parallele zeigt, dass man mit einer rein biographisch orientierten Herangehensweise den Werken nicht gerecht wird.

In dem Vortrag soll erörtert werden, inwiefern die Faktur dieses Streichquartett-Satzes als bewusst simpel aufgefasst werden kann. Fungiert dessen Simplizität als Verweis auf eine als kompositorisch, aber auch politisch-zeitgeschichtlich ‚einfacher‘ verklärte Vergangenheit?

Shushan Hyusnunts (Köln):

„L'art c'est très facile ou ce n'est pas“:

Giacinto Scelsi und die „musica su una nota sola“

Der italienische Komponist Giacinto Scelsi berichtet, dass er nach seiner Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik bei Walther Klein in Wien krank wurde, weil er zu viel denken musste. Mitte der 1940er Jahre hatte er demnach eine künstlerisch-existentielle Krise, so dass er für einige Jahren mit dem Komponieren aufhörte und sich in verschiedenen psychiatrischen Kliniken aufhielt.

Dank seiner Beschäftigung mit Yoga, Zen-Buddhismus und asiatischen Musiktraditionen konnte er Anfang der 1950er Jahre einen neuen künstlerischen Weg finden, und so entstand seine berühmte „musica su una nota sola“ (Musik auf einem einzelnen Ton). Kann man überhaupt Musik mit einem einzelnen Ton machen?

In Anlehnung an die zen-buddhistische Vorstellung der „kunstlosen Kunst“ sagte einmal Scelsi: „L'art c'est très facile ou ce n'est pas“ (Die Kunst ist einfach oder ist sie keine). Seine „mono-tonen“ Werke sind tatsächlich das Ergebnis von Improvisationen, die seinem Diktum nach – mit einer Andeutung auf den taoistischen Begriff des wei-wu-wei („handeln ohne handeln“) – im Zustand der „lucida passività“, also des „lichten Nicht-Handelns“, entstanden sind. Die Tonbandaufnahmen der Improvisationen wurden erst im Nachhinein von seinen Assistenten in Partituren fixiert. Diese auf einem einzelnen Klang basierende Musik Scelsis ist die Versinnbildlichung seiner spirituellen Maxime „Kunst machen ohne Kunst“, die in seinem Octologo zu finden ist.

In meinem Beitrag werde ich versuchen, die Paradoxien der Scelsischen Musikpoetik im Zusammenhang von seiner Klangwelt und den zen-buddhistischen beziehungsweise taoistischen Vorstellungen, die den Komponisten inspirierten, zu beleuchten.

Vita

Shushan Hyusnunts wurde am 3. Februar 1989 geboren. Nach ihren musikalischen und musikwissenschaftlichen Studien in der Heimatstadt Yerevan (Armenien) lebt sie seit 2012 in Deutschland. 2016 hat sie ihr Master-Studium an der Universität zu Köln mit einer Arbeit über die Klangphilosophie in den Orchesterwerken des Giacinto Scelsi abgeschlossen. Am 06. Dezember 2016 wurde sie mit dem DAAD-Preis ausgezeichnet. Seit April 2017 ist sie Lehrbeauftragte am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln.

Zurzeit arbeitet sie an ihrer Doktorarbeit über die Musik des rumänischen Komponisten Horatiu Radulescu. Schwerpunkt ihrer Interesse ist die Musik des 20. Jahrhunderts (insbesondere im Verhältnis zur bildenden Kunst) sowie die traditionelle Musik Armeniens.

Pablo Cuevas (Köln):

Umgewandelte Simplizität: „Arme elektroakustische Musik“ aus Lateinamerika als Widerstandssymbol

Was bisher ein Merkmal des elektroakustischen Schaffens vieler Komponisten aus Lateinamerika gewesen war, wurde in den 1970er Jahren begrifflich erfasst: 1976 prägte der argentinische Komponist Eduardo Bértola (1939 – 1996) die Idee von *música electroacústica pobre* [arme elektroakustische Musik], wobei er versucht hat, die erzwungene technische Simplizität der elektroakustischen Komposition in lateinamerikanischen Studios zu umfassen. Bértola, dessen Laufbahn vorherige Kontakte mit dem Pariser elektroakustischen Raum auswies, bezog sich zunächst allgemein auf den technologischen Faktor, der ausschlaggebend für jeden elektroakustischen Kompositionsprozess sei, und zweitens auf die vermutlichen technologischen Einschränkungen dieses Mediums in Lateinamerika, die er in die Möglichkeitsbedingung einer Ästhetik umwandelte, die die elektroakustische Musik vieler Komponisten kennzeichne und sie als Widerstandssymbol betrachten ließe, ein Widerstand also, der den festen expressiv-kompositorischen Wille zu verkörpern vermöge, trotz negativer ökonomischer und politischer Umstände (engagierte, regional-bezogene) Musik zu komponieren.

Beim Symposium Einfach, leicht, minimal? Simplizität in der Musik des DVSM und des Instituts für Musikwissenschaft Münster möchte ich die Idee einer „armen elektroakustischen Musik“ zur Diskussion stellen, indem ich in einer 30-minütigen Präsentation die folgenden Schwerpunkte treffen würde: (1) Entstehungskontext des Begriffes am Beispiel ausgewählter Kompositionen, bei denen die regionalen, mit einer Idee von kultureller Identität bezogenen Elemente in den Vordergrund gezogen werden. (2) Ästhetische Dimension und Differenzierung des Begriffes innerhalb der akademischen Musik (z. B. warum es sich um keine *arte povera* oder *minimal music* handelt).

Marco Dimitriou (Münster):

Ein Schildkrötenpanzer und drei Saiten – mit „wenig“ zum Erfolg im Rebetiko der 1930er Jahre

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden im just gegründeten griechischen Staat erstmals Tonaufnahmen urbaner Volkslieder vorgenommen, die sich überregional verbreiten und die Musik Griechenlands nachhaltig bis in die Gegenwart prägen sollten. Diese Lieder erhielten rückblickend den Namen Rebetika und gelten als erste gesamtgriechische Populärmusik. Ihrer Zusammensetzung nach stellen sie ein einzigartiges Gemisch aus osmanischer Musiktradition, Einflüssen „westlicher“ Stile und regionaler griechischer Volksmusik dar, welches durch reduzierte Strukturen und Eingängigkeit bestach. So kommt es, dass selbst heute noch nach fast einem Jahrhundert einem Großteil der griechischen Bevölkerung zahlreiche Rebetika geläufig sind, obgleich sie anfänglich im Zusammenhang mit einer teilweise kriminellen, Haschisch rauchenden Subkultur entstanden und gepflegt wurden.

Denn einer der Ursprungs- und Verbreitungsorte der Rebetika war zu Beginn ihrer Erfolgsgeschichte das Gefängnis, in dem sie aus der Not heraus auf einfachsten improvisierten Instrumenten mit Kürbissen oder Schildkrötenpanzern als Resonanzkörper erklangen. Dementsprechend konnten auf den oftmals kleinen Lauten keine virtuosen Spieltechniken und weitschweifigen Melodien entwickelt werden. In vielerlei Hinsicht ließe sich der Charakter der Rebetika daher als einfach bezeichnen:

1. Die Bauweise der ursprünglich verwendeten Instrumente
2. Der melodische Vorrat und Verlauf
3. Die rhythmische Grundlage
4. Der Inhalt der gesungenen Texte und die Form ihrer Darbietung

Während sie von einigen zeitgenössischen Kritikern aufgrund ihres Klangs verlacht und verurteilt wurden, zeugt der bis heute anhaltende Erfolg der Rebetika von ihrem Reiz. In Abgleich mit anderen Formen griechischer Volksmusik stellt sich daher die Frage, weshalb die Rebetika trotz der vermeintlichen Simplizität (oder gerade wegen dieser) so beliebt werden konnten. Dabei soll nach Ursachen für die einfache Struktur gesucht werden. Anhand ausgewählter Beispiele soll zusätzlich auf der zu diskutierenden Grundlage der Begriffe „Einfachheit“ und „Reduktion“ die musikalische Gestalt der Rebetika aus organologischer und musiktheoretischer Perspektive beleuchtet werden, um Schlüsse auf ihre Wirkungskraft zu ziehen.