



**18<sup>th</sup> CONGRESS OF THE INTERNATIONAL  
MUSICOLOGICAL SOCIETY**

Zürich 10<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> July 2007

**FINAL PROGRAMME AFTER THE CONGRESS**

Edited by · Herausgegeben von  
Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken  
in Verbindung mit  
Cristina Urchueguía



# INHALTSVERZEICHNIS · CONTENTS

Haftungshinweis · Liability · Nota Legal · Responsabilità · Responsabilité	iv
Glossar · Glossary · Glosario · Glossario · Glosaire	iv
Gefördert durch · Sponsored by	v
Patronat & Organisation · Patronage & Organisation	ix
Grussworte · Notes of Welcome	xi
IGMW-Seite · IMS Page	xv
Zürich-Seite · Zurich Page	xvii
Zeitpläne · Timetables	xxiii
10. Juli Dienstag · Tuesday	xxv
11. Juli Mittwoch · Wednesday	xxvii
12. Juli Donnerstag · Thursday	xxxvii
13. Juli Freitag · Friday	xlvii
14. Juli Samstag · Saturday – Exkursionen · Excursions	lv
15. Juli Sonntag · Sunday	lix
Symposien & Freie Referate	
Symposia & Free Paper Groups	1
I. From Antiquity to Renaissance	3
II. 17 <sup>th</sup> & 18 <sup>th</sup> Centuries	49
III. 19 <sup>th</sup> Century	85
IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	113
V. Genres & National Traditions	183
VI. Theory & Methods	213
VII. Interdisciplinary Perspectives	257
Institute, Gesellschaften & Forschungsprojekte	
Institutes, Societies & Research Projects	305
Verlagsausstellung · Publishers	308
Konzerte · Concerts	311
Appendix	315
Indices	323
Index I: Namen- & Sachregister · Names & Topics	323
Index II: Referate · Papers	337
Index III: Referenten, Organisatoren, Chairs & Verlage Speakers, Organisers, Chairs & Publishers	357
Index IV: Adressen & Lagepläne · Addresses & Sitemaps	367

## Haftungshinweis · Liability · Nota Legal · Responsabilità · Responsabilité

Die Personendaten der Referenten und die Abstracts stammen von den Referenten. Die Angaben zur Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (IGMW) stammen vom Bureau der IGMW. Für diese Inhalte übernehmen die Herausgeber keine Haftung.

We have received the speakers' personal data as well as the abstracts from the speakers. The data about the International Musicological Society (IMS) have been provided by the Secretariat General of the IMS. The editor do not assume any responsibility for their content.

Los datos personales de los ponentes y los resúmenes provienen de los ponentes. Los datos sobre la Sociedad Internacional de Musicología (SIM) han sido facilitados por la Secretaría General de la SIM. Los editores no asumen responsabilidad alguna con respecto a estos contenidos.

I dati personali dei relatori e gli estratti sono stati forniti dai relatori stessi. Le informazioni sulla Società Internazionale di Musicologia (SIM) sono state fornite dalla segreteria generale della società stessa. Gli editori non possono assumersi alcuna responsabilità in relazione a tali contenuti.

Les données personnelles des orateurs ainsi que les résumés ont été fournis par les orateurs. Les données sur la Société Internationale de Musicologie (SIM) ont été fournies par le Secrétariat Général de la SIM. L'éditeur ne peut assumer aucune responsabilité pour ces contenus.



## Glossar · Glossary · Glosario · Glossario · Glosaire

DEUTSCH	ENGLISH	CASTELLANO	ITALIANO	FRANÇAIS
Pause	break	pausa	pausa	pause
Jahrhundert	century	siglo	secolo	siècle
Inhaltsverzeichnis	content	índice	indice	table des matières
Sach- und Namensregister	index of names and topics	índice onomástico y temático	indice di nomi e di materie	index de noms et de sujets
Plenumsvortrag Hauptvortrag	key note speech key note address	ponencia clase magistral	discorso principale	conférence principale
Geschoss	level	planta, piso	piano dell'edificio	étage
Hauptgebäude	main building	edificio central	edificio centrale	bâtiment principal
Referat freies Referat	paper free paper	comunicación comunicación libre	conferenza	exposé
Referent	speaker	ponente	relatore	orateur
Raum	room	aula	aula	chambre
Zeitplan	timetable	horario	orario	horaire

Gefördert durch · Sponsored by



Universität Zürich



Stadt Zürich  
Kultur

UBS Kulturstiftung



Unterstützt durch die Schweizerische Akademie  
der Geistes- und Sozialwissenschaften  
[www.sagw.ch](http://www.sagw.ch)



Schweizerische Musikforschende Gesellschaft  
Société Suisse de Musicologie  
Società Svizzera di Musicologia



FONDS NATIONAL SUISSE  
SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS  
FONDO NAZIONALE SVIZZERO  
SWISS NATIONAL SCIENCE FOUNDATION



ernst von siemens  
musikstiftung



PRO  
MARIA  
STRECKER-  
DAELEN  
STIFTUNG



Musik Hug

Official Carrier



MIGROS  
kulturprozent

Mariann-Steegmann Foundation

Hochschulstiftung der Universität Zürich

HANS SCHAEUBLE STIFTUNG

Landgraf-Moritz-Stiftung



Bärenreiter

Musikschule der Stadt Zug

Swiss Baltic Net der  
GEBERT RÜF STIFTUNG

Zürcher Kantonalbank

## Wir danken auch · We wish to thank also

Mirjam Beerli · *UBS Kulturstiftung, Zürich*  
Alexia Katharina Berchtold · *Zürich*  
Dr. Dietrich Berke · *Landgraf-Moritz-Stiftung, Kassel*  
Marianne Bornheimer · *Maria Strecker-Daelen Stiftung, Mainz*  
Franziska Breuning · *Gebert Rüf Stiftung, Basel*  
Excmo. Sr. Don Guillermo Brugarolas · *Cónsul General de España en Zürich*  
Christoph Bruggisser · *Musikschule der Stadt Zug*  
Dr. Therese Bruggisser-Lanker · *Präsidentin der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft  
Camerata Zürich*  
*Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del  
Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España, Madrid*  
Dr. Thomas Drescher · *Schola Cantorum Basiliensis, Basel*  
Prof. Dr. Reinhard Fatke · *Universität Zürich*  
Thea Fehr · *Familien-Vontobel-Stiftung, Zürich*  
Prof. Dr. Andreas Fischer · *Universität Zürich*  
Dr. Urs Fischer · *Musikabteilung Zentralbibliothek Zürich*  
Katja Fleischer · *Richard Wagner-Museum, Luzern-Tribschen*  
Christoph Frei · *Migros Kulturprozent*  
*Fundación Universidades de Castilla y León, Valladolid*  
Ulrich Gasser · *Schweizerischer Tonkünstlerverein, Lausanne*  
*Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf*  
Prof. Dr. Anselm Gerhard · *Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern*  
Dr. Arthur Godel · *Radio DRS 2, Basel*  
Hedy Graber · *Migros Kulturprozent*  
Prof. Dr. Barbara Haggh-Huglo · *University of Maryland, College Park*  
Dr. Peter Hagmann · *Neue Zürcher Zeitung*  
Dr. Eva Martina Hanke · *Zentralbibliothek Zürich*  
Dr. Gabriella Hanke Knaus · *RISM Schweiz, Bern*  
Dr. Peter Hanser-Strecker · *Schott Music GmbH & Co KG, Mainz*  
*Hellenic Culture Organization*  
Dr. Jean-Pierre Hoby · *Stadt Zürich Kultur*  
Erika Hug · *Musik Hug, Zürich*  
Dr. Maximilian Jaeger · *Universität Zürich*  
*Junta de Castilla y León, Valladolid*

Dr. René Karlen · *Stadt Zürich Kultur*  
Jörg Kehl · *Universität Zürich*  
Dr. Martin Kirnbauer · *Musikinstrumentenmuseum Basel*  
Dr. Hermann Köstler · *Zentralbibliothek Zürich*  
*Kunsthaus Zürich*  
Annette Landau · *Pädagogische Hochschule Zürich*  
*Lucerne Festival, Luzern*  
Dr. Eleonore Matthier · *Bank Vontobel, Zürich*  
Lilo Meister · *Meister Concept, Zürich*  
Dr. Christoph Meixner · *Hochschule für Musik, Weimar*  
Dr. Felix Meyer · *Paul Sacher Stiftung, Basel*  
Dr. Martin Meyer · *Neue Zürcher Zeitung*  
Konstantin Nefedov · *Botschaftssekretär, Botschaft der Russischen Föderation in Bern*  
Trygve Nordwall · *Tonhalle-Gesellschaft Zürich*  
Pio Pellizzari · *Fonoteca Nazionale Svizzera, Lugano*  
Prof. Dr. Klaus Pietschmann · *Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern*  
Dr. Christoph Reinhardt · *Familien-Vontobel-Stiftung, Zürich*  
Prof. Dr. Eva Rieger · *Mariann-Steegmann Foundation, Vaduz*  
Dr. Dr. Petra Schneebauer · *Generalkonsulin der Republik Österreich in Zürich*  
Danielle Ritter · *Schweizerischer Nationalfonds, Bern*  
Michael Roßnagl · *Ernst von Siemens Musikstiftung, München*  
Dr. Susanne Schaal-Gotthardt · *Fondation Hindemith, Blonay*  
Leonhard Scheuch · *Bärenreiter-Verlag, Kassel*  
Prof. Barbara Scheuch-Vötterle · *Bärenreiter-Verlag, Kassel*  
Dr. Jutta Schmoll-Barthel · *Bärenreiter-Verlag, Kassel*  
Prof. Dr. Giselher Schubert · *Fondation Hindemith, Blonay*  
*Schweizerischer Tonkünstlerverein, Lausanne*  
Maya Stamm · *Universität Zürich*  
Matthias von Bausznern · *Opernhaus Zürich*  
Peter von Gunten · *Universität Zürich*  
Prof. Dr. Hans Weder · *Universität Zürich*  
Claudine Wyssa · *Schweizerischer Tonkünstlerverein, Lausanne*  
Dr. Markus Zürcher · *Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Bern*  
*Zürcher Festspiele*







# Patronat & Organisation · Patronage & Organisation

## Schirmherrschaft · Patronage

Prof. Dr. Hans Weder · *Rektor der Universität Zürich*



## Patronat · Patronage Committee

Dr. Dr. h. c. Andres Briner · *Zürich*

Pascal Couchepin · *Bundesrat, Eidgenössisches Departement des Inneren*

Verena Diener · *Regierungspräsidentin des Kantons Zürich*

Dr. Claus Helmut Drese · *Lottigna*

Prof. Dr. Drs. h. c. Ludwig Finscher · *Wolfenbüttel*

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Peter Gülke · *Berlin*

Prof. Dr. h. c. Christopher Hogwood · *Cambridge*

Dr. Elmar Ledergerber · *Stadtpräsident Zürich*

Dr. h. c. David Zinman · *Zürich*



## Programmausschuss · Program Committee

Prof. Dr. Ulrich Konrad · *Chair · Universität Würzburg*

Prof. Dr. Karol Berger · *Stanford University*

Prof. Dr. László Dobszay · *Institute for Musicology, Budapest*

Prof. Dr. David Fallows · *University of Manchester*

Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen · *Universität Zürich*

Prof. Dr. Laurenz Lütteken · *Universität Zürich*

Prof. Dr. Edwin Seroussi · *Hebrew University of Jerusalem*

Prof. Dr. Anne C. Shreffler · *Harvard University*



## Kongressorganisation · Local Arrangement Committee

Prof. Dr. Laurenz Lütteken

Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen

Caroline Scholz (Koordination · Coordination)

Dr. Bernhard Hangartner

Claudia Heine

Dr. Ivana Rentsch

Dr. Cristina Urchueguía

Dr. Melanie Wald



### **Koordination Zürich · Coordination Zurich**

Christoph Bruggisser · *Musikschule der Stadt Zug*  
Dr. Urs Fischer · *Musikabteilung Zentralbibliothek Zürich*  
Dr. Peter Hagmann · *Neue Zürcher Zeitung*  
Dr. Maximilian Jaeger · *Rektoratsdienste Universität Zürich*  
Dr. René Karlen · *Stadt Zürich Kultur*  
Trygve Nordwall · *Tonhalle-Gesellschaft Zürich*  
Matthias von Bauszner · *Opernhaus Zürich*



### **Koordination Schweiz · Coordination Switzerland**

Dr. Therese Bruggisser-Lanker · *Schweizerische Musikforschende Gesellschaft*  
Dr. Thomas Drescher · *Schola Cantorum Basiliensis, Basel*  
Claudia Emmenegger · *Musikhochschule Luzern*  
Katja Fleischer · *Wagner-Museum, Luzern-Tribschen*  
Prof. Dr. Anselm Gerhard · *Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern*  
Dr. Arthur Godel · *Radio DRS 2, Basel*  
Dr. Gabriella Hanke Knaus · *RISM Schweiz, Bern*  
Dr. Martin Kirnbauer · *Musikinstrumentenmuseum Basel*  
Lucerne Festival · *Luzern*  
Dr. Felix Meyer · *Paul Sacher Stiftung, Basel*  
Andreas Müller-Crepon · *Radio DRS 2, Basel*  
Pio Pellizzari · *Fonoteca Nazionale Svizzera, Lugano*  
Prof. Dr. Klaus Pietschmann · *Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern*  
Dr. Susanne Schaal-Gotthardt · *Fondation Hindemith, Blonay*  
Prof. Dr. Giselher Schubert · *Fondation Hindemith, Blonay*



### **Technische Mitarbeiter · Technical Support**

Diana Carrizosa  
Dominique Ehrenbaum  
Sabine Hess  
Christian Jost  
Susanne Keller  
Michael Meyer  
Evelyne Patti  
Tobias Rothfahl  
Sonja Schuberth-Kreutzer  
Elisabeth Wanzenried



## Grussworte · Notes of Welcome

Sehr geehrte Kongressbesucherinnen und Kongressbesucher,  
Liebe Kolleginnen und Kollegen,

als Rektor der Universität Zürich freue ich mich, dass die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft ihren 18. Kongress hier in Zürich veranstaltet. Obwohl die Gesellschaft 1927 in Basel gegründet wurde, ist es über 50 Jahre her, seit letztmals ein IGMW-Kongress in der Schweiz stattfand; für Zürich stellt der aktuelle Anlass gar eine Premiere dar.

Gewiss, die Musikwissenschaft gehört auch an der Universität Zürich zu den »kleinen« Fächern; das tut ihrer Bedeutung aber keinen Abbruch. Als grösste Schweizer Universität pflegt die UZH ganz bewusst die Diversität des Fächerangebotes, unabhängig von Studierendenzahlen und auch unabhängig von einem falsch verstandenen ökonomischen Nutzen. Die Vielfalt der fachlichen Ansätze, das Nebeneinander unterschiedlicher Perspektiven und die Verbindung von Rationalität und Kreativität, wie sie in der Musikwissenschaft zum Tragen kommt, schaffen eine Basis für mehrdimensionale Betrachtungen. Und genau hier liegt unserer Meinung nach der Mehrwert einer grossen »comprehensive university«.

Der Kongress der IGMW ist die wichtigste internationale Plattform für den wissenschaftlichen Austausch im Bereich der Musikwissenschaft. Ich wünsche Ihnen allen im Namen der Universitätsleitung interessante Einsichten und einen gewinnbringenden Aufenthalt in Zürich.



Dear Congress Participants, Dear Colleagues,

as president of the University of Zurich, I am pleased that the International Musicological Society is holding its 18<sup>th</sup> Congress here in Zurich. Even though the Society was founded in 1927 in Basle, the last IMS Congress in Switzerland took place more than 50 years ago, and it is now being hosted by Zurich for the first time.

To be sure, at the University of Zurich, too, musicology is one of the so-called minor subjects, but this does not reflect its actual importance. In fulfilling its role as the largest university in Switzerland, the UZH consciously cultivates diversity in the subjects it offers, regardless of the number of students enrolled and also regardless of economical benefits – which would be a misapplied concept here. The variety of scholarly approaches, the coexistence of different perspectives and the combination of rationality and creativity typical of the field of musicology are a particularly fruitful basis for multidimensional considerations. And this is precisely, in our opinion, the added value of a large, comprehensive university.

The IMS congress is the most important international platform for scholarly exchange in musicology. On behalf of the university's governing board I wish everybody interesting new insights and a fruitful stay here in Zurich.

Hans Weder (Rektor der Universität Zürich · President of the University of Zurich)

## A Note of Welcome

Over the 80 years of its existence the IMS has always had its legal seat in Switzerland; most of the Directorium and Bureau meetings have taken place in Basle; and the society has benefited much from Swiss financial support (most recently from the Bank Sarasin, who saved us from near-bankruptcy). The first president, Peter Wagner, taught in a Swiss university; and to this day the rules dictate that the secretary-general must be a Swiss member. From the outset it needed to be based in a politically neutral country. The original International Musical Society had collapsed with the onset of the Great War. Its successor, the Union Musicologique, had among its statutes that its governing body had to be made up entirely from countries that had not taken part in the War. And when the IMS was founded in 1927 there were plenty who could see the potential for more trouble. So Switzerland it had to be. Nevertheless – or perhaps precisely because of that – the international congress has up to now only once been in Switzerland, namely in 1949, when the society was meeting for the first time after World War II.

So an international congress in Zurich is a matter for very warm welcome. Preparations for this congress go back over more than five years. We must all be enormously grateful to the home team for the opportunities offered this week. Nobody should forget the work – often exhausting and frustrating – that goes into every glass of wine or water, every visa, every sign, every data-projector, and so much else.

Welcome to a week of novel and varied stimulus.



## Willkommensgruss

Seit der Gründung vor über 80 Jahren hat die IMS ihren Geschäftssitz in der Schweiz; die meisten Sitzungen des Direktoriums und des Bureaus haben in Basel stattgefunden, und die Gesellschaft hat reiche finanzielle Unterstützung aus der Schweiz erhalten (zuletzt von der Bank Sarasin, die uns vor dem drohenden Bankrott bewahrte). Der erste Präsident, Peter Wagner, lehrte an einer schweizerischen Universität, und bis heute verlangen die Statuten, dass das Generalsekretariat von einem Mitglied aus der Schweiz besetzt werden soll. Von Anbeginn war ein neutraler Staat als Sitz notwendig. Die ursprüngliche Internationale Musikgesellschaft kollabierte mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Die Nachfolgerin, die Union Musicologique, verfügte in ihren Statuten, dass das Direktorium ausschliesslich von Mitgliedern aus Staaten bestehen sollte, die nicht am Krieg teilgenommen hatten. Und als 1927 die IGMW gegründet wurde, witterten viele politisches Konfliktpotential. So musste es die Schweiz sein. Dennoch – oder gerade aus diesem Grund – fand der internationale Kongress erst einmal in der Schweiz statt, nämlich 1949, als die Gesellschaft sich zum erstenmal nach dem Zweiten Weltkrieg traf.

Daher bietet ein internationaler Kongress in Zürich Anlass, Sie besonders herzlich willkommen zu heissen. Die Vorbereitungen zu diesem Kongress reichen mehr als fünf Jahre zurück. Wir sind den Organisatoren vor Ort für die Möglichkeiten, die uns in dieser Woche geboten werden, zu Dank verpflichtet. Niemand sollte die oft aufreibende und frustrierende Arbeit vergessen, die sich hinter jedem Glas Wein oder Wasser, hinter jedem Visum, jeder Unterschrift, jedem Projektor und so vielen anderen Dingen verbirgt.

Willkommen zu einer Woche neuer und mannigfaltiger Anregungen.

David Fallows (Old Trafford)

Präsident der IGMW · President of IMS

Verehrte Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Kongresses,  
 liebe Kolleginnen und Kollegen aus aller Welt,

der Vorstand der IMS und das Programmkomitee für den Internationalen Kongress Zürich 2007 haben sich schon früh dazu entschlossen, den Kongress unter das allgemeine Motto »Passagen« zu stellen. Gemeint sind damit alle Arten von Übergangsprozessen, also allgemein- und kulturhistorische sowie ideen- und rezeptionsgeschichtliche »Bewegungen« in Musik und Musikanschauung während sogenannter Schwellenzeiten, Phänomene des Übergangs bei der Berührung von Musikkulturen verschiedener Zeiten und Regionen, Wechsel von Darstellungs- und Anschauungsformen innerhalb der sozialen, kulturellen oder kompositorischen Paradigmen einer Musikkultur. In den Blick rücken dabei weniger »Zustände« als vielmehr »Vorgänge«. Das Mottowort stellt eine knappe, hinreichend offene Denkfigur dar, aus der sich unter verschiedenen methodischen Prämissen in viele Richtungen ausgreifende musikhistorische, musikethnologische, systematische und musiktheoretische Erkundungen ableiten lassen. Diese können sich beispielsweise an Oppositionen orientieren, aber auch das Dazwischenliegende thematisieren, das, was immer noch und noch nicht ist, das, was sich teils hier, teils dort ereignet. Musikalische Dialoge zwischen Nationen, Ethnien und Religionen sind ebenso gemeint wie Übergänge bei der Fixierung und Aufführung von Musik oder biographische oder kompositorische Wandel.

Die rundum positive Reaktion auf dieses Konzept, die sich in einem überwältigenden Angebot an Themen für Symposien und Einzelreferate niedergeschlagen hat, lässt lebhaftere Diskussionen und vielfältige Anregungen während der Kongresstage in Zürich erwarten. Wir alle sind gespannt auf die Begegnung von Musikwissenschaftlern aus aller Welt und wünschen uns auch in diesem Sinne eine Fülle von »Passagen« zwischen Ost und West, Nord und Süd sowie zwischen allen Arten von Musik und Musikforschung.



Dear Participants of the Congress, Dear Colleagues from All Over the World,

The Board of the IMS and the programme committee of the Zurich International Congress 2007 chose the general motto, »transitions«, at an early planning stage. By this we mean all kinds of historical and cultural processes of transition, as well as »shifts« in the intellectual and reception history of music during so-called »transitional periods«, phenomena of transition and transfer that arise from encounters between different epochs and regions, and changes in forms of musical expression and perspective within the social, cultural, or compositional paradigms of a single musical culture. Our attention thus focuses on the fluidity of processes rather than on static »situations«. The motto includes a wide variety of methodological premises, which music historians, ethnomusicologists, music theorists, and systematic musicologists might use as points of departure for fruitful journeys of exploration. They might, for example, orient themselves on oppositions, but they might just as successfully focus on »what lies between«, on that which remains and that which is yet to be, on that which appears partly »here« and partly »somewhere else«. Musical dialogues between nations, ethnicities, and peoples are implied just as much as transitions in the »fixity« and performance of music and biographical or compositional change.

The entirely positive reactions to this concept, resulting in an overwhelmingly huge number of applications for symposium and lecture subjects, foreshadow vivid discussions and multifaceted ideas during the Zurich congress. We are all looking forward to the meeting of musicologists from all over the world, wishing many »transitions« between East and West, North and South, as well as between all kinds of music and musical research.

Ulrich Konrad (Universität Würzburg)

Vorsitzender des Programmausschusses · Chair of the Programme Committee

Sehr geehrte Kongressbesucherinnen und Kongressbesucher,  
liebe Kolleginnen und Kollegen,

das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Zürich empfindet es als besondere Ehre, den 18. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in der Schweiz ausrichten zu dürfen. Damit kehrt die IGMW zum ersten Mal nach über 50 Jahren zu einem Kongress in das Land ihrer Gründung zurück. Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Zürich ist zufällig genau so alt wie die IGMW: Es wurde 1927 gegründet, also im Kontext des deutschsprachigen Raumes vergleichsweise spät. Mit seiner heutigen Struktur jedoch gehört es zu den grössten musikwissenschaftlichen Instituten des deutschen Sprachgebiets, und es ist das grösste der Schweiz. Besonderen Glanz hat seine Geschichte durch die Tatsache erhalten, dass Paul Hindemith von 1951 bis 1957 als ordentlicher Professor an der Universität Zürich gewirkt hat. Durch diese Datenreihe – 1927 als Gründungsdatum der IGMW und unseres Instituts, 1957 als Jahr der Emeritierung Hindemiths – ergeben sich für heute, 2007, also gleich mehrere gewichtige Gründe, Jubiläen zu feiern. Wir freuen uns daher doppelt, in diesem bedeutsamen Jahre 2007 Gastgeber für den 18. Kongress der IGMW sein zu können, und hoffen auf einen fruchtbaren und spannenden Austausch von Ideen, Konzepten und Einsichten, die die Spannweite und die lebensweltliche Bedeutung unseres nur scheinbar kleinen Faches gleichsam vor der Weltöffentlichkeit demonstrieren können.



Dear Congress Participants, Dear Colleagues,

the Musicological Institute at the University of Zurich is greatly honoured to host the 18<sup>th</sup> Congress of the International Musicological Society in Switzerland. After more than 50 years, the IMS has now returned to hold its congress in the country of its foundation. By chance, the Musicological Institute at the University of Zurich is of the same age as the IMS: both were founded in 1927, that is, relatively late within the German-speaking countries. Today it is one of the largest musicology departments within the German-speaking countries and certainly the largest in Switzerland. Of particular historical significance is the fact that Paul Hindemith held a professorship at Zurich University from 1951 to 1957. This series of dates – the founding of the IMS and our department in 1927, and Hindemith's retirement in 1957 – makes 2007 a special year of anniversaries. This is why we are particularly pleased to host the 18th IMS Congress in 2007. We hope for a fruitful and stimulating exchange of ideas, concepts and information, permitting us to demonstrate to a large international audience the wide range and real-life significance of our – only seemingly – small subject.

Hans-Joachim Hinrichsen (Universität Zürich) · Laurenz Lütteken (Universität Zürich)

## IGMW-Seite · IMS Page

### IGMW-Stand · IMS Information Desk

Level E

10.7. Tuesday 15.00–18.00

11.7. Wednesday & 12.7. Thursday 11.00–11.30 · 13.00–15.00 · 16.30–17.00

13.7. Friday 11.00–11.30 · 13.00–17.00

14.7. Saturday geschlossen · closed

15.7. Sunday 11.00–11.30



### Directorium 2002–2007

President: David Fallows (GB)

Vice-President: Carolyn Gianturco (I)

Vice-President and President-elect: Tilman Seebass (A)

Secretary General: Dorothea Baumann (CH)

Treasurer: Madeleine Regli (CH)

Last President: László Somfai (H)

Past Presidents: Christoph-Hellmut Mahling (D), Ivan Supićić (HR), Ludwig Finscher (D)

### Directors-at-large

John Bergsagel (DK)

Juan José Carreras (E)

Etienne Darbellay (CH)

László Dobszay (H)

Dinko Fabris (I)

Barbara Hagg-Huglo (US)

Masakata Kanazawa (J)

Liudmila Kovnatskaya (RF)

Catherine Massip (F)

Pierluigi Petrobelli (I)

Ellen Rosand (US)

Rudolf Rasch (NL)

Herbert Schneider (D)

Martin Staehelin (D)

Henri Vanhulst (B)

Editor of Acta Musicologica: Philippe Vendrix (Tours/Liège)



### Sitzung des alten Direktoriums · Meeting of the outgoing Directorium

11.7. Wednesday · Level H, Room 317 · 13.00–15.00 · geschlossene Sitzung · closed meeting



### 18. Ordentliche Generalversammlung der Mitglieder der IGMW 18<sup>th</sup> Ordinary General Assembly of the Members of IMS

13.7. Friday · Level B, Room 10 · 17.00–19.00



**Erste Sitzung des neugewählten Direktoriums · First Meeting of the new Directorium**

15.7. Sunday · Level F, Room 175 · 13.00–15.00 · geschlossene Sitzung · closed meeting



**RISM · Répertoire International des Sources Musicales**

13.7. Friday · Kloster Einsiedeln · 9.30–15.15 · geschlossene Sitzung · closed meeting

Arbeitstagung · Working Meeting



**RILM · Répertoire International de Littérature Musicale**

12.7. Thursday · Level F, Room 155 · 11.30–13.00 · geschlossene Sitzung · closed meeting

Sitzung der Commission Mixte · Meeting of the Commission Mixte

11.7. Wednesday · Level F, Room 118 · 11.30–13.00 · offen für alle · open to all

RILM Session



**RIPM · Répertoire International de la Presse Musicale  
Retrospective Index to Musical Periodicals**

13.7. Friday · Level F, Room 101 · 10.00–11.00 · offen für alle · open to all

The RIPM *Online Archive of Music Periodicals* (Full Text): A Preview

*H. Robert Cohen* (Founder and Director, RIPM, Baltimore, MD)

In 2006 RIPM celebrated its 25<sup>th</sup> anniversary, the publication of two hundred volumes and a database of more than 500,000 annotated records in thirteen languages. This presentation will consist of a demonstration of the forthcoming RIPM *Online Archive of Music Periodicals* (full-text), and the manner in which it will be accessed through the RIPM Online database available from EBSCO, NISC, OCLC and OVID.



**RIdIM · Répertoire International d'Iconographie Musicale**

13.7. Friday · 8.45–11.00 · geschlossene Sitzung · closed meeting

Sitzung der Commission Mixte · Meeting of the Commission Mixte 9.00–11.00

8.45 Meeting at the main entrance of the University, Rämistrasse 71 for transportation to the meeting hall.

Further programme and lunch as announced directly to the participants.



**Study Group for Musical Iconography in European Art**

12.7. Thursday · Level F, Room 172 · 15.00–17.00 · geschlossene Sitzung · closed meeting





# ZÜRICH-Seite · ZURICH Page

## Rundgänge durch die Zürcher Musikgeschichte · Tours of the music history of Zurich

Organiser: *Research Project »Music in Zurich – Zurich in Music History«*

Contact: *Claudia Heine, Sabine Hess* (Universität Zürich)

*Eva Martina Hanke* (Zentralbibliothek Zürich)



Seit den Zeiten der Kaiserpfalz im 9. Jh. ist Zürich im Rahmen der gesamteuropäischen Musikgeschichte immer wieder ein besonderer Ort der Musikpflege gewesen. So wurde beispielsweise die weltberühmte, heute in Heidelberg verwahrte Manessische Liederhandschrift in einem Zürcher Kloster geschrieben. Berühmte Persönlichkeiten wie Conradus de Mure, Hans Georg Nägeli, Richard Wagner oder Paul Hindemith verbrachten wegweisende Jahre in Zürich und prägten die Musikgeschichte dieser Stadt, die in der musikwissenschaftlichen Geschichtsschreibung bisher nur wenig berücksichtigt worden ist.

In verschiedenen Stadtführungen möchten Mitarbeiterinnen des Forschungsprojektes »Musik in Zürich – Zürich in der Musikgeschichte« einige wichtige Stationen und Institutionen der Zürcher Musikgeschichte vorstellen und diese Stadt als Musikstätte greifbar machen (Präsentation des Projektes → xlii, 306).



Since the time of the Carolingian palatinate in the 9<sup>th</sup> century Zurich has consistently been a place of particular music cultivation within the scope of European music history. For instance, the world famous Codex Manesse, now preserved in Heidelberg, was written in a Zurich monastery. Celebrities such as Conradus de Mure, Hans Georg Nägeli, Richard Wagner, or Paul Hindemith lived in Zurich during their path-breaking years and moulded the music history of this city which only has had limited consideration in the musicological historiography until now.

Employees of the research project »Music in Zurich – Zurich in Music History« would like to introduce you to several important episodes and relevant institutions of Zurich's music history in distinct guided tours to appreciate the city as a music site (presentation of the project → xlii, 306).



### Zürcher Musikgeschichte – ein Stadtrundgang · Zurich's Music history – a city tour

*Kurze Variante · Short variant · ca. 1 Stunde/hour*

Die Führung beschränkt sich vorwiegend auf die Altstadt rechts der Limmat. Der Weg führt Sie vorbei an ehemaligen Konzerträumen des 18. und 19. Jhs., Wohnhäusern, in denen Philipp Christoph Kayser, und Wolfgang Amadé Mozart weilte und endet schliesslich beim Grossmünster.



The tour is more or less restricted to the Old Town situated on the right side of the Limmat. The tour leads you through former concert rooms of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, residential houses where Philipp Christoph Kayser, and Wolfgang Amadé Mozart once stayed, and concludes at the Grossmünster.



*Lange Variante · Long variant · ca. 2 Stunden/hours*

Diese Variante bezieht zur oben angegebenen Route die linke Limmatseite der Stadt mit ein und zeigt neben dem wichtigsten ehemaligen Gasthaus Zürichs unter anderem auch einen Wohnort von Richard Wagner während seiner Zürcher Zeit.



This version includes, in addition to the route specified above, the city on the left side of the Limmat, shows Zurich's most important former guesthouse, and a domicile for Richard Wagner during his stay in Zurich.



Wagner und Zürich · Wagner and Zurich

Rundgang zu Richard Wagners Zürcher Wohn- und Wirkungsstätten: Die Route führt, sozusagen in chronologischer Reihenfolge, von Wagners erster Zürcher Unterkunft vorbei am ehemaligen Theater und Konzertsaal zum Zeltweg bis zum Zürcher ›Asyl‹ bei der Villa Wesendonck.



A tour of Richard Wagner's life and work sites. The tour takes you so to speak in chronological order from Wagner's first accommodation in Zurich to the ancient theatre and concert hall to the Zeltweg and finally to the Zurich ›asylum‹ next to the Villa Wesendonck.



Zeitplan · Schedule

- 12.7. Thursday, 17.00–18.00 · Zürcher Musikgeschichte (kurze Variante · Short variant)
- 14.7. Saturday, 10.00–12.00 · Zürcher Musikgeschichte (lange Variante · Long variant)
- 14.7. Saturday, 10.00–12.00 · Wagner und Zürich (deutsch)
- 15.7. Sunday, 10.00–12.00 · Wagner and Zurich (english)
- 15.7. Sunday, 10.00–11.00 · Zürcher Musikgeschichte (kurze Variante · Short variant)

Nur bei Bedarf · If required

- 15.7. Sunday, 10.00–12.00 Uhr: Zürcher Musikgeschichte (lange Variante · Long variant)



Anmeldung · Registration

Ein Anmeldeformular zu den Führungen ist in der Kongressmappe zu finden. Die Teilnahme an der Führung ist im Kongressbeitrag enthalten. Die Führungen werden in Deutsch und Englisch angeboten und sind jeweils auf ca. 20 Personen beschränkt.



You will find the registration form in the congress bag. The tours are included in the congress fee. The tours will be provided in German and English and are restricted to 20 persons per tour.



Treffpunkt · Meeting Point

Zentralbibliothek Zürich · Predigerchor, Predigerplatz 33 · 8001 Zürich



## ZENTRALBIBLIOTHEK ZÜRICH

AUSSTELLUNG · EXHIBITION



## Zwölf Jahrhunderte Musik in Zürich · Twelve Centuries of Music in Zürich

7. Mai – 14. Juli 2007

Monday–Friday 13.00–18.00, Saturday 13.00–16.00

Erweiterte Öffnungszeiten während des Kongresses · Expanded opening times during the Conference

Monday–Friday 10.00–18.00, Saturday 10.00–16.00.

Führung · Guided Tour Dienstag · Tuesday 10.7., 13.00

Zentralbibliothek Zürich · Predigerchor, Predigerplatz 33 · 8001 Zürich · 044 268 31 00

Eintritt frei · Entrance Free



Warum ist Johann Sebastian Bachs *b-Moll-Messe* erstmals in Zürich im Druck erschienen? Welche Musik publizierten Zürcher Verlage im 18. Jh.? Wie kam die *Allgemeine Musik-Gesellschaft* Zürich in den Besitz des Autographs der vierten Symphonie von Johannes Brahms? Diesen und ähnlichen Fragen geht die Ausstellung in der Schatzkammer der Zentralbibliothek im Predigerchor auf den Grund. Wichtige Musikhandschriften und Musikdrucke, aber auch Archivalien aus den reichhaltigen Musikbeständen der Zentralbibliothek werden in ihrem historischen Kontext präsentiert. Bedeutende Ereignisse und typische Phänomene des hiesigen Musiklebens verdichten sich zu einem kaleidoskopartigen Gang durch die Zürcher Musikgeschichte.

Zu sehen sind berühmte Exponate aus den Beständen der Zentralbibliothek wie das in Zürich entstandene Mozart-Autograph oder die Reinschrift des Librettos zu *Siegfrieds Tod* aus der Feder Richard Wagners. Gründungsdokumente und Musikalien würdigen die alten Zürcher *Collegia Musica*, die seit dem 17. Jh. das Musikleben der Stadt geprägt haben. Verschiedene Exponate veranschaulichen zudem Zürichs aufstrebende öffentliche Musikpflege im 19. Jh.

Die Reformation hatte nicht nur das öffentliche Musikleben in Zürich weitgehend zum Erliegen gebracht, sondern auch zur Zerstörung und Veräusserung wertvoller mittelalterlicher Musikhandschriften geführt. Dennoch ist auch die vorreformatorische Zeit in der Ausstellung mit herausragenden Stücken repräsentiert. Liturgische Musikhandschriften aus dem 8. bis 16. Jh. aus der Bibliothek des Benediktinerklosters Rheinau vermitteln einen Eindruck der in den Zürcher Kirchen gepflegten Musikpraxis. Voller Hinweise zur Musik – wenn auch ohne Noten – steht zudem der Liber Ordinarius des Conradus de Mure da, als Regiebuch zur Liturgie im Grossmünster des 13. Jhs. ein einzigartiges Zeugnis für die Stadt Zürich.



Why was the first printed edition of Johann Sebastian Bach's *B minor Mass* first published in Zurich? What kind of music did Zurich's publishing houses publish in the 18<sup>th</sup> century? How did the *Allgemeine Musik-Gesellschaft* Zürich (Zurich General Music Society) come into the possession of the autograph of Johannes Brahms's Fourth Symphony? The exhibition in the treasure room of the Zentralbibliothek (Central Library) in the Predigerchor (Preacher's Church) explores these and similar questions. Important musical manuscripts and printed music as well as archive material from the Zentralbibliothek's extensive music collection are presented in their historical context. Important events and typical phenomena of the city's musical life are concentrated in a kaleidoscopic promenade through Zurich's musical history.

The show includes famous exhibits from the Zentralbibliothek's collection, such as the Mozart autograph produced in Zurich or the fair copy of the libretto of *Siegfrieds Tod* written by Richard Wagner. Documents and sheet music record the establishment of Zurich's old *Collegia Musica*, which influenced the musical life of the city as of the 17<sup>th</sup> century. Various exhibits also illustrate Zurich's aspiring musical culture in the 19<sup>th</sup> century.

Not only did the Reformation all but paralyse public musical life in Zurich, but it also led to the destruction or sale of valuable mediaeval musical manuscripts. Nonetheless, the exhibition includes exceptional examples dating from the pre-Reformation period. Liturgical musical manuscripts dating from the 8<sup>th</sup> to the 16<sup>th</sup> century from the library of the Benedictine monastery in Rheinau provide an impression of the musical practices cultivated in Zurich's churches. Conradus de Mure's *Liber Ordinarius* is also full of references to music – even if there is no musical notation. A book of directions for the liturgy in the Grossmünster (cathedral) in the 13<sup>th</sup> century, it is a unique record of its kind of the city of Zurich.



## Neuerwerbungen zur musikwissenschaftlichen Genderforschung in Zürich New Acquisitions on Musicological Gender Studies in Zürich

Führung durch die Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts  
Guided Visit at the Library of the Musicological Institute

13.7. Friday · MWI Florhofgasse 11 · 13.30–14.30



Organisers: *Cristina Urchueguía & Oscar Gilliéron* (Universität Zürich)

Das Musikwissenschaftliche Institut hat im Jahr 2005 eine überaus grosszügige Spende von der Mariann-Steedmann Foundation erhalten, um Bücher zum Thema Gender und Musik zu erwerben. Mittlerweile ist mehr als die Hälfte der Mittel investiert worden. Ein breitgefächertes Bestand von Noten, Tonträgern und Literatur zum Bereich Frauen und Musik sowie eine repräsentative, interdisziplinär angelegte Handbibliothek zur Genderforschung sind dabei entstanden. Sichtbar wird der Beitrag einzelner Frauen, sei es als Komponistin, Musikerin, Wissenschaftlerin, Chronistin oder aktiver Faktor im musikalischen Leben anhand zahlreicher Neuerwerbungen in der Bibliothek. In der Führung werden die Bibliothek und einzelne, besonders wichtige Neuerwerbungen vorgestellt.



In 2005, the Musicological Institute received a very generous donation from the Mariann-Steedmann Foundation for the purchase of books about gender and music. Today, more than half of the sum has been invested. A broad spectrum of sheet music, recordings and literature about women and music, as well as a representative, interdisciplinary reference library about gender research can now be offered. The contribution of some women, whether as a composer, musician, scientist, chronicler, or person active in musical life, has become visible through the library's many new acquisitions. During the tour, you will be shown the library as well as selected, especially important new acquisitions about gender research.



**Laudes in nativitate Sancti Findani**

12.7. Thursday · Grossmünster, Krypta · 7.45–8.30

*Schola Gregoriana* der Universität ZürichCantor: *Bernhard Hangartner* (Universität Zürich)

In zwei Handschriften aus dem ehemaligen Kloster Rheinau / ZH, dessen bibliothekarischer Bestand nach der Auflösung der Mönchsgemeinschaft im 19. Jh. zum grossen Teil in die damalige Kantonsbibliothek Zürich gebracht worden ist, befinden sich Gesänge, die im speziellen auf den Rheinauer Ortsheiligen Fintan ausgerichtet sind. Über diesen irischen Wandermönch, der im 9. Jh. auf der Rheininsel ein asketisches Leben geführt hatte und der als Nebenpatron der Inselkirche einen wichtigen Platz innehat, wurde spätestens anfangs des 16. Jhs. eine sogenannte »Historia« oder »Vita« zusammengestellt, mit deren Texten das Leben des verehrten Heiligen in Erinnerung gerufen werden sollte. Neu gedichtete Texte und neu komponierte einstimmige Melodien wurden auf den ganzen Zyklus des Stundengebets am Vor- und am Festtag verteilt. Angesichts der Tageszeit, in der die Fintan-Gesänge aufgeführt werden sollen, wurde aus dem Zyklus die *Laudes*, das Morgenlob, ausgewählt. Sie ist bezüglich der Ausgestaltung und des liturgischen Gewichts das morgendliche Gegenstück zur abendlichen Vesper und dauert ca. 45 Minuten.

Weil am Morgen vor dem jeweiligen Plenumsvortrag der Kongresstage sonst keine Rahmenprogramme angeboten werden, gibt die *Schola Gregoriana der Universität Zürich* den Kongressteilnehmerinnen und -teilnehmern die Gelegenheit, am Donnerstag, 12. Juli 2007, im einmaligen Rahmen der Krypta des Grossmünsters Zürich die *Laudes Sancti Findani* mitzuerleben.



After the dissolution of the Rheinau monastery / ZH in the 19<sup>th</sup> century, the library of the monks' society was, for the most part, brought to the then Kantonsbibliothek Zurich. In two of the manuscripts there are hymns that were especially composed for the local saint of the Rheinau named Fintan. At the beginning of the 16<sup>th</sup> century at the latest, a so-called »historia« or »vita« had been compiled that is reminiscent of the life of the errant Irish monk Fintan, who led an ascetic life on the Rhine Isle in the 9<sup>th</sup> century and who, being the secondary patron of the island's church, had considerable importance. Newly written lyrics and newly composed melodies were spread over the whole cycle of the canonical hours on the evening before the holiday and on the feast day itself. Considering the time of the presentation of the Fintan hymns, the *Laudes*, i.e. the morning prayer, has been chosen. In its composition and its liturgical meaning it is the morning piece complement to the evening Vespers and takes about 45 minutes.

Since there will be no programme in the mornings before the Congress lectures that day, the *Schola Gregoriana of the Zurich University* invites congress participants to attend the *Laudes Sancti Findani* within the unique ambiente of the Grossmünster Zurich Crypt on Thursday, 12 July 2007.





## ZEITPLÄNE · TIMETABLES

10. Juli

Dienstag  
Tuesday

11. Juli

Mittwoch  
Wednesday

12. Juli

Donnerstag  
Thursday

13. Juli

Freitag  
Friday

14. Juli

Samstag  
Saturday

15. Juli

Sonntag  
Sunday





**10. JULI Dienstag · Tuesday****ERÖFFNUNGSFEIER · OPENING CEREMONY**

17.00–18.15 · Tonhalle, Kleiner Saal, Claridenstr. 7

**Grussworte · Welcome Addresses***Hans Weder* (Rektor der Universität Zürich)*Elmar Ledergerber* (Stadtpräsident Zürich)*David Fallows* (Präsident der IGMW)*Ulrich Konrad* (Vorsitzender des Programmausschusses)*Laurenz Lütteken* (Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich)**Glarean-Preis für Musikforschung · Glarean Award for Musicology**Verleihung des Preises an Reinhard Strohm durch Therese Bruggisser-Lanker  
(Präsidentin der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft)**Eröffnungsvortrag · Keynote Address**

Passagen

*Isabel Mundry* (Hochschule Musik und Theater Zürich)**Musikalische Umrahmung · Music by***Roland Dahinden* (Alphorn) · *Cyrell Lim* (Elektronik)**APÉRO · RECEPTION**

18.15 · Tonhalle, Kleiner Saal, Claridenstr. 7

Offertiert von Stadt und Kanton Zürich

**ERÖFFNUNGSKONZERT · OPENING CONCERT**

Beginn · Beginning 19.30 · Tonhalle, Grosser Saal, Claridenstr. 7 → 311

**Tagungsbüro · Conference Office**

14.00–19.00 · Hauptgebäude Universität · Rämistr. 71 · Level F

**Weitere Veranstaltungen · Additional Activities**

13.00 · Führung · Guided Tour – Ausstellung · Exhibition Zentralbibliothek → xix





## 11. JULI Mittwoch · Wednesday

### Plenumsvortrag · Keynote Speech

9.00–9.45 · Level B, Room 10

Was heisst und zu welchem Ende studiert man musikalische Gattungsgeschichte?

*Ludwig Finscher* (Wolfenbüttel)



### Referate und Vorstellungen · Papers and Presentations

10.00–13.00 · Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups → xxix  
Institutes, Societies & Research Projects → xxxii

15.00–19.00 · Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups → xxxiii  
Institutes, Societies & Research Projects → xxxvi



### IGMW-Sitzungen · Activities Concerning IMS → xv

11.30–13.00 · RILM Session (open to all)

13.00–15.00 · Sitzung des alten Direktoriums · Meeting of the outgoing Directorium  
(geschlossene Sitzung · closed meeting)



### Weitere Veranstaltungen · Additional Activities

11.00–12.00 · Aula, Level G, Room 201

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart* · Abschlussfeier · Reception to celebrate its completion  
Programm auf der nächsten Seite · Programme on the next page → xxviii

18.00–18.45 · Level F, Room 174

*Die Zauberflöte. Oper und Mysterium* · Jan Assmann im Gespräch mit Laurenz Lütteken



### Konzerte · Concerts → 311

14.00–14.45 · Passagen – Musik und Dichtung im Melodram · *Kropf & Wiesli*

18.30 · Das Konzert. Schlusskonzert des 3. Kompositionswettbewerbs · *Camerata Zürich*

18.30 · Neue Musik ? Alte Instrumente · *Ensemble aspekte*

19.00 · Passagen – Lyrik und Musik im Trecento · *Boeke & Feldman*

20.30 · Musik zwischen Tag und Traum · *Ensemble aquatuor*



### Tagungsbüro · Conference Office

8.00–18.30 · Hauptgebäude Universität · Rämistr. 71 · Level F



11. Juli

Mittwoch  
Wednesday

**MGG · DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART**  
**Abschlussfeier · Reception to celebrate its completion**

11.7. Wednesday · Aula, Level G, Room 201 · 11.00–12.00

nach Anmeldung · only registered guests

Redner · Speakers

*Leonhard Scheuch* (Bärenreiter Verlag, Kassel)

*Laurenz Lütteken* (Universität Zürich)

Musik · Music

*Bohuslav Martinů* Streichtrio Nr. 1

komponiert · composed 1923 in Paris – wieder aufgefunden · rediscovered 2005

*Daria Zappa* (Violine), *Markus Fleck*, (Viola) & *Andreas Fleck* (Violoncello)

Mitglieder des *casalQUARTETTS* · Members of the *casalQUARTETT*

Apéro · Reception



## Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups

Room · Raum	<b>Level E, Room 21</b>	<b>Level F, Room 104</b>
Symposium or Group	<b>Transitions in Brass Repertories &amp; in Performance Cultures · Part I → 222 (Part II → xxxiii)</b>	<b>16<sup>th</sup> Century Music I Genres → 39</b>
10.00–10.30	K. Polk, paper read by T. Herbert	C. Wiesenfeldt
10.30–11.00	R. Baroncini	C. Getz
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	A. McGrattan	E. Rice
12.00–12.30	V. Thompson	S. Meine
12.30–13.00	<i>Plenary Discussion</i>	P. Canguilhem



Room · Raum	<b>Level F, Room 109</b>	<b>Level F, Room 121</b>
Symposium or Group	<b>Music/Sound/Cinema: The Inter- twining of Production, Technology, and Aesthetics in the Transition Decade (1927–1937) → 295</b>	<b>18<sup>th</sup> Century Music II Opera → 74</b>
10.00–10.30	P. Franklin	
10.30–11.00	J. Buhler	
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	B. Winters	M. P. McClymonds
12.00–12.30	B. Morgan	E. Selfridge-Field
12.30–13.00	D. Neumeyer	



Room · Raum	<b>Level F, Room 123</b>	<b>Level F, Room 150</b>
Symposium or Group	<b>Zwischen ›U‹ und ›E‹ Grenzüberschreitungen in der Musik seit 1950 · Part I → 121 (Part II → xxxiii)</b>	<b>At the Thresholds among Tonal, Atonal, and Serial Composition → 119</b>
10.00–10.30	D. Clarke	I. Quinn
10.30–11.00	B. Sponheuer	F. Heidlberger
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	W. Rathert	G. Phipps
12.00–12.30	D. Linck	D. Schwarz
12.30–13.00	R. Fink	S. Slottlow



11. Juli

10.00–13.00

Room · Raum	<b>Level F, Room 152</b>	<b>Level F, Room 153</b>
Symposium or Group	<b>Passagen ins spätmittelalterliche Reich Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires → 10</b>	<b>Methodology II Problems of Historiography in 19<sup>th</sup> &amp; Early 20<sup>th</sup> Century a) → 232</b>
10.00–10.30	M. Gozzi	M. E. Bonds
10.30–11.00	C. Hertel	S. Pederson

*Pause · break · pausa · pause*

11.30–12.00	O. Huck	
12.00–12.30	L. Welker & C. März	F. Wörner
12.30–13.00	C. Berger & T. Tomasek	M. Walter



Room · Raum	<b>Level F, Room 172</b>	<b>Level F, Room 174</b>
Symposium or Group	<b>Ser o no ser Life and Death in Iberian Musical Culture · Part I → 23 (Part II → xxxiv)</b>	<b>20<sup>th</sup> Century Music VII Anglo-American Traditions before 1950 → 157</b>
10.00–10.30	J. C. Asensio	R. Cowgill
10.30–11.00	K. Nelson	D. Gail

*Pause · break · pausa · pause*

11.30–12.00	G. Wagstaff	M. Russo
12.00–12.30	M. Gómez	G. Murchison
12.30–13.00	E. Hernández	C. B. Parker



Room · Raum	<b>Level F, Room 175</b>	<b>Level G, Room 204</b>
Symposium or Group	<b>Sonoristic Legacies Towards New Paradigms in Music Theory, Aesthetics, and Composition · Part I → 215 (Part II → xxxiv)</b>	<b>Methodology I Concepts and Issues → 230</b>
10.00–10.30	A. Thomas	Y. Goldenberg
10.30–11.00	A. Maslowiec	R. P. Locke

*Pause · break · pausa · pause*

11.30–12.00	T. Rutherford-Johnson	T. Shakhkulyan
12.00–12.30	M. Homma	
12.30–13.00	C. Humphries	C. Brüstele



Room · Raum	<b>Level G, Room 209</b>	<b>Level G, Room 212</b>
Symposium or Group	<b>In a State of Transition Melodrama as Interplay of Music, Voice, and Gesture · Part I → 185 (Part II → xxxv)</b>	<b>Barockoper in Deutschland zwi- schen 1663 und 1738: Assimilation, Synthese und Neuschöpfung → 51</b>
10.00–10.30	M. Deasy	H. Drauschke
10.30–11.00	A. Stollberg	G. Eschenbach
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	I. Rentsch	M. Maul
12.00–12.30	E. Le Guin	S. Voss
12.30–13.00	E. Sala	<i>Diskussion</i>

11. Juli

10.00–13.00



Room · Raum	<b>Level G, Room 217</b>	<b>Level G, Room 221</b>
Symposium or Group	<b>The Topical Universe in Transition → 88</b>	<b>Librettoübersetzung als Phänomen der Interkulturalität im europäi- schen Musiktheater · Part I → 277 (Part II → xxxv)</b>
10.00–10.30	W. J. Allanbrook	H. Macdonald
10.30–11.00	R. Monelle	G. Marschall
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	D. Mirka	A. Gier
12.00–12.30	L. Zbikowski	A. Jacobshagen
12.30–13.00	M. Head	A. I. De Benedictis



Room · Raum	<b>Level H, Room 312</b>	<b>Level H, Room 317</b>
Symposium or Group	<b>18<sup>th</sup> Century Music I Concepts and Issues → 71</b>	<b>Musical and Philosophical Ideas from North-Europe: Greimas, Sibelius, Čiurlionis, Nielsen → 282</b>
10.00–10.30	E. Sisman	
10.30–11.00	J. M. Domínguez Rodríguez	D. Kučinskas
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	D. Glüxam	
12.00–12.30	I. Chrissochoidis	G. Kennaway
12.30–13.00	N. Martin	



Room · Raum	<b>Level H, Room 321</b>
Symposium or Group	<b>Zur Relevanz musikbiographischer Forschung für Kultur und Pädagogik · Part I → 273</b> (Part II → xxxv)
10.00–10.30	H. E. Bödeker
10.30–11.00	F. Brusniak
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>
11.30–12.00	S. Diederich, C. Müller-Goldkuhle & B. Nassauer
12.00–12.30	U. Jung-Kaiser
12.30–13.00	H.-U. Lammel



## INSTITUTES, SOCIETIES & RESEARCH PROJECTS

Room · Raum	<b>Level G, Room 220</b>	
10.00–10.30	<i>Denkmäler der Musik in Baden- Württemberg · Tübingen</i>	Manfred Hermann Schmid & Andreas Traub
10.30–11.00	<i>New Dvořák Complete Works Edition</i> Prague	Jarmila Gabrielová
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	<i>SIM · Staatliches Institut für Musik- forschung, Preussischer Kulturbesitz</i> Berlin	Thomas Ertelt
12.00–12.30	<i>Joseph-Haydn-Institut · Köln</i>	Christine Siegert
12.30–13.00	<i>Gluck-Gesamtausgabe · Mainz</i>	Daniela Philippi & Tanja Gölz





## Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups

Room · Raum	<b>Level E, Room 21</b>	<b>Level F, Room 104</b>	
Symposium or Group	<b>Transitions in Brass Repertories &amp; in Performance Cultures Part II → 224</b> (Part I → xxix)	<b>16<sup>th</sup> Century Music II Institutions and Aesthetics → 42</b>	
15.00–15.30	S. Carter	R. Sherr	11. Juli
15.30–16.00	T. Herbert	S. Rice	15.00–19.00
16.00–16.30	K. Gabbard	M. Nagaoka	
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>		
17.00–17.30	S. Klaus	D. V. Filippi	
17.30–18.00		T. D. Watkins	



Room · Raum	<b>Level F, Room 109</b>	<b>Level F, Room 118</b>	
Symposium or Group	<b>20<sup>th</sup> Century Music XIV Film and Music → 173</b>	<b>19<sup>th</sup> Century Music VI Beethoven Studies → 107</b>	
15.00–15.30		B. A. Kraus	
15.30–16.00	M. Obregón read by C. Urchueguía	B. Cooper	
16.00–16.30	G. Biancorosso	E. Kramer	
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>		
17.00–17.30	E. Boczkowska	J. P. Sprick	
17.30–18.00	J. Joe	B. Thompson	



Room · Raum	<b>Level F, Room 123</b>	<b>Level F, Room 150</b>	
Symposium or Group	<b>Zwischen ›U‹ und ›E‹ Grenzüberschreitungen in der Musik seit 1950 · Part II → 123</b> (Part I → xxix)	<b>Paul Sacher als Mäzen → 117</b>	
15.00–15.30	A. Riethmüller	F. Meyer & A. Shreffler	
15.30–16.00	J. Hubbert	W. Rihm	
16.00–16.30	M. Lüthy	G. Boehm	
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>		
17.00–17.30		A. Assmann	
17.30–18.00		<i>Diskussion</i>	



Room · Raum	<b>Level F, Room 152</b>	<b>Level F, Room 153</b>
Symposium or Group	<b>Medieval Music I Liturgy → 31</b>	<b>Methodology III Problems of Historiography in 19<sup>th</sup> &amp; Early 20<sup>th</sup> Century b) → 234</b>
15.00–15.30		M. Böggemann
15.30–16.00	G. Kiss	T. Janz
16.00–16.30	C. Brockett	N. Urbanek
<i>Pause · break · pausa · pause</i>		
17.00–17.30	A. Tello Ruiz-Pérez	G. Olwage
17.30–18.00	S. Roncroffi	R. Brunner
18.00–18.30	G.A. Myers	



Room · Raum	<b>Level F, Room 172</b>	<b>Level F, Room 175</b>
Symposium or Group	<b>Ser o no ser Life and Death in Iberian Musical Culture · Part II → 25</b> (Part I → xxx)	<b>Sonoristic Legacies Towards New Paradigms in Music Theory, Aesthetics, and Composition · Part II → 217</b> (Part I → xxx)
15.00–15.30	J. Ruiz	A. Jarzębska
15.30–16.00	J. M. Hardie	L. Dolp
16.00–16.30	G. Olson	I. Lindstedt
<i>Pause · break · pausa · pause</i>		
17.00–17.30		M. Gołąb
17.30–18.00		Z. Granat



Room · Raum	<b>Level G, Room 201</b>	<b>Level G, Room 204</b>
Symposium or Group	<b>paper/performance Constructing Identity &amp; Sounding Japanese → 203</b>	<b>Systematics → 239</b>
15.00–15.30		N. Bacht
15.30–16.00	M. Edwards & M. Lucia	P. Fessel
16.00–16.30	M. Edwards & M. Lucia	M. Veselinovic Hofman
<i>Pause · break · pausa · pause</i>		
17.00–17.30		E. Berdennikova
17.30–18.00		M. V. Karaseva



Room · Raum	<b>Level G, Room 209</b>	<b>Level G, Room 217</b>	
Symposium or Group	<b>In a State of Transition Melodrama as Interplay of Music, Voice, and Gesture · Part II → 187</b> (Part I → xxxi)	<b>Transfer and Transition (Transmission) → 205</b>	
15.00–15.30		R. Rasch	
15.30–16.00	S. Hibberd	T. Napp	
16.00–16.30	A. Mungen	R. Wiczorek	11. Juli
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>		15.00–19.00
17.00–17.30	T. Levitz	A. Leszczynska	
17.30–18.00	J. Waeber	J. M. Pedrosa Cardoso	
	✂		
Room · Raum	<b>Level G, Room 221</b>	<b>Level H, Room 312</b>	
Symposium or Group	<b>Librettoübersetzung als Phänomen der Interkulturalität im europäi- schen Musiktheater · Part II → 279</b> (Part I → xxxi)	<b>Protagonisten des Übergangs 'Kleinmeister' in Mitteleuropa im 18. Jh. → 53</b>	
15.00–15.30	O. Bara	L. Kacic	
15.30–16.00	M. Everist	K. K. Szacsvai	
16.00–16.30	R. Schmusch	Z. Farkas	
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>		
17.00–17.30	P. Degott	P. Halász	
17.30–18.00	H. Schneider	T. Hochradner	
	✂		
Room · Raum	<b>Level H, Room 317</b>	<b>Level H, Room 321</b>	
Symposium or Group	<b>Musical Life and Ideas Concerning Music in the Aftermath of the First World War and Russian Revolution → 124</b>	<b>Zur Relevanz musikbiographischer Forschung für Kultur und Pädagogik · Part II → 275</b> (Part I → xxxii)	
15.00–15.30	W. Mende	J. Kremer	
15.30–16.00	U. Lippus	A. Rink	
16.00–16.30	K. Pappel	T. Mäkelä	
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>		
17.00–17.30	S. Weiss	M. Schwarzbauer	
17.30–18.00	H. Tyrväinen	M. Unseld	
18.00–18.30		M. Kruse	
	✂		

## Institute, Gesellschaften & Forschungsprojekte Institutes, Societies & Research Projects

Room · Raum		Level G, Room 220
15.00–15.30	<i>Richard Wagner · Sämtliche Werke</i> München	Peter Jost
15.30–16.00	<i>Richard Wagner · Briefausgabe</i> Erlangen	Werner Breig
16.00–16.30	<i>Telemann-Auswahlausgabe und Zentrum für Telemannpflege und -forschung</i> Magdeburg	Ute Poetzsch-Seban & Brit Reipsch
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30	<i>ViFa Musik · Virtuelle Fachbibliothek Musik</i> Bayerische Staatsbibliothek München	Dirk Scholz
17.30–18.00	<i>Reinhard Keiser · Auswahlausgabe</i>	Hansjörg Drauschke



## 12. JULI Donnerstag · Thursday

### Plenumsvortrag · Keynote Speech

9.00–9.45 · Level B, Room 10

Erinnerungs-Passagen

Über Gedächtnis und Gedächtnisgeschichte

*Otto Gerhard Oexle* (Max-Planck-Institut für Geschichte, Göttingen)



### Referate und Vorstellungen · Papers and Presentations

10.00–13.00 · Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups → xxxix  
Institutes, Societies & Research Projects → xlii

15.00–19.00 · Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups → xliii  
Institutes, Societies & Research Projects → xlvi



### IGMW-Sitzungen · Activities Concerning IMS

→ xv

11.30–13.00 · RILM Meeting of the Commission Mixte (closed meeting)



### Weitere Veranstaltungen · Additional Activities

13.30–15.00 · Jardín del Instituto de Musicología (MWI)

Recepción ofrecida por el Consulado General de España en Zürich (por invitación · geladene Gäste)

17.00–18.00 · Stadtführung · Musical City Tour: Zürcher Musikgeschichte → xvii

17.00–19.00 · Führung durch · Guided Tour in Musik Hug



### Konzerte · Concerts

→ 311

7.45–8.30 · Laudes in nativitate Sancti Findani · *Schola Gregoriana, Universität Zürich*

14.00–14.45 · Il Passaggio di Händel a Roma · *Ensemble Alea Musica*

18.30 · Koloratur II · *Ensemble für Neue Musik Zürich*

18.30 · Transit / Positionen · *Anemos / Gitarrenquartett*

19.00 · Passing through Amsterdam · *Ensemble Mille Feuilles*

20.00 · Reisen · *Ensemble Arc-en-ciel*



### Tagungsbüro · Conference Office

8.00–18.30 · Hauptgebäude Universität · Rämistr. 71 · Level F



12. Juli

Donnerstag  
Thursday



## Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups

Room · Raum	<b>Level E, Room 21</b>	<b>Level F, Room 101</b>
Symposium or Group	<b>Into Modernism and Out of It The Balkan Rites of Passage · Part I</b> → 199 (Part II → xliii)	<b>Music Theory I Aspects from Antiquity to Renaissance → 226</b>
10.00–10.30	B. Milanovic	C. M. Atkinson
10.30–11.00	L. Vasiliu	M. Saxer
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	Y. Belonis	M. Mangani & D. Sabaino
12.00–12.30	S. Kontossi	Á. Torrente
12.30–13.00	K. Paparrigopoulos	



Room · Raum	<b>Level F, Room 104</b>	<b>Level F, Room 109</b>	12. Juli
Symposium or Group	<b>Signs Beyond Signification De- and Reactivating Semiotic Concepts in Musicological Discourse · Part I → 219</b> (Part II → xliii)	<b>De passage Formes et genres dans la dramaturgie musicale du début du XX<sup>e</sup> siècle → 127</b>	10.00–13.00
10.00–10.30	<i>Opening panel</i>	G. Montemagno	
10.30–11.00	N. Cook	M. Niccolai	
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>		
11.30–12.00	D. Gooley	R. Illiano & M. Sala	
12.00–12.30	<i>Intermediate discussion</i>	M. Lacchè	
12.30–13.00		N. Manabe	



Room · Raum	<b>Level F, Room 118</b>	<b>Level F, Room 150</b>
Symposium or Group	<b>19<sup>th</sup> Century Music I Romantics → 99</b>	<b>20<sup>th</sup> Century Music V Stravinsky Studies → 153</b>
10.00–10.30	S. Reichwald	D. H. Smyth
10.30–11.00	S. Loya	M. Lupishko-Thihy
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	M. Betz	M. A. Carr
12.00–12.30	D. F. Urrows	T. Bleek
12.30–13.00	T. Zaytseva	



Room · Raum	Level F, Room 152	Level F, Room 153
Symposium or Group	<b>Transition and Transformation in the Medieval Office</b> Session I: <b>Form and Transformation in Medieval Responsories</b> → 13	<b>Kirchenmusik und Kantate. Der Umbruch in der protestantischen Kir- chenmusik um 1700 · Part I</b> → 56 (Part II → xliv)
10.00–10.30	10.00–10.15 I. de Loos 10.15–10.30 K. Helsen	I. Scheitler
10.30–11.00	10.30–10.45 L. Dobszay 10.45–11.00 <i>Discussion</i>	R. Bayreuther
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	11.30–11.45 D. Lacoste 11.45–12.00 G. Gilányi	D. Rose
12.00–12.30	12.00–12.15 J. Borders 12.15–12.30 <i>Discussion</i>	J. Heidrich
	<b>Session II: Between Old and New: The Medieval »Historia«</b> → 15	
12.30–13.00	12.30–12.45 R. M. Jacobsson 12.45–13.00 J.-F. Goudesenne  Continues xliv	U. Wolf



Room · Raum	Level F, Room 172	Level F, Room 174
Symposium or Group	<b>Wagner und Zürich</b> → 87	<b>20<sup>th</sup> Century Music XI</b> <b>»Personal« Idioms after 1945</b> → 166
10.00–10.30	E. M. Hanke	L. Näf
10.30–11.00	S. Friedrich	A. Krause
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	J. Deathridge	S. Luz Mansilla
12.00–12.30	A. Stollberg	I. Nogueira
12.30–13.00		A. Ziuraityte





Room · Raum	<b>Level G, Room 204</b>	<b>Level G, Room 209</b>
Symposium or Group	<b>Geistliche Inspirationen in der Musik des 20. Jhs. · Part I → 129</b> (Part II → xlv)	<b>17<sup>th</sup> Century Music I Concepts and Issues → 68</b>
10.00–10.30	H. Loos	D. Rota
10.30–11.00	V. Jezovšek	M. Klaper
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	M. Novak	K. Rygg
12.00–12.30	L. Kiyanovska	J. Pollack



Room · Raum	<b>Level G, Room 212</b>	<b>Level G, Room 217</b>
Symposium or Group	<b>Jenseits der Bühne Bearbeitungs- und Rezeptions- formen der Oper · Part I → 90</b> (Part II → xlv)	<b>Segovia C Revisited Eine spanische Renaissance-Hand- schrift neu beleuchtet · Part I → 28</b> (Part II → xlv)
10.00–10.30	C. Siegert	E. Ros Fábregas
10.30–11.00	K. Pietschmann	B. J. Blackburn
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	M. Calella	Á. M. Olmos
12.00–12.30	T. G. Waidelich	K. Kreitner
12.30–13.00	M. Heinemann	M. Gómez



Room · Raum	<b>Level G, Room 221</b>	<b>Level H, Room 312</b>
Symposium or Group	<b>Narrativity, Signification in Music Tools for a Transdisciplinary Approach · Part I → 283</b> (Part II → xlv)	<b>Directions and Challenges of Boccherini studies → 60</b>
10.00–10.30	M. Grabocz	C. Fertoni
10.30–11.00	W. Wolf	M. Á. Marín
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00		W. D. Sutcliffe
12.00–12.30	F. E. Maus	E. Le Guin
12.30–13.00	S. Bruhn	C. Speck



12. Juli  
10.00–13.00

Room · Raum	Level H, Room 317	Level H, Room 321
Symposium or Group	<b>20<sup>th</sup> Century Music II Music and National Socialism</b> → 146	<b>About Dialogues and Passages between Europe and Latin America · Part I → 192</b> (Part II → xlv)
10.00–10.30	B. Meischein	A. E. Cetrangolo
10.30–11.00		G. Morelli
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	J. Deaville	M. Fornaro
12.00–12.30	K. E. Clifton	E. Cámara
12.30–13.00	B. von Haken	G. Tuzi



## INSTITUTES, SOCIETIES & RESEARCH PROJECTS

Room · Raum	Level G, Room 220	
	Chair: Gabriele Buschmeier	
10.00–10.30	<i>Bohuslav-Martinů-Institut · Prague</i>	Aleš Březina
10.30–11.00	<i>Die Triosonate · Catalogue raisonné · Zürich</i>	Ludwig Finscher & Laurenz Lütteken
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	<i>Musik in Zürich · Zürich in der Musikgeschichte · Zürich</i>	Laurenz Lütteken & Claudia Heine
12.00–12.30	<i>RMA · Royal Musical Association</i>	Jonathan Tyack
12.30–13.00	<i>Fundación Música Española Suiza Stiftung Spanische Musik in der Schweiz</i>	María Luisa Cantos



## Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups

Room · Raum	Level E, Room 21	Level F, Room 101
Symposium or Group	<b>Into Modernism and Out of It The Balkan Rites of Passage · Part II</b> → 201 (Part I → xxxix)	<b>Music Theory II Aspects from Renaissance to the 18<sup>th</sup> Century → 228</b>
15.00–15.30	E. Romanou	M. Sanhuesa Fonseca
15.30–16.00	N. Poulakis	L. Braun
16.00–16.30	V. Sirakouli	B. Brover-Lubovsky
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30	G. Dutica	G. Barnett
17.30–18.00	M. Milin	J. Schuster-Craig
18.00–18.30	K. Tomasevic	

12. Juli

15.00–19.00



Room · Raum	Level F, Room 104	Level F, Room 109
Symposium or Group	<b>Signs Beyond Signification De- and Reactivating Semiotic Concepts in Musicological Discourse · Part II → 220</b> (Part I → xxxix)	<b>Cambio en la cultura musical El tránsito de la imagen analógica a la imagen digital → 290</b>
15.00–15.30	E. Ungeheuer	H. J. Pérez López
15.30–16.00	R. Posner	M. Roselló Flich
16.00–16.30	C. Thorau	M. Ferrando Montalvo
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30	C. Kaden	A. Piles Giménez
17.30–18.00	E. Clarke	F. Canet Centellas
18.00–18.30		B. Payri



Room · Raum	<b>Level F, Room 118</b>	<b>Level F, Room 123</b>
Symposium or Group	<b>19<sup>th</sup> Century Music VII Mahler Studies → 110</b>	<b>20<sup>th</sup> Century Music XIII Popular Music → 170</b>
15.00–15.30		A. Kawamoto
15.30–16.00	F. Maes	E. S. Zinkevych
16.00–16.30	H. Stüwe	K. McLeod
	<i>Pause · break · pausa · pausa</i>	
17.00–17.30	A. Deruchie	M. Lücke
17.30–18.00	Z. Roman	T. Harrison
18.00–18.30		N. Attfield
	☪	
Room · Raum	<b>Level F, Room 150</b>	<b>Level F, Room 152</b>
Symposium or Group	<b>Implizite musikalische Poetik Hindemiths Künstleroper im musikhistorischen Kontext → 115</b>	<b>Start xl Session II: Between Old and New The Medieval »Historia« → 15</b>
15.00–15.30	E. Schmierer	15.00–15.15 M. Bernadó 15.15–15.30 K. Nelson
15.30–16.00	A. Eichhorn	15.30–15.45 M. Bezuidenhout 15.45–16.00 Z. Czagány
16.00–16.30	F. Zehentreiter	16.00–16.30 <i>Discussion</i>
	<i>Pause · break · pausa · pausa</i>	
17.00–17.30	G. Schubert	17.00–17.15 A. Buckley 17.15–17.30 H.-L. Vuori
17.30–18.00	S. Hinton	17.30–17.45 V. Schier 17.45–18.00 <i>Discussion</i>
	☪	
Room · Raum	<b>Level F, Room 153</b>	<b>Level F, Room 174</b>
Symposium or Group	<b>Kirchenmusik und Kantate. Der Umbruch in der protestantischen Kir- chenmusik um 1700 · Part II → 58 (Part I → xl)</b>	<b>20<sup>th</sup> Century Music X »National Idioms after 1945 → 163</b>
15.00–15.30	E. Sawtschenko	R. Seehaber
15.30–16.00	C. Grosspietsch	K. Galloway
16.00–16.30	B. Siegmund	C. Neidhöfer
	<i>Pause · break · pausa · pausa</i>	
17.00–17.30	E. Dremel & U. Poetzsch-Seban	I. Gornaya
17.30–18.00	<i>Diskussion</i>	K. Herold
	☪	

Room · Raum	<b>Level F, Room 175</b>	<b>Level G, Room 204</b>
Symposium or Group	<b>The Old Russian Chants on the Boundaries of Ages → 26</b>	<b>Geistliche Inspirationen in der Musik des 20. Jhs. · Part II → 132</b> (Part I → xli)
15.00–15.30	E. Naoumova	
15.30–16.00		A. Yefimenko
16.00–16.30	E. Pletnyova	L. Melnyk
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30		
17.30–18.00		
18.00–18.30	F. Panchenko	



Room · Raum	<b>Level G, Room 209</b>	<b>Level G, Room 212</b>	
Symposium or Group	<b>17<sup>th</sup> Century Music II Composers and Institutions → 69</b>	<b>Jenseits der Bühne Bearbeitungs- und Rezeptions- formen der Oper · Part II → 92</b> (Part I → xli)	12. Juli 15.00–19.00
15.00–15.30	C. Jeanneret	H.-J. Hinrichsen	
15.30–16.00	C. Gordon-Seifert read by C. Fontijn	M. Elste	
16.00–16.30			
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>		
17.00–17.30	C. Fontijn		
17.30–18.00	V. De Lucca		



Room · Raum	<b>Level G, Room 217</b>	<b>Level G, Room 221</b>
Symposium or Group	<b>Segovia C Revisited Eine spanische Renaissance-Hand- schrift neu beleuchtet · Part II → 30</b> (Part I → xli)	<b>Narrativity, Signification in Music: Tools for a Transdisciplinary Approach · Part II → 285</b> (Part I → xli)
15.00–15.30	L. Holford-Strevens	L. Le Diagon-Jacquin
15.30–16.00	H. Meconi	D. Seaton
16.00–16.30		L. Stachó
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30	R. C. Wegman	
17.30–18.00	<i>Discussion</i>	



Room · Raum	Level H, Room 312	Level H, Room 317
Symposium or Group	<b>18<sup>th</sup> Century Music III Composers → 75</b>	<b>The Sound of Dictatorships Towards a ›Comprehensive‹ Music History of the Totalitarian Regimes of the 20<sup>th</sup> C. → 270</b>
15.00–15.30	E. Losness	C. Flamm
15.30–16.00	A. B. Gehann	B. Earle
16.00–16.30	M. Parker	
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30	C. Bongiovanni	M. Frolova-Walker
17.30–18.00	A. Vera Aguilera	N. Noeske & M. Tischer
18.00–18.30	U. Piovano	M. Tsetsos



Room · Raum	Level H, Room 321	
Symposium or Group	<b>About Dialogues and Passages between Europe and Latin America · Part II → 194</b> (Part I → xlii)	
15.00–15.30	H. Kohen	
15.30–16.00	V. Rizzardi	
16.00–16.30	E. Sacau	
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30	D. Pala	
17.30–18.00	M. Kuss	



## INSTITUTES, SOCIETIES & RESEARCH PROJECTS

Room · Raum	Level G, Room 220	
	Chairs: Ulrich Konrad & Melanie Wald	
15.00–15.30	<i>Lexicon musicum latinum</i> · München <i>Orlando di Lasso</i> · Gesamtausgabe · München	Michael Bernhard & Bernhold Schmid
15.30–16.30	<i>Das Erbe deutscher Musik</i> · Tübingen / Kassel	Martin Staehelin & Laurenz Lütteken
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30	<i>Jean Baptiste Lully</i> · Gesamtausgabe Saarbrücken	Herbert Schneider



## 13. JULI Freitag · Friday

### Plenumsvortrag · Keynote Speech

9.00–9.45 · Level B, Room 10

Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects

*Kofi Agawu* (Harvard University)



### Referate und Vorstellungen · Papers and Presentations

- 10.00–13.00 · Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups → xlix  
Institutes, Societies & Research Projects → lii  
15.00–17.00 · Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups → liii  
Institutes, Societies & Research Projects → liv



### IGMW-Sitzungen · Activities Concerning IMS → xv

8.45–11.00 · RIdIM Meeting (closed session)

9.30–15.15 · RISM Meeting (closed session)

10.00–11.00 · RIPM Presentation (open to all)

17.00–19.00 · 18. Ordentliche Generalversammlung der Mitglieder der IGMW  
18<sup>th</sup> Ordinary General Assembly of the Members of IMS



### Weitere Veranstaltungen · Additional Activities

- 13.30–14.30 · *Führung · Guided Visit* Neuerwerbungen zur musikwissenschaftlichen  
Genderforschung · New Acquisitions on musicological Gender Studies → xx  
13.30–16.00 · Führung durch · Guided Tour in Musik Hug

13. Juli  
Freitag · Friday



### Konzerte · Concerts → 313

11.00–20.00 · Neue Musik aus Schweizer Musikhochschulen

14.00–14.45 · Passing through Paris around 1900 · *Siegfried Mauser*

18.30 · Umrise · *Ensemble Cattrall*

20.45 · Elektronische Passagen · Institute for Computer Music and Sound Technology



### Tagungsbüro · Conference Office

8.00–19.30 · Hauptgebäude Universität · Rämistr. 71 · Level F







## Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups

Room · Raum	Level E, Room 21	Level F, Room 104
Symposium or Group	<b>Transformation and Transcription</b> → 247	<b>Die internationale Ausbreitung des ›deutschen‹ Symphonik- Konzeptes · Part I</b> → 93 (Part II → liii)
10.00–10.30	J. P. Carlsen	
10.30–11.00	C. Bork	
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	C. Frei	S. Keym
12.00–12.30	D.-L. Shen	Y. Wasserloos
12.30–13.00		T. Mäkelä



Room · Raum	Level F, Room 109	
Symposium or Group	<b>Organology I</b> → 250	
10.00–10.30	A. Myers	
10.30–11.00	P. Dessì	
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	A. Borgó	
12.00–12.30	C. Cavicchi	
12.30–13.00	J. Ballester	






Room · Raum	Level F, Room 123	Level F, Room 150
Symposium or Group	<b>Deep Listening in the Age of Eloquent Technologies · Part I</b> → 292 (Part II → liii)	<b>Reception, Center, and Periphery I</b> → 241
10.00–10.30	S. Klotz	T. Markovic
10.30–11.00	M. Bull	D. Petrauskaite
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	M. Carlé	P. E. Nissen
12.00–12.30	P. Janata	J. Thomas
12.30–13.00	L.-C. Koch	T. Itoh



13. Juli

10.00–13.00

Room · Raum	<b>Level F, Room 152</b>	<b>Level F, Room 153</b>
Symposium or Group	<b>Medieval Music II Notation · Part I → 33</b> (Part II → liii)	<b>Gender Studies → 297</b>
10.00–10.30		R.-M. Kok
10.30–11.00		A. Harris
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	B. Breuer	H. Platt
12.00–12.30	S. Morent	R. Adelson & J. Letzter
12.30–13.00	M. P. Ferreira	S. Iitti
		
Room · Raum	<b>Level F, Room 172</b>	<b>Level F, Room 174</b>
Symposium or Group	<b>Choir Music → 209</b>	<b>Musikalische Wechselbeziehungen im künstlerisch-kulturellen Kontext des frühen 20. Jhs. · Part I → 133</b> (Part II → liii)
10.00–10.30	H. Sekiguchi	M. I. Cabrera García
10.30–11.00	B. Mikusi	U. Rufino
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	A. Herbst	G. Pérez Zalduondo
12.00–12.30	G. Daunoraviciene	F. Nicolodi
12.30–13.00		Ch. Heine
		
Room · Raum	<b>Level F, Room 175</b>	<b>Level G, Room 204</b>
Symposium or Group	<b>Nodes and Turning Points in the Life and Art of Polish Composers of the 20<sup>th</sup> Century · Part I → 137</b> (Part II → liv)	<b>Methodology IV Reception of »Early Music« → 237</b>
10.00–10.30	M. Tomaszewski	S. Mengozzi
10.30–11.00	C. Bodman Rae	J. Bain
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	E. Siemdaj	J.-P. Noiseux
12.00–12.30	E. Wójtowicz	M. Teramoto
12.30–13.00	M. Janicka-Slysz	M. Paquette-Abt
		

Room · Raum	<b>Level G, Room 209</b>	<b>Level G, Room 212</b>
Symposium or Group	<b>Ballet Music → 207</b>	<b>19<sup>th</sup> Century Music III French and Russian Opera → 103</b>
10.00–10.30	C. Rico Osés	O. Solomonova
10.30–11.00	W. Heisler	
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	K. Landreh	
12.00–12.30	S. Schroedter	J. van Gessel
12.30–13.00		O. Haldey



Room · Raum	<b>Level G, Room 217</b>	<b>Level G, Room 221</b>
Symposium or Group	<b>»Die Kunst des Übergangs« Musik aus Musik in der Renaissance Siebtes Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung Part I → 8 (Part II → liv)</b>	<b>Das klingende Himmelreich Historische Konzepte einer anagogisch wirksamen Musik → 259</b>
10.00–10.30	N. Schwindt	M. Wald
10.30–11.00	K. Aringer	A. Heilmann
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	B. Schmid	P. Gülke
12.00–12.30	B. Lodes	U. Tadday
12.30–13.00	A. Meyer	D. Lanz

13. Juli  
10.00–13.00



Room · Raum	<b>Level H, Room 312</b>	<b>Level H, Room 317</b>
Symposium or Group	<b>18<sup>th</sup> Century Music IV Mozart Studies → 78</b>	<b>20<sup>th</sup> Century Music I German and Austrian Music before 1950 → 144</b>
10.00–10.30	I. Bottero	A. Jacob
10.30–11.00	D. Black	J. Thym
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	C. Lau	J. E. Jones
12.00–12.30	V. Rózmán Servatius	S. Steiner
12.30–13.00		M. Moiraghi



Room · Raum	<b>Level H, Room 321</b>
Symposium or Group	<b>Brazilian Musics Ideologies in Transition · Part I</b> → 196 (Part II → liv)
11.30–12.00	R. Budasz
12.00–12.30	B. Illari
12.30–13.00	M. Campos Hazan



## INSTITUTES, SOCIETIES & RESEARCH PROJECTS

Room · Raum	<b>Level G, Room 220</b> Chair: Pierluigi Petrobelli	
10.00–10.30	<i>Beethoven-Archiv Bonn</i>	Beate Angelika Kraus
10.30–11.00	<i>Bach-Archiv Leipzig</i>	Peter Wollny
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	<i>Bach-Repertorium · Leipzig</i>	Uwe Wolf
12.00–12.30	<i>Executive Master in Arts Administration Universität Zürich</i>	Gerhard Brunner



## Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups

Room · Raum	<b>Level F, Room 104</b>	<b>Level F, Room 109</b>
Symposium or Group	<b>Die internationale Ausbreitung des ›deutschen‹ Symphonik- Konzeptes · Part II → 94</b> (Part I → xlix)	<b>Organology II → 252</b>
15.00–15.30	I. M. Groote	N. November
15.30–16.00	G. Stöck	R. Wolf
16.00–16.30	M. Schwartz	T. Hindrichs



Room · Raum	<b>Level F, Room 118</b>	<b>Level F, Room 123</b>
Symposium or Group	<b>20<sup>th</sup> Century Music IX Russian Music before 1950 → 162</b>	<b>Deep Listening in the Age of Eloquent Technologies · Part II → 294</b> (Part I → xlix)
15.00–15.30	S. Martynova	S. Koelsch
15.30–16.00	A. Komarov	D. Müllensiefen
16.00–16.30		
16.30–17.00	O. Digonskaya	



Room · Raum	<b>Level F, Room 152</b>	<b>Level F, Room 174</b>
Symposium or Group	<b>Medieval Music II Notation · Part II → 34</b> (Part I → I)	<b>Musikalische Wechselbeziehungen im künstlerisch-kulturellen Kontext des frühen 20. Jhs. · Part II → 135</b> (Part I → I)
15.00–15.30	M. Friebel	M. Font Batallé
15.30–16.00	I. Lerch-Kalavrytinou	H. Gonnard
16.00–16.30	E. J. Markham	G. Gan Quesada
16.30–17.00		E. Torres Clemente



13. Juli

15.00–17.00

Room · Raum	<b>Level F, Room 175</b>	<b>Level G, Room 217</b>
Symposium or Group	<b>Nodes and Turning Points in the Life and Art of Polish Composers of the 20<sup>th</sup> Century · Part II → 139</b> (Part I → l)	»Die Kunst des Übergangs« <b>Musik aus Musik in der Renaissance</b> <i>Siebttes Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung</i> <b>Part II → 10</b> (Part I → li)
15.00–15.30	R. Chlopicka	F. Fitch
15.30–16.00	T. Malecka	A. Cœurdevey



Room · Raum	<b>Level H, Room 321</b>
Symposium or Group	<b>Brazilian Musics</b> <b>Ideologies in Transition · Part II</b> → 198 (Part I → lii)
15.00–15.30	C. Magaldi
15.30–16.00	M. Páscoa
16.00–16.30	M. A. Volpe



## INSTITUTES, SOCIETIES & RESEARCH PROJECTS

Room · Raum	<b>Level G, Room 220</b> Chair: Arne Stollberg	
15.00–15.30	<i>Hindemith-Institut</i> · Frankfurt am Main	Susanne Schaal-Gotthardt
15.30–16.00	<i>Max-Reger-Institut</i> · Karlsruhe	Stefanie Steiner
16.00–16.30	<i>Stiftung Kloster Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis</i>	Bert Siegmund



## 14. JULI Samstag · Saturday – Exkursionen · Excursions

### Weitere Veranstaltungen · Additional Activities

- 10.00–12.00 · Stadtführung · Musical City Tour: Zürcher Musikgeschichte → xvii  
10.00–12.00 · Stadtführung · Musical City Tour: Wagner und Zürich (deutsch) → xvii  
20.00–22.00 · ¿passagen? *¡das gras wachsen hören!* · Provisorio / Zeltweg 1



### Konzerte · Concerts

→ 313

- 13.30 · »Ich denke dein« – Schumanns Musik im Dialog · *absolut trio*  
16.00 · »Hörst Du, mein Herz?« · *Ensemble opera nova Zürich*  
18.30 · En passant · *Collegium Novum Zürich*



### Tagungsbüro · Conference Office

- 8.00–18.00 · Hauptgebäude Universität · Rämistr. 71 · Level F



14. Juli

Samstag  
Saturday





## EXKURSIONEN · EXCURSIONS

### Basel · Bâle · Basilea

8.00 Abreise mit dem Bus · Bus Departure, Universität Zürich, Schönberggasse  
9.45 Ankunft · Arrival in Basel · 18.30 Abreise nach Zürich · Departure to Zurich  
ca. 20.00 Ankunft · Arrival in Zürich



#### Veranstaltungen und Besichtigungsziele · Activities and Destinations

*Paul Sacher Stiftung*

Musikalische Stadtführung · Musical City Tour

*Schola Cantorum Basiliensis*, Hochschule für Alte Musik

*Musikinstrumentenmuseum*

Improvisationskonzerte · Improvisation Concerts

Freizeit · spare time

Detailinformation erhalten Sie im Bus. · You will receive detailed information in the bus.



### Bern · Berna

8.00 Abreise mit dem Bus · Bus Departure, Universität Zürich, Schönberggasse  
10.00 Ankunft · Arrival in Bern · 18.00 Abreise nach Zürich · Departure to Zurich  
ca. 20.00 Ankunft · Arrival in Zürich



#### Veranstaltungen und Besichtigungsziele · Activities and Destinations

Symposium *Guillaume Dufay und die Schweiz*

Stadt- und Universitätsbibliothek Bern · 10.15–13.00 (→ 45)

Symposium *Passagen – Opern zwischen zwei Sprachen*

Stadt- und Universitätsbibliothek Bern · 14.45–17.30 (→ 303)

Vor- und nachmittags wird zeitgleich mit den Symposien eine Stadtführung angeboten.

During the morning and afternoon symposia a Guided City Tour will be offered.

Detailinformation erhalten Sie im Bus. · You will receive detailed information on the bus.



### Blonay

7.30 Abreise mit dem Bus · Bus Departure, Universität Zürich, Schönberggasse  
11.00 Ankunft · Arrival in Blonay · 16.00 Abreise nach Zürich · Departure to Zurich  
ca. 18.30 Ankunft · Arrival in Zürich



#### Veranstaltungen und Besichtigungsziele · Activities and Destinations

Paul Hindemiths letztes Wohnhaus · Paul Hindemith's last house

Vortrag · Lecture: »Paul Hindemith in der Schweiz«

Musikalische Umrahmung · Music by Amar-Quartett

Detailinformation erhalten Sie im Bus. · You will receive detailed information on the bus.



14. Juli

Samstag  
Saturday

## Einsiedeln

8.00 Abreise mit dem Bus · Bus Departure, Universität Zürich, Schönberggasse  
9.00 Ankunft · Arrival in Einsiedeln · 19.00 Abreise nach Zürich · Departure to Zurich  
ca. 20.00 Ankunft · Arrival in Zürich



### Veranstaltungen und Besichtigungsziele · Activities and Destinations

Symposium: *Cantus Planus: Mittelalterliche Einstimmigkeit in Einsiedeln und St. Gallen*  
9.30–12.30 (→ 46)

Symposium: *Quellenerschliessung und angewandte Forschung (RISM)*  
9.30–12.30 (→ 255)

Tonbildschau zum Kloster Einsiedeln · Pictureshow about the Monastery of Einsiedeln  
Führungen · Guided Tours: Stiftsbibliothek, Musikbibliothek

Konzert · Concert »Musik aus Schweizer Klöstern« · »Music from swiss Monasteries«  
Grosser Saal (Aufzeichnung durch · Recorded by Radio DRS 2)

Detailinformation erhalten Sie im Bus. · You will receive detailed information on the bus.



## Lugano

7.00 Abreise mit dem Bus · Bus Departure, Universität Zürich, Schönberggasse  
10.30 Ankunft · Arrival in Lugano · 16.30 Abreise nach Zürich · Departure to Zurich  
ca. 20.00 Ankunft · Arrival in Zürich



### Veranstaltungen und Besichtigungsziele · Activities and Destinations

*Fonoteca Nazionale Svizzera · Schweizer Nationalphonothek*  
Vorträge · Lectures (→ 255)

Detailinformation erhalten Sie im Bus. · You will receive detailed information on the bus.



## Luzern

8.00 Abreise mit dem Bus · Bus Departure: Universität Zürich, Schönberggasse  
9.00 Ankunft · Arrival in Luzern · 16.45 Abreise nach Zürich · Departure to Zurich  
ca. 18.00 Ankunft · Arrival in Zürich



### Veranstaltungen und Besichtigungsziele · Activities and Destinations

Symposium: Projekt *Sketches*  
Konservatorium Dreilinden · 9.30–11.30 (→ 181)

*KKL Luzern, LUCERNE FESTIVAL*  
*Richard-Wagner-Museum, Luzern-Tribtschen*

Detailinformation erhalten Sie im Bus. · You will receive detailed information on the bus.



## Zürich

10.00–12.00 · Musikalische Stadtführungen · Musical City Tours (→ xvii)



## 15. JULI Sonntag · Sunday

### Plenumsvortrag · Keynote Speech

9.00–9.45 · Level B, Room 10

Inspiration and Obstacle

Notes On Contemporary Poetry Seen as a Debate Between Soul & World

*Adam Zagajewski* (Krakau, Paris)



### Referate und Vorstellungen · Papers and Presentations

- 10.00–13.00 · Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups → lxi  
Institutes, Societies & Research Projects → lxiv  
15.00–19.00 · Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups → lxv



### IGMW-Sitzungen · Activities Concerning IMS → xv

13.00–15.00 · Erste Sitzung des neugewählten Direktoriums ·

First Meeting of the new Directorium (geschlossene Sitzung · closed meeting)



### Weitere Veranstaltungen · Additional Activities

- 10.00–12.00 · Stadtführung · Musical City Tour: Wagner and Zurich (english) → xvii  
10.00–11.00 · Stadtführung · Musical City Tour: Zürcher Musikgeschichte → xvii  
Bei Bedarf · If required  
10.00–12.00 · Stadtführung · Musical City Tour: Zürcher Musikgeschichte → xvii



### Konzerte · Concerts → 314

14.00–14.45 · Passage entre les genres – Stravinsky à quatre mains · *Rushton & Mackiewicz*



### Abschlussepfang · Closing Ceremony

19.00–21.00 · Dozentenfoyer der ETH · Rämistr. 101



### Tagungsbüro · Conference Office

8.00–18.30 · Hauptgebäude Universität · Rämistr. 71 · Level F



## Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups

Room · Raum	<b>Level E, Room 21</b>	<b>Level F, Room 104</b>
Symposium or Group	<b>Raum- und Zeitpassagen in der Musik Part I: Kunst des Übergangs</b> → 263 (Part II & III → lxxv)	<b>15<sup>th</sup> Century Music</b> → 37
10.00–10.30	M. Zenck / M. Pritchard	M. J. Bloxam
10.30–11.00	B. Schlüter	M. Steib
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	

11.30–12.00	<b>Part II: West- Ostpassagen</b> → 265 E. Fischer	
12.00–12.30	M. Kaltenecker	V. Borghetti
12.30–13.00	J. P. Hiekel	G. Zanolello



Room · Raum	<b>Level F, Room 109</b>	<b>Level F, Room 118</b>
Symposium or Group	<b>19<sup>th</sup> Century Music V</b> <b>Austria around 1800</b> → 105	<b>Sonic Transformations of Literary Works: From Program Music to Musical Ekphrasis · Part I</b> → 286 (Part II → lxxv)
10.00–10.30	J. Chen	A. Leikin
10.30–11.00	K. Komlós	J. Neubauer
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	

11.30–12.00	W. Kreyszig	J. Kurtzman
12.00–12.30	T. Albrecht	W. Dougherty
12.30–13.00	R. Steblin	G. W. Gruber






Room · Raum	<b>Level F, Room 123</b>	<b>Level F, Room 150</b>
Symposium or Group	<b>20<sup>th</sup> Century Music XII</b> <b>Electronic and Experimental Music</b> → 168	<b>Opera's Multiple Transitions</b> <b>Multimediality, Production, and</b> <b>Performance · Part I</b> → 189 (Part II → lxxvi)
10.00–10.30	A. Noble	D. Levin
10.30–11.00	T. Böhme-Mehner	G. Kreuzer
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	

11.30–12.00	S. Obert	E. Hudson
12.00–12.30	K. Mehner	
12.30–13.00		<i>Discussion</i>



Room · Raum	<b>Level F, Room 152</b>	<b>Level F, Room 153</b>
Symposium or Group	<b>Transitions in Neumatic Notations Session I: Marks and Signs in West and East → 19</b> (Session II → lxvi)	<b>20<sup>th</sup> Century Music VI Schönberg Studies → 155</b>
10.00–10.30	10.00–10.15 P. Jeffery 10.15–10.30 M. Huglo & B. Hagg	C. I. Gonzales
10.30–11.00	10.30–10.45 S. Engels 10.45–11.00 <i>Discussion</i>	A. Ziakris
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	11.30–11.45 J. Snoj 11.45–12.00 I. Arvanitis	S. Feisst
12.00–12.30	12.00–12.15 J. Szendrei 12.15–12.30 A. Vovk	A. L. Wlodarski
12.30–13.00	12.30–12.45 A. Jaropolov 12.45–13.00 <i>Discussion</i>	J. H. Calico
	❧	
Room · Raum	<b>Level F, Room 174</b>	<b>Level F, Room 175</b>
Symposium or Group	<b>Ethnomusicology I Near and Far East → 175</b>	<b>20<sup>th</sup> Century Music VIII Eastern and South Eastern Europe before 1950 → 160</b>
10.00–10.30	V. Alexandre Journeau	L. Somfai
10.30–11.00	W.-C. Lee	R. Skupin
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	H. Liu	S. Reichardt
12.00–12.30	R. Seter	G. Sakallieros
12.30–13.00	S. Blum	
	❧	
Room · Raum	<b>Level G, Room 204</b>	<b>Level G, Room 209</b>
Symposium or Group	<b>Sacred Music I 18<sup>th</sup> Century → 80</b>	<b>Music &amp; Literature · Part I → 299</b> (Part II → lxvii)
10.00–10.30	Z. Blazekovic	
10.30–11.00	C. Blanken	
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	P.-L. Rodríguez	U. Zeuch
12.00–12.30	C. Bacciagaluppi	C. A. Elias
12.30–13.00	E. Papanikolaou	R. Hohl Trillini
	❧	

Room · Raum	<b>Level G, Room 212</b>	<b>Level G, Room 217</b>
Symposium or Group	<b>19<sup>th</sup> Century Music II Italian Opera → 101</b>	<b>Ludwig Senfl · Part I → 5 (Part II → lxvii)</b>
10.00–10.30	G. Castellani	N. Schwindt
10.30–11.00	F. Izzo	K. Pietschmann
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	E. Senici	B. Lodes
12.00–12.30	A. Giger	R. Gustavson
12.30–13.00	L. Grasso Caprioli	A. Brinzing
		
Room · Raum	<b>Level G, Room 221</b>	<b>Level H, Room 312</b>
Symposium or Group	<b>Reception, Center and Periphery II · Part I → 244 (Part II → lxvii)</b>	<b>Das musikalische 18. Jh. als historische Passage · Part I → 63 (Part II → lxvii)</b>
10.00–10.30		R. Kramer
10.30–11.00		O. Wiener
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	D. Hess	K. Mackensen
12.00–12.30	S. Myers	T. Irvine
12.30–13.00	C. L. García-Gallardo	P. Niedermüller
		
Room · Raum	<b>Level H, Room 317</b>	<b>Level H, Room 321</b>
Symposium or Group	<b>20<sup>th</sup> Century Music III French Music before 1945 a) → 148</b>	<b>Genderforschung und Paradigmenwechsel → 268</b>
10.00–10.30	M.-H. Benoit-Otis	M. Citron
10.30–11.00	D. J. Code	B. Borchard
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	C. Caron	A. Kreuzziger-Herr
12.00–12.30	M.-N. Lavoie	S. Rode-Breymann
12.30–13.00	G. Vlastos	R. Solie
		

## INSTITUTES, SOCIETIES & RESEARCH PROJECTS

Room · Raum	Level G, Room 220	
	Chair: Ivana Rentsch	
10.00–10.30	<i>Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn-Bartholdy</i>	Salome Reiser
10.30–11.00	<i>Neue Schubert-Ausgabe · Tübingen</i>	Michael Kube
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
11.30–12.00	<i>Hallische Händel-Ausgabe · Halle</i>	Annette Landgraf





## Symposien & Freie Referate · Symposia & Free Paper Groups

Room · Raum	<b>Level E, Room 21</b>	<b>Level F, Room 109</b>
Symposium or Group	<b>Raum- und Zeitpassagen in der Musik · Part II: West-Ostpassagen Part III: Historische Querpassagen → 266 (Part I and II → lxi)</b>	<b>Medieval Music III Organum, Troubadour, Trecento → 36</b>
15.00–15.30	(Part II) M. Heinemann	
15.30–16.00	(Part III) M. Jüngling	M. Hirai
16.00–16.30	L. Olschner	C. J. Gutiérrez
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30	S. Kogler	C. Chaillou
17.30–18.00	M. Spahlinger	E. Abramov-van Rijk
18.00–18.30	<i>Diskussion</i>	



Room · Raum	<b>Level F, Room 118</b>	<b>Level F, Room 123</b>
Symposium or Group	<b>Sonic Transformations of Literary Works: From Program Music to Musical Ekphrasis · Part II → 288 (Part I → lxi)</b>	<b>›1968‹ and New Music → 140</b>
15.00–15.30	B. Föllmi	E. Drott / R. Adlington
15.30–16.00	A. Englund	B. Kutschke / A. C. Beal
16.00–16.30	C. Esclapez	G. Borio / <i>Dicussion</i>
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30		<i>Discussion and presentation of</i>
17.30–18.00		<i>additional material</i>



Room · Raum	<b>Level F, Room 150</b>	<b>Level F, Room 152</b>
Symposium or Group	<b>Opera's Multiple Transitions Multimediality, Production, and Performance · Part II → 191</b> (Part I → lxi)	<b>Transitions in Neumatic Notations Session II: Manuscripts → 22</b> (Session I → lxi)
15.00–15.30	G. Stanley	15.00–15.15 C. Cazaux-Kowalski 15.15–15.30
15.30–16.00	L. Tunbridge	15.30–16.00 <i>Discussion</i>
16.00–16.30	C. Risi	16.00–16.15 M.-N. Colette 16.15–16.30 S. Zapke
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–18.00	<i>Discussion</i>	17.00–18.00 <i>Discussion of all the papers</i>



Room · Raum	<b>Level F, Room 153</b>	<b>Level F, Room 174</b>
Symposium or Group	<b>Sources → 248</b>	<b>Ethnomusicology II Hungary &amp; South America → 178</b>
15.00–15.30	J. Herlinger	J. E. Olson
15.30–16.00	L. P. Cummins	M. Stöckli
16.00–16.30	W. Ensslin	C. Ferrier
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30		B. Camier
17.30–18.00	H. Vanhulst	Á. Díaz Rodríguez



Room · Raum	<b>Level F, Room 175</b>	<b>Level G, Room 204</b>
Symposium or Group	<b>Copyright in the 21<sup>st</sup> Century The Slow Transition from Permission Required to Fair Use → 142</b>	<b>Sacred Music II 18<sup>th</sup> &amp; Early 19<sup>th</sup> Century → 82</b>
15.00–15.30	D. B. Scott	A. Kessous Dreyfuss
15.30–16.00	A. McCann	X. Daufi
16.00–16.30	S. Whiteley	Y. V. Artamonova
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30	N. Cook	
17.30–18.00	M. Francis	



Room · Raum	<b>Level G, Room 209</b>	<b>Level G, Room 212</b>
Symposium or Group	<b>Music &amp; Literature · Part II → 301</b> (Part I → lxii)	<b>Folk, Popular, and National Music in the 19<sup>th</sup> Century Music Historiography → 96</b>
15.00–15.30	J. Wiskus	J. J. Carreras
15.30–16.00	T. Franzova	M. di Pasquale
16.00–16.30	K. Stöck	I. Cavallini
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30		S. Tuksar
17.30–18.00		A. Tedesco



Room · Raum	<b>Level G, Room 217</b>	<b>Level G, Room 221</b>
Symposium or Group	<b>Ludwig Senfl · Part II → 7</b> (Part I → lxiii)	<b>Reception, Center, and Periphery II · Part II → 245</b> (Part I → lxiii)
15.00–15.30	F. Körndle	P. Ramos López
15.30–16.00	T. Schmidt-Beste	A. Maddox
16.00–16.30	A. Lindmayr-Brandl	F. Fukunaka



Room · Raum	<b>Level H, Room 312</b>	<b>Level H, Room 317</b>
Symposium or Group	<b>Das musikalische 18. Jh. als historische Passage · Part II → 66</b> (Part I → lxiii)	<b>20<sup>th</sup> Century Music IV French Music before 1945 b)</b> → 151
15.00–15.30	W. Thormählen	M. Puri
15.30–16.00	H. Ewert	T. Kabisch
16.00–16.30	W. Fuhrmann	G. A. Predota
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>	
17.00–17.30	K. Chapin	B. J. Hart



Room · Raum	<b>Level H, Room 321</b>
Symposium or Group	<b>Philosophies of Contemporary Music Revisited → 261</b>
15.00–15.30	M. Guillot
15.30–16.00	V. Gruodyté
16.00–16.30	É. Malinge
	<i>Pause · break · pausa · pause</i>
17.00–17.30	J. Amblard
17.30–18.00	R. Goštautiene



**I.**  
From Antiquity  
to Renaissance

**SYMPOSIEN & FREIE REFERATE**  
**SYMPOSIA & FREE PAPER GROUPS**

**II.**  
17<sup>th</sup> & 18<sup>th</sup>  
Centuries

**III.**  
19<sup>th</sup> Century

**IV.**  
20<sup>th</sup> Century  
till Today

**V.**  
Genres &  
National  
Traditions

**VI.**  
Theory &  
Methods

**VII.**  
Interdisciplinary  
Perspectives

### Anmerkung der Redaktion

Unterschiedliche Rechtschreibnormen in den Abstracts wurden redaktionell nicht vereinheitlicht.



### Note from the Redaction

Differing spelling rules in the abstracts have not been standardised.



# I. FROM ANTIQUITY TO RENAISSANCE

## Symposien · Symposia

Ludwig Senfl (B. Lodes)	5
»Die Kunst des Übergangs«. Musik aus Musik in der Renaissance <i>Siebttes Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung</i> (N. Schwindt)	8
Passagen ins spätmittelalterliche Reich: Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires im deutschen Sprachbereich um 1400 (C. Berger)	10
Transition and Transformation in the Medieval Office ( <i>IMS Study Group</i> ›Cantus Planus‹)	
Session I: Form and Transformation in Medieval Responsories	13
Session II: Between Old and New: The Medieval »Historia«	15
Transitions in Neumatic Notations ( <i>IMS Study Group</i> ›Cantus Planus‹)	
Session I: Marks and Signs in West and East	19
Session II: Manuscripts	22
Ser o no ser. Life and Death in Iberian Musical Culture (J. Hardie)	23
The Old Russian Chants on the Boundaries of Ages (F. Panchenko)	26
Segovia C Revisited. Eine spanische Renaissance-Handschrift historiographisch neu beleuchtet (C. Urchueguía & W. Fuhrmann)	28



## Freie Referate · Free Paper Groups

Medieval Music I: Liturgy	31
Medieval Music II: Notation	33
Medieval Music III: Organum, Troubadour, Trecento	36
15 <sup>th</sup> Century Music	37
16 <sup>th</sup> Century Music I: Genres	39
16 <sup>th</sup> Century Music II: Institutions and Aesthetics	42



## Exkursionen · Excursions

Bern: Guillaume Dufay und die Schweiz (K. Pietschmann)	45
Einsiedeln: Medieval Chant in St. Gall and Einsiedeln ( <i>IMS Study Group</i> ›Cantus Planus‹)	46



**Siehe auch · See also**

Music Theory I: Aspects from Antiquity to Renaissance	
→ VI. Theory & Methods	226
Music Theory II: Aspects from Renaissance to 18 <sup>th</sup> the Century	
→ VI. Theory & Methods	228
Methodology IV: Reception of »Early Music«	
→ VI. Theory & Methods	237





## SYMPOSIEN · SYMPOSIA

## Ludwig Senfl

Gefördert durch die · Sponsored by SAGW

15.7. Sunday · Level G, Room 217 · 10.00–16.30 (Timetable lxiii; lxvii)

Organiser: *Birgit Lodes* (Universität Wien)

Obwohl Ludwig Senfl (\*ca. 1490 in Basel oder Zürich; † 1543 in München) als einer der prominentesten Schweizer Komponisten gelten darf, weist die Herausgabe und Erforschung seines *Ceuvres* noch erhebliche Lakunen auf. Im Mittelpunkt des Symposiums stehen Senfls Hauptcorpora – seine Tenorlieder und die noch kaum untersuchten Motetten –, wobei sich die übergeordnete Frage nach dem Individuellen in seinem Schaffen im Vergleich zu dem seiner berühmten Zeitgenossen – besonders des Lehrers Henricus Isaac und des persönlichen Referenzpunkts Josquin Desprez – als Konstante durch die Vorträge zieht. Die Rahmenreferate arbeiten darüber hinaus typische Strategien und Muster von Senfls Komponistenkarriere heraus: Aspekte einer schweizerischen Inszenierung, einer Verortung im Spannungsfeld von Vokal- und Instrumentalmusik und schließlich einer Kanonisierung über das Medium Musikdruck.



## Part I (Timetable lxiii)

## Einer unter anderen? Senfls früheste Lieder

*Nicole Schwindt* (Hochschule für Musik Trossingen) 10.00–10.30

Die Identifizierung von Senfls mutmaßlich ersten Liedern wie *Könnt ich, schön reines wertes Weib* und *So man lang macht betracht und acht*, die 1512 gedruckt bzw. vor 1513–1514 handschriftlich dokumentiert sind, verdanken wir späteren Zuschreibungen. Immerhin kann man so von einem kleinen gesicherten »Liedfrühwerk« ausgehen. Der ursprünglich anonyme Überlieferungszusammenhang scheint aber nicht zufällig oder allein mit dem historisch noch wenig ausgeprägten Interesse am Phänomen des Autors begründbar zu sein. Vielmehr schrieb Senfl seine frühen Lieder in einem maximilianischen Kontext, zu dem u.a. auch Henricus Isaac und Paul Hofhaimer gehörten und für den Anonymität nach außen möglicherweise die Kehrseite einer (gleichwohl differenzierten) Gruppenidentität nach innen war. Das Referat wird der Frage nachgehen, inwiefern Senfls frühe Lieder im Rahmen einer solchen Liedkonzeption und Liedstilistik zu positionieren sind.



## »genannt Schweytzer«: Eine nationale Karrierestrategie Ludwig Senfls?

*Klaus Pietschmann* (Universität Bern) 10.30–11.00

Zu den Auffälligkeiten der Künstlerpersönlichkeit Ludwig Senfls zählt die Tatsache, dass er sich in allen Stadien seiner Laufbahn oft (wenn auch nicht immer) explizit mit »Helvetius« bzw. »Schweytzer« titulierte. Angesichts der geringen Zahl namhafter Musiker Schweizer Herkunft könnten sich v.a. praktische Gründe hinter dieser Bezeichnung verbergen, jedoch fällt die zeitliche Parallele zu den nationalpatriotischen Tendenzen im Schweizer Humanismus des frühen 16. Jhs. auf. Autoren wie Joachim Vadian, Ulrich Zwingli oder Glarean bemühten sich in ihren Schriften, die Kontinuität der Eidgenossenschaft zum antiken Helvetien zu konstruieren und die Schweiz als einen Sitz der Musen zu stilisieren. Im Gegensatz dazu stand das krie-

gerische Image der sonderbaren, sich verkaufenden Söldnernational, zu dem vor allem in Süddeutschland Ressentiments infolge des Schwabenkrieges (1499) traten. Vor diesem Hintergrund liegt die Vermutung nahe, dass Senfl mit der konsequenten Betonung seiner Schweizer Herkunft sich an den humanistischen Kreisen seiner Heimat orientierte und gewissermaßen in die Rolle eines kulturellen Botschafters der Eidgenossenschaft schlüpfte. Das Referat will, ausgehend von einer Untersuchung der Kontexte, in denen Senfl sich als »Schweytzer« bezeichnet, dieser These nachspüren und damit zugleich einen Beitrag zur Bedeutung nationaler Prägungen für Musiker in der frühen Neuzeit leisten.

♦ Pause ♦

### Popular Song, Canon, and Contrapuntal Ambition: Senfl reacting to Josquin

*David Fallows* (University of Manchester)

11.30–12.00

The *Liber Selectarum Cantionum* published in 1520 and edited by Senfl remains the clearest evidence of Senfl's admiration for Josquin Desprez; and other details in his music suggest that his major interest in Josquin lasted for only a few years. In light of the newly-discovered birth-date of Senfl, that all begins to make a little more sense. If so, however, it seems important to draw a more balanced picture of other ways in which Josquin influenced one of the most obviously brilliant composers of the next generation. On the one hand, Senfl's use of popular songs and canons could seem to show that influence; but there are many other possible sources for such ambition on Senfl's part. As the understanding of that astonishingly rich generation of composers deepens, so the earlier views on how they related to one another need more careful reconsideration.



### Senfl in Print: Ott's Publications

*Royston Gustavson* (The Australian National University, Canberra)

12.00–12.30

The central figure in the history of the printing, and hence spread, of Senfl's music is without doubt the Nuremberg publisher and bookseller Hans Ott († 1546). The volumes for which he was directly responsible included the first publication of more than half of Senfl's total known output of Lieder (RISM 1534<sup>17</sup>, 1536<sup>9</sup>, 1544<sup>20</sup>, most of the rest remaining unpublished until modern times), the *Choralis constantinus*, and a selection of what were to become the most popular of Senfl's motets (RISM 1537<sup>1</sup>, 1538<sup>3</sup>). In addition, it is argued that Ott had some involvement, at least as a distributor, with other prints including that of Senfl's *Magnificat octo tonorum*. Context will be provided by a brief overview of the publication of Senfl's works during Ott's lifetime, and a discussion of Ott's relationship with his printers, Hieronymus Formschneider and then Montanus & Neuber. Through analysing Ott's publication programme and the place of the works of Senfl within it, this paper examines his impact on Senfl's reputation, both then and now.



### Ludwig Senfl und die instrumentale Musikpraxis seiner Zeit

*Armin Brinzing* (RISM, Bayerische Staatsbibliothek, München)

12.30–13.00

Um die Wende vom 15. zum 16. Jh. bauten die musikalisch führenden Institutionen Europas, namentlich die Hofkapellen der Dienstherren Ludwig Senfls (insbesondere Kaiser Maximilian I., aber auch Herzog Wilhelm IV. von Bayern) ihre Instrumentalensembles qualitativ wie quantitativ deutlich aus. Demgegenüber hat diese Entwicklung in den erhaltenen musikalischen Quellen nur relativ wenige Spuren hinterlassen. Es soll daher der Frage nachgegangen

werden, wie die Stellung Senfls innerhalb dieser Entwicklung zu beurteilen ist. Da die erhaltenen Werke sowohl in philologischer als auch in stilistischer Hinsicht problematisch sind, wird insbesondere die Frage zu stellen sein, ob Senfl überhaupt Instrumentalkompositionen geschrieben hat. Es sind damit weitergehende Aspekte zu beleuchten, nicht nur was die Quellen- und Stilkritik betrifft, sondern auch die Stellung des Instrumentalisten und des instrumentalen Komponierens in der Musikpraxis der Zeit.

♦ Pause ♦

## Part II (Timetable lxvii)

### Motetten mit liturgischem Text bei Ludwig Senfl

*Franz Körndle* (Universität Jena – Hochschule für Musik Weimar) 15.00–15.30

Die Chorbücher 12 und 10 der Bayerischen Staatsbibliothek München enthalten eine größere Sammlung mit 4- bis 6-stimmigen Motetten von Josquin Desprez und Ludwig Senfl. Einige davon verwenden liturgischen Text, ohne aber für gottesdienstlichen Gebrauch vorgesehen gewesen zu sein. Es soll daher im Vergleich mit wirklich liturgischen Kompositionen auf kompositorische Unterschiede aufmerksam gemacht werden. Auch die Frage des historischen Kontextes der Motettensammlung kann erneut aufgegriffen werden.



### Tenormotette und ›freie‹ Motette bei Heinrich Isaac und Ludwig Senfl

*Thomas Schmidt-Beste* (University of Bangor) 15.30–16.00

Heinrich Isaac und Ludwig Senfl werden oft in einem Atemzug genannt: als langjährige gemeinsame Mitglieder der Hofkapelle Maximilians I.; als gemeinsame Schöpfer des größten Proprienwerks des 16. Jhs.; als bedeutendste Komponisten des deutschsprachigen Raums im frühen 16. Jh. überhaupt. Gerade was das Motettenschaffen betrifft, scheinen – abgesehen von den Proprien – auf den ersten Blick die Unterschiede jedoch weitaus bedeutender zu sein als die Gemeinsamkeiten: Isaac präsentiert sich mit einem weitgehend ›konservativen‹ Œuvre, in dem Tenormotetten und Choralparaphrasen überwiegen, daneben mit einigen homophonen, ›odenartigen‹ Werken; Senfl ist der Nachwelt vor allem als Vertreter der ›modernerer‹ Psalmotette bekannt. Vermittels eines Überblicks über das (für beide Komponisten) nach wie vor unzureichend aufgearbeitete Repertoire und einiger Einzelvergleiche soll die Berechtigung dieses Pauschalurteils überprüft werden.



### Senfl – Hofmayer – Isaac

#### *Emulatio*, *Imitatio* und *Individuatio* im Deutschen Lied

*Andrea Lindmayr-Brandl* (Universität Salzburg) 16.00–16.30

Wenn sich drei prominente Musiker am Hof von Maximilian I. nicht nur derselben Gattung zuwenden, sondern in Einzelfällen sogar dieselbe Liedvorlage verwenden, dann muss man diese Chance nützen. Mit Hilfe der Begriffe *emulatio*, *imitatio* und *individuatio* soll versucht werden, Parallelvertonungen sowie kompositionstechnisch gleichartige Vertonungen deutschsprachiger Texte zueinander in Beziehung zu setzen und Senfls Individualstil – falls es einen solchen überhaupt gibt – gegenüber dem Liedschaffen der beiden anderen Komponisten zu charakterisieren. Zudem gibt es Gelegenheit, die vielfältigen Erscheinungsformen des Deutschen Liedes sowie den irritierenden Terminus ›Tenorlied‹ zur Diskussion zu stellen.



»Die Kunst des Übergangs«. Musik aus Musik in der Renaissance  
*Siebtens Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung*

Gefördert durch die · Sponsored by SAGW

13.7. Friday · Level G, Room 217 · 10.00–16.00 (Timetable li; liv)

Organiser: *Nicole Schwindt* (Hochschule für Musik Trossingen)

Wenngleich Verfahren, bei denen Musik neue, andere Musik provoziert, zu den überzeitlichen Phänomenen gehören, waren sie für das musikalische Denken der Renaissance von besonderer Bedeutung und erfuhren im 15. und 16. Jh. eine entsprechende Pluralisierung. Cantus-firmus-Bearbeitung, Parodie und Kontrafaktur, Bearbeitung und Reworking, Ornamentierung, Variation, Paraphrase sowie Zitat verdichten sich zu einem eigenen differenzierten System, das einen spezifischen ›aesthetic value‹ einlöst. Es ist in einem Kontext angesiedelt, für den die Spannung zwischen schriftloser und von Schrift geprägter Musikkonzeption zentral wird, der die Differenz zwischen vokaler und instrumentaler Musik erstmals intensiv erfahrbar macht, in dem die Reflexion der Historizität des eigenen Tuns eine zunehmende Rolle spielt.

Obwohl ›musical borrowing‹ und Intertextualität keine unterrepräsentierten Forschungsfelder darstellen, richtet sich das Augenmerk zumeist auf das Produkt der Transformation, das Gérard Genette mit den Begriff ›Hypertext‹ belegte, fast nie hingegen auf den ›Hypotext‹. Deshalb sollen die Fragen explizit auf diesen Ausgangsstoff gerichtet werden, um den Prozess der Umwandlung, die Passage, besser zu verstehen: Was wird aus der Vorlage? Wird sie verschwiegen oder gar markiert? Was bedeutet die Transformation für den Hypotext, wie wirkt sie sich auf ihn aus – technisch und hinsichtlich seines Sinns? Welches Licht wirft sie auf ihn? Welches sind die Potenziale und möglicherweise die Lacunæ des Hypotextes, die den Hypertext provozierten und legitimierten?



Part I (Timetable li)

Einführung

*Nicole Schwindt* (Hochschule für Musik Trossingen)

10.00–10.30



Vom Vokalen zum Instrumentalen

Vorgänge des Intavolierens im *Buxheimer Orgelbuch*

*Klaus Aringer* (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz)

10.30–11.00

Die als ›Intavolierung‹ bezeichnete, viele Jahrhunderte geübte Praxis, vokale Kompositionen auf Tasten- und Zupfinstrumenten auszuführen, wurde zu einem wesentlichen Schrittmacher eigenständiger instrumentaler Komposition. In der Auseinandersetzung mit bereits vorhandener musikalischer Substanz hat die instrumentale Musikübung des 15. und 16. Jhs. Anteil an einem grundlegenden Phänomen älteren vokalen Komponierens, das neben die Neuschöpfung gleichberechtigt die Um- und Neuformung bestehender Musik stellte. Im Buxheimer Orgelbuch finden sich Intavolierungen, die dem vokalen Original ziemlich nahe stehen, aber auch unverkennbar von kompositorischen Prinzipien beeinflusste Umgestaltungen. Gegenstand des Referats ist einerseits die Spannweite der künstlerischen Möglichkeiten und handwerklichen Verfahren des Intavolierens um 1450, andererseits sollen die Bedingungen (vor allem hinsichtlich Schriftsystem und Instrumente) erläutert werden, denen die Transformation des vokalen Satzes in den instrumentalen unterworfen war.

♦ Pause ♦

## Aspekte der Kontrafaktur im 15. und 16. Jh.: Funktion, Satz, Gattung

*Bernhold Schmid* (Bayerische Akademie der Wissenschaften, München) 11.30–12.00

Seit dem Mittelalter hat man versucht, Musik umzutextieren und sie dadurch in ein anderes Umfeld zu stellen. Dies kann bei inhaltlich verändertem Text zu einem Funktionswandel führen (indem etwa aus weltlicher Musik geistliche wird). Im Fall einer Übersetzung dient die Umtextierung lediglich dem Textverständnis, ohne daß damit eine Änderung der Funktion verbunden wäre (vgl. z.B. die Übersetzung italienischer Madrigale ins Englische). Mit Sprachwechsel verbundene Kontrafakta werfen allerdings mitunter die Frage nach der Gattungszugehörigkeit auf, zumal im späten 16. Jh. die Gattungsgrenzen in satztechnischer Hinsicht fließend werden. Schließlich können mit der Kontrafaktur insbesondere im 15. Jh. massive satztechnische Änderungen (meist Reduktion) einhergehen. Anhand ausgewählter Beispiele soll dargestellt werden, inwieweit im 15. und 16. Jh. ähnliche oder identische Konzepte bei der Kontrafazierung gelten bzw. ob und wo sich Unterschiede zeigen.

Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage am Beispiel von *Maria zart*

*Birgit Lodes* (Universität Wien) 12.00–12.30

Ausgehend von der Tatsache, dass für ein *Maria zart* nach 1500 ein Sündenablass von 40 Tagen gewährt wurde und Ablässe sich nach den individuellen Möglichkeiten eines Sünders bemaßen, sollen die verschiedenen Erscheinungsformen von *Maria zart* (als mündliches einstimmiges Lied, als schriftlicher Tenor, als drei- und vierstimmiger Liedsatz, als Lied-Quodlibet, als Instrumentalversion, als drei- und vierstimmige Messe) untersucht werden. Dabei gilt es nicht nur zu eruieren, welche unterschiedlichen Facetten aus der gleichen musikalischen Substanz gezogen werden können, sondern auch, wie sich der Medienwechsel auf diese Substanz auswirkt.

Komponisten-Motette als historischer Raum: Zu Nicolas Gomberts *Musæ Iovis*

*Andreas Meyer* (Humboldt-Universität zu Berlin) 12.30–13.00

Unter den drei Klagemotetten auf den Tod von Josquin Desprez, die in Tilman Susatos Josquin-Gedenkdruck 1545 in Antwerpen erschienen, nimmt Nicolas Gomberts *Musæ Iovis* eine Sonderstellung ein. Denn die Komposition bezieht sich allem Anschein nach auf bestimmte Werke und Satztechniken von Josquin (zum Teil auf solche, die im gleichen Druck vertreten sind) und evoziert eine historische Perspektive, die noch vor die Josquin-Zeit zurückreicht. So gehört, wie Willem Elders plausibel gemacht hat, zu Gomberts Prätexten Josquins eigene »déploration« auf den Tod von Johannes Ockeghem. Dieser Zusammenhang ist nicht nur unter dem Aspekt der Ehrerbietung vor den verstorbenen Meistern der Vergangenheit von Interesse, sondern auch mit Blick auf mögliche Umdeutungen und Überbietungen – im Spannungsfeld von »imitatio« und »æmulatio«. So wird eine von Ockeghem via Josquin übernommene Tonfolge erst bei Gombert zum »soggetto« aufgewertet und zur Matrix der formalen Entwicklung des Stücks erhoben. Gombert konstituiert einen historischen Raum, der zugleich ein implizites Statement über den Fortgang der Musikgeschichte seit Ockeghem, Josquin usw. enthält. Die Analyse nimmt den Kontext des Werkes bei Susato in den Blick und zieht Verbindungen zur zeitgenössischen Idee der »memoria« und dem gleichzeitig einsetzenden Diskurs um die Historizität der Musik.

♦ Pause ♦

Part II (Timetable liv)

The Formes Fixes Come Full Circle: »Art-Song« Borrowings in Agricola's Chansons

*Fabrice Fitch* (University of Durham)

15.00–15.30

The generation of composers born around and shortly after 1450 was the last for which the practice of musical borrowing was most commonly associated with the use of a cantus firmus, often taken from a polyphonic chanson. The active life of these musicians also coincides with the gradual move away from the polyphonic settings of formes fixes (virelai and especially rondeau) towards other, freer strophic forms. Until recently, the relatively high proportion of formes fixes settings in Alexander Agricola's output was plausibly attributed to his slightly earlier birth-date (as may still plausibly be urged, for instance, in the case of Loÿset Compère). The changed biographical picture invites one to re-assess the situation.

This paper focuses on those of Agricola's chansons that foreground pre-existent material from earlier formes fixes settings. Although the practice was widespread in the case of certain favoured songs (*Fors seulement*, *De tous biens plaine*, *Jay pris amours*), the frequency and distinctiveness with which Agricola applies the principle seems peculiar to him, especially when one considers the number of textless artsong reworkings and motet-chansons also ascribed to him. Such modern-day distinctions are arguably artificial, but the composite picture they present is compelling. I will focus on a couple of particularly striking examples: the virelai *Je nay dueil* and its relation to Johannes Ockeghem's setting(s) of a closely related text, and the superb four-voice rondeau *Du tout plongiet / Fors seulement* ascribed to Agricola in Petrucci's *Canti C*. Scholarship sensibly follows a number of other sources in giving the piece to Brumel; but I would like tentatively to explore Agricola's claims for its authorship.



Josquin – Willaert – Lassus : une relation triangulaire ?

*Annie Cœurdevey* (Chercheur au CESR de Tours)

15.30–16.00

La réception de Josquin chez les compositeurs s'est traduite jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle par des nombreuses citations, dans des motets de même texte ou dans le procédé parodique appliqué à une messe ou un magnificat. Un cas particulièrement intéressant est celui des pièces 21 à 25 de la *Musica Nova* de Willaert (1559), où se manifeste cette volonté d'hommage, exprimée uniquement dans cette publication et non dans le reste de sa production. Le fait que trois de ces titres se retrouvent également chez Lassus (un motet et deux Magnificat) donne lieu à une confrontation des pratiques de l'intertextualité chez les deux compositeurs. Quant à la relation directe de Lassus à Josquin, au moins deux autres motets de Lassus témoignent également d'une volonté d'hommage au modèle josquinien.



**Passagen ins spätmittelalterliche Reich. Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires im deutschen Sprachbereich um 1400**

11.7. Wednesday · Level F, Room 152 · 10.00–13.00 (Timetable xxx)

Organiser: *Christian Berger* (Universität Freiburg im Breisgau)

Die Rezeption des europäischen Lieds im deutschen Sprachbereich um 1400, wie sie etwa im Werk Oswalds von Wolkenstein zu greifen ist, stand unter dem Einfluß lokaler Konventionen im Einstimmigen wie im Mehrstimmigen. Vor diesem Hintergrund werden unter anderem die beiden Handschriften Oswalds zu einem einzigartigen Dokument der Anverwandlung unter-

schiedlichster Gegebenheiten. Die theoretischen wie praktischen Voraussetzungen der Überlieferung spielen dabei eine wichtige Rolle, insbesondere der Umgang mit den elementaren ›Selbstverständlichkeiten‹. Aber schon ein erster differenzierterer Blick auf die Überlieferung zeigt, daß diese gar nicht so selbstverständlich gewesen sein können. Damit wird die schriftliche Überlieferung gerade auch von Oswalds Werk zu einem Zeugnis eines Übergangsprozesses, der ausgehend von einer mündlichen Überlieferung verschiedene Stadien der schriftlichen Fixierung und Bearbeitung verdeutlicht. Ihr enges und vielfältiges Ineinandergreifen soll in den Studien dieses Symposiums herausgearbeitet werden, da erst dieses Wechselspiel die Gestalt des deutschen mehrstimmigen Liedes, wie es sich uns heute darbietet, verständlich werden läßt.



### The Abbey of Novacella and Local Polyphonic Traditions

Marco Gozzi (Università degli Studi di Lecce)

10.00–10.30

With its location »on the borderline between the Italian and German speaking areas and with its lively international monastic relationships, the abbey of Novacella has formed an ideal place for the exchange of cultures. This can be observed already on the famous collection of the so called *Carmina Burana* which transmit contemporary Latin song, written and composed in early 13<sup>th</sup>-century Paris, into the German speaking realm. This is also true for the late Middle Ages, when in the abbey local monophonic and polyphonic traditions such as so called *cantus fractus* and *cantus planus binatim* were apparently performed side by side with French and Italian polyphony. The paper reflects the very particular conditions for the reception and transfer of polyphonic music at a highly interesting and relevant place.



### Oswalds Vorlagen in Paris, BNF, n.a.fr. 6771

Carola Hertel (Reims)

10.30–11.00

Mit drei Liedern aus dem älteren und einem Rondeau Grenons aus dem neueren Teil ist der *Codex Reina* eine wichtige Quelle für die Vorlagen der Kontrafakturen Oswalds, wobei gerade vor dem Hintergrund des gesamten Repertoires dieser Handschrift die Kriterien der Auswahl Oswalds in den Blick genommen werden sollen. Dabei spielen nicht nur musikalische, sondern im Zusammenspiel damit auch inhaltliche Aspekte eine zentrale Rolle. Erst dieses Ineinandergreifen unterschiedlicher Aspekte läßt erkennen, welche Vorbildrolle dieses internationale Repertoire für das deutsche Lied im frühen 15. Jh. gespielt hat.



### Die Verbreitung italienischer Musik jenseits der Alpen

Oliver Huck (Universität Hamburg)

11.30–12.00

Das paradigmatische Beispiel für einen Kulturtransfer von Italien über die Alpen ist im Bereich des Liedes Francesco Landinis Ballata *Questa fanciulla*, die nicht nur Oswald von Wolkenstein seiner Kontrafaktur *Mein hertz das ist versert* zugrundegelegt hat, sondern die zudem im *Codex St. Emmeram* als »Kyrie« und in F-Sm 222 mit »Est illa« textiert ist. Der Transferprozeß einer Passage über die Alpen wird sowohl in Bezug auf den Überlieferungsprozeß als auch auf die Bearbeitung als Akt der Akkulturation aufgefaßt. Der Frage, ob es sich bei *Questa fanciulla* und der auf einer italienischen Lauda basierenden Kontrafaktur *Ave muter, küniginne* um singuläre oder repräsentative Beispiele handelt, wird nachgegangen durch die Untersuchung der musikalischen Implikation des von der Literaturwissenschaft proklamierten Einflusses onomatopoeischer Texte italienischer Autoren wie Niccolò Soldanieri auf Oswald, der Überlieferung

und Adaption weiterer italienischer Kompositionen in F-Sm 222 – so ist hier neben Kontrafakturen von Landini und zwei Unika von ›Nucella‹ und ›Anthonius‹ mit *Salve mater Jesu* eine Kontrafaktur von Antonio Zacaras *Cacciando per gustar* enthalten, in der der begleitete zweistimmige Kanon (›Caccia‹) zu einem unbegleiteten dreistimmigen Kanon (›Chace‹) umgearbeitet ist –, sowie italienischer Satztechniken in jenen mehrstimmigen Liedern Oswalds, für die bisher keine Vorlagen nachgewiesen werden konnten.



Oswalds *Los frau* (Klein 49) in ein- und mehrstimmiger Version

Lorenz Welker (Universität München)

Christoph März (Freie Universität Berlin)

12.00–12.30

Eine Neuübertragung von Oswalds Lied *Los frau, und hör des hornes schal*, Kl. 49, bietet, im Gegensatz zu den Editionen Pelnars und Schönmetzlers, einen abtaktigen Beginn, der allerdings der Deklamation von Oswalds Text zuwiderläuft. Die abtaktige Interpretation findet jedoch eine Entsprechung in einer Gruppe von Liedsätzen des späten 14. Jhs., als deren Prototyp das anonyme *Soit tart tempre* gelten kann, das auch in Oswalds Umkreis bekannt gewesen sein dürfte, und zu denen wohl auch die noch nicht identifizierte Vorlage von Kl. 49 zu zählen ist. Die ganze erste Hälfte des Tenors von Kl. 49, insgesamt sieben Melodiezeilen, kehrt in nicht rhythmisierter Form in einem weiteren Lied Oswalds wieder, Kl. 118, *Wol auf und wacht*, das Bruno Stäblein (1970) als »eine Art Predigt, in der der alternde Dichter die Summe der Erfahrungen eines bewegten Lebens zieht und in teilweise biblischen Wendungen für seine Zuhörer, meist Standesgenossen, die Nutzenwendung zieht«, bezeichnet hat. Oswald hat also den mensural notierten Tenor einer wohl französischen Chanson in die Einstimmigkeit transferiert, ihn der rhythmischen Differenzierung entkleidet und in der für einstimmige Lieder üblichen Weise in Semibrevisketten aufzeichnen lassen, ohne den Melodieverlauf wesentlich zu verändern. Das läßt auf einstimmige Ausführung auch weiterer mehrstimmiger Sätze bei Oswald schließen, und es legt nahe, daß die rhythmische Gestalt seiner Kontrafakturvorgaben nicht notwendigerweise und nicht immer in Oswalds Versionen übernommen wurde.



Oswalds *Du auserwähltes schöns mein herz* (Klein 46)

Christian Berger (Universität Freiburg im Breisgau)

Tomas Tomasek (Universität Münster/Westfalen)

12.30–13.00

Mit diesem Lied nimmt Oswald eine Vorlage des *Codex Reina* auf, wobei ihm wegen der sonst nirgends überlieferten 4. Stimme eine andere Quelle vorgelegen haben muß. Damit greift er ein Lied auf, das mit den zentralen Metaphern des *amours courtois* spielt, und macht sie sich in ganz besonderer Weise zu eigen. Dabei ist die Besonderheit dieser textlichen Umdichtung nur verständlich vor dem doppelten Hintergrund einmal seiner Biographie, zum andern als eine Allusion der französischen Vorlage. Auch musikalisch wird das Lied damit zu einem Zeugnis eines komplexen Überlieferungsgeschehens, das in den beiden Aufzeichnungen dieses Liedes die Schwierigkeiten, aber auch die eigenen Möglichkeiten im Umgang mit diesem europäischen Repertoire aufzeigt.





## Transition and Transformation in the Medieval Office

12.7. Thursday · Level F, Room 152 · 10.00–18.00 (Timetable xl)

Organiser: *IMS Study Group* ›Cantus Planus‹

This afternoon symposium consists of two complementary sessions. In the first, ›Form and Transformation in Medieval Responsories‹, regional (Old Roman, Gregorian, Hungarian), local (St. Maur-des-Fossés, Klosterneuburg) and thematically related repertoires are examined as witnesses to pre-Carolingian and medieval compositional procedures. Among the topics of interest are the morphology of the genre, the construction of tonality, the relationship of verse to responsory, and the transmission or transformation of melodic material over time and place. The transition from composition in ›oral tradition‹ to written composition is but one significant medieval development; another is the situation of the genre in all eight modes. Chronological transitions are approached through analysis of music and texts and with the assistance of new technology.

The second session, ›Between Old and New: The Medieval »Historia«‹, brings together six papers on ›historie‹ (offices recalling the lives of saints) from different regions: Italy, France and Catalonia, Germany, Central Europe, and a paper on the tropes to chant for the saints soon to be published by the Corpus Troporum project. Here the findings of the first session on the genre of the responsory are integrated into considerations of historie, whose developing conventions both limited and increased the possibilities for composers.



### Session I: Form and Transformation in Medieval Responsories (Timetable xl)

#### Old Roman and Gregorian Responsories

*Ike de Loos* (Huygens Institute, Den Haag – University of Tilburg) 10.00–10.15

In a paper presented in 2000, I pointed out that for many responsories several verse texts can be found, showing certain geographic patterns. In a 2002 paper, I explained that a number of responsories are set to more than one melody, sometimes to as many as four, especially in the Sanctoriale. These two phenomena make it possible to search for relationships (and differences) between several chant traditions in a way entirely different from the classical method, which consisted of creating stemmata based on minor melodic variants. It is now possible to look for relationships between the Old Roman and the Gregorian traditions. In this presentation, I explore the relationship and/or difference between the Old Roman and Gregorian responsory melodies and verse texts.



#### The Use of Melodic Formulas in Responsories Constancy and Variability in the Manuscript Tradition

*Kate Helsen* (Universität Regensburg) 10.15–10.30

Internet databases for Gregorian chant, such as CANTUS, have helpful online search facilities which index text, mode, and other features. It is not possible to use strictly melodic criteria to search for a chant, however. Using the music font *Volpiano*, developed at the Institute of Musicology at the University of Regensburg, melodic phrases can be entered into the computer as an alphabetic string. I have used this font to transcribe the Great Responsories in the 12<sup>th</sup>-century French monastic manuscript, Paris, BNF latin 12044, from Saint-Maur-des-Fossés. The component musical phrases are sorted to create a more accurate melodic taxonomy than has

hitherto been available, and then used to compare this repertory with that in other manuscript traditions. Building on the research of W. H. Frere, H.-J. Holman, and others, one can obtain clearer insight into formulaic composition in an oral culture.



### The Responsory: Type and Modulation

*László Dobszay* (Institute for Musicology, Budapest)

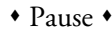
10.30–10.45

An edition of about 1000 responsories has been prepared at the Budapest Institute for Musicology, and the material is to be published by musical class. By means of a background analysis, the common structure of the single groups of items could be found; the resulting categories permitted reflections on the relationship of the specimens to the model melodies, in other words, an explanation of the distinction between the type and the individuality of each composition. The selected examples demonstrate the way ›composers‹ of the single pieces adapted the generative system, which may help us to understand the genre



*Discussion*

10.45–11.00



### Responsory Tones at Klosterneuburg

*Debra Lacoste* (University of Western Ontario)

11.30–11.45

Despite their formulaic nature, the tones sung to the verses of *responsoria proluxa* in the medieval Office pose certain problems of identification and classification. Some contain neume patterns, which suggest a modal association but do not match the ›standard‹ tones; some are similar to the ›standard‹ tones, but deviate at cadences or other significant points; and others appear to be newly-composed. Using the 12<sup>th</sup>- and 14<sup>th</sup>-century antiphoners from the abbey of Klosterneuburg, I will begin by identifying melodic features that are ›standard‹ in the responsory tones for this liturgical centre. Then, in order to provide a clearer understanding of verse tone melodies and their variants, I will examine the more elaborate melodies sung at Klosterneuburg, that is, those which do not appear to be a recitation formula, as are those found in many of the later rhymed Offices or also included among other liturgical occasions.



### Against the Change? Later Corrections to the Responsory Melodies in the Franciscan Antiphonale, H-Bu Cod. Lat. 118

*Gabriella Gilányi* (Institute for Musicology, Budapest)

11.45–12.00

The liturgy and chant repertory of the Franciscan Order was carefully maintained throughout the Middle Ages. As is known, this strictly unified material remained intact, without any significant alterations resulting from either exterior influence or inner expansion. Contrary to this accurate preservation of the repertory are the remarkably corrected melodic versions in four coherent 14<sup>th</sup>-century Franciscan antiphonals from Hungary. Musical analysis of the revised melodies and their comparison with those of other Franciscan sources may shed new light on the general conception of conservatism in the music of this medieval order.



## A Woman's Place: On the Chronology of Offices for Virgins Martyrs

*James Borders* (University of Michigan, Ann Arbor) 12.00–12.15

This presentation will examine responsories (and some antiphons) for offices of virgin martyrs Lucy, Agnes, Agatha, and Cæcilia; the virgin Scholastica; and the *Common of Virgins*. It will compare and contrast texts, text sources and compositional procedures, liturgical assignments, and musical settings to develop a view of chronological layering within this collection of thematically-related chants. Points of departure will be Ruth Steiner's studies of non-Gregorian responsories for biblical heroines and the presenter's research on chants for the consecration of virgins. Apropos the latter, it has been assumed that the core consecratory antiphons, first identified in the *Romano-Germanic Pontifical* (Mainz, ca. 950), were borrowed from a long-existing office for St. Agnes. Although liturgical commemorations of this 3<sup>rd</sup>-century Roman virgin martyr were indeed of long standing, a case will be made that consecratory symbolism influenced the composition of Agnes chant texts, providing an index for dating these and other virgin martyr offices.



*Discussion* 12.15–12.30

Session II: **Between Old and New: The Medieval »Historia«** (Timetable xl)*Sicut apīs prudentissima* – On Liturgical Collection and Conflict

*Ritva Maria Jacobsson* (Stockholms Universitet) 12.30–12.45

The composition of offices and *historiæ* is a complex process. In the earliest witnesses to liturgical office chant – and especially in the Compiègne antiphoner – Biblical texts were modified, abbreviated or extended, and new orderings were substituted for the old. We also find texts by Church Fathers, hagiographical writers, and early Christian poets: Several of these texts function as Mass chants – can we draw conclusions about the original use comparing these various functions? Moreover, these non-scriptural texts are embedded in a mainly Biblical context. Can this context help us to understand the choice of these office texts?

The oldest offices are different from ›classical‹ *historiæ*, lacking their coherence, versification (mostly hexameters) and/or rhyme, and one can hardly sketch a Darwinistic evolution from the Compiègne office-types to the later, mature offices. The history of liturgy is not about species. But the well-composed *historiæ*, in many cases by known authors, did not arise as Athena from Zeus's head. There is a history behind them. The key to understanding this history is the liturgical procedure of collecting – like the diligent bee – a development which is not exempt from conflict.

L'*antifonario Novarese*. Une exportation franque en Lombardie à l'époque carolingienne comparable à Bénévent

*Jean-François Goudesenne* (Centre national de la recherche scientifique, Paris) 12.45–13.00

L'*Antiphonaire de Novara* présente un corpus d'*historiæ* qui surpasse celui de la plupart des cités épiscopales de Haute Italie. Une des caractéristiques de ce paysage culturel et musical est la présence de patrons gallicans comme Denis, Crépin et surtout Médard, dont certaines pièces font un témoin unique en concordance avec le célèbre *Antiphonaire de Charles le Chauve*, rédigé à Soissons vers 870. Cette situation résulte d'une configuration politique exceptionnelle: de-

puis l'annexion de la Lombardie à l'Empire par Charlemagne à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle, Novara fut aussi organisée comme un véritable comté indépendant, dirigé par de hauts dignitaires francs, proches du pouvoir impérial, en l'occurrence de Lothaire : Adalgise et Dodon. Dans un second temps s'instaure une véritable école d'historiæ. Ainsi, à l'époque de la conquête du duché de Bénévent vers 830 ou peu après, on pourrait entrevoir ici un phénomène analogue, une «exportation» culturelle franque vers la Péninsule qui, une fois de plus, confirme l'inversion du mouvement de la «grégorianisation» et impose Lotharingie et Neustrie comme centres de rayonnement dans le monde latin.

♦ Pause ♦

### The Medieval Cult and Office of St. Cucuphas

*Marius Bernadó* (Universitat de Lleida)

15.00–15.15

St. Cucuphas, born in Scillis (Africa), was martyred near Barcelona in 304. After his death, Prudentius (348–ca. 413) wrote one of the first known texts devoted to him. Shortly after his martyrdom, in the 6<sup>th</sup> century, a primitive church was built in that location to preserve his relics. Later, in the same place the Benedictine abbey of Sant Cugat del Vallès was founded. During the 10<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> centuries, his relics aroused great devotion and some were distributed to many places, among them the Royal Abbey of Saint-Denis.

Based on a study of the extensive liturgical sources from the Catalan Abbey of Sant Cugat del Vallès and the Royal Abbey of Saint-Denis, including the 12<sup>th</sup>-century antiphoner of Saint-Denis (Paris, BNF lat. 17296), the entire collection of twelfth to 15<sup>th</sup>-century manuscript books from Sant Cugat preserved in the Arxiu de la Corona d'Aragó (Barcelona), and even early 16<sup>th</sup>-century prints, this presentation will survey the medieval chant repertoires devoted to St. Cucuphas and their incorporation into later, printed sources of the 16<sup>th</sup> century.



### The *Historia* of St. Hilary of Poitiers in Spanish Sources of the 11<sup>th</sup> and Early 12<sup>th</sup> Centuries

*Kathleen Nelson* (University of Sydney)

15.15–15.30

Hilary of Poitiers was an influential 4<sup>th</sup>-century bishop and writer, but the *historia* for his January 13 commemoration appears to have had limited distribution and its occurrence with notation is rare. It is included in four sources associated with Spain and dating from the 11<sup>th</sup> and or early 12<sup>th</sup> centuries. The significance of the inclusion of Hilary's office in this group of sources, and its absence from others, is not yet fully apparent. Nevertheless, its presence may assist in furthering understanding of the transmission of practices during the transitional period, in which the Franco-Roman rite replaced the Old-Hispanic rite. In discussing the chants of the office, my main focus will be on the antiphons of matins. The chants are given in Aquitanian notation in three of the sources. In the Hilary office of the fourth manuscript only one chant is notated, this being a matins antiphon with Hispanic neumes.



### Tradition and Innovation in the *Historia* of St. Liudger, First Bishop of Münster

*Morné Bezuidenhout* (University of Cape Town)

15.30–15.45

Sources containing chants for the *Historia* of St. Liudger date from the 12<sup>th</sup> to the early 16<sup>th</sup> centuries. These include three manuscript sources that were unknown at the time of Hans Ossing's comparative study of the music in 1966. Two of them contain music for the complete office (dating from the 13<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries), while the third is a fragment from an antiphonal that provides physical evidence for the existence of these chants from at least the 12<sup>th</sup> century.

Whereas Ossing's study was primarily concerned with variants among the melodies appearing in different sources of the office, this investigation, while taking into account chronological and regional variance, is also concerned with the music within the context of the current body of knowledge about late medieval liturgical offices. It presents the results of a systematic study of the music for the *Historia* of St. Liudger that takes the findings of the work of, among others, Hiley, Hankeln and the publications of the *historia* series into account. After considering the possibility of contrafact composition, it identifies elements in the chants according to the three categories set out by Hiley in his study of the *Historia* of St. Julian of Le Mans: 1) traditional and typical melodic formulas and phrases; 2) orthodox melodic constructions that are not literal reproductions of stock turns of phrase and; 3) non-traditional features that can be regarded as original and modern.



### Frühe Historien im mitteleuropäischen Raum: die ›zweite Linie‹

*Zsuzsa Czagány* (Institute for Musicology, Budapest) 15.45–16.00

Die eingehende Untersuchung der spätmittelalterlichen Historien, deren Überlieferung, Transmissionswege, unterschiedliche Redaktionen und Anlageformen steht seit langem im Mittelpunkt der Choralforschung. In den letzten Jahrzehnten ist ein ähnliches Interesse bezüglich des bis dahin vernachlässigten Frühstadiums der Reihen- und Reimoffizien erwacht. Die prosaischen oder zum Teil gereimten *Historiæ* des 9.–11. Jhs. sind sowohl textlich als auch musikalisch als Produkte eines Übergangsstadium anzusehen. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass sie lediglich die Vorstufe zur höheren Qualität des ausgeprägten spätmittelalterlichen Reimoffiziums darstellen; im Gegenteil: gerade wegen ihrer Vielschichtigkeit und stilistischen Unausgewogenheit, die aus einer frisch errungener Entscheidungsfreiheit resultierte, sind die frühen *Historiæ* für die Forschung von besonderer Anziehungskraft.

Während die Erschließung des Repertoires der frühen Historien im westfränkischen Raum – hauptsächlich in der Zusammenfassung von Jean-François Goudesenne – bereits begonnen hat, ist das mitteleuropäische Gebiet diesbezüglich bisher nicht eingehend untersucht worden. Vorliegender Beitrag möchte einen ersten Versuch in diese Richtung wagen, und – als erster Schritt – auf die in der ›zweiten Linie‹ hinter den allgemein bekannten Reimoffizien der Landespatrone stehende, fest in der jeweiligen (böhmischen, polnischen, ungarischen) Tradition verankerte Repertoireschicht aufmerksam machen.



*Discussion* 16.00–16.30

♦ Pause ♦

### Source Materials for the Liturgical Veneration of St. Brigit (Brigida) of Ireland

*Ann Buckley* (University of Ireland, Maynooth) 17.00–17.15

Of all of the Irish saints, St Brigit (Brigida) of Ireland was one of the most widely venerated throughout the Middle Ages (and later). Among the many forms of historical evidence for this, a large body of liturgical manuscripts survives still today in libraries across Europe, from Ireland in the West as far as Poland in the East, which contain Proper materials for the celebration of her office.

These include individual hymns and sequences, spoken prayers, as well as two complete offices. Both offices occur in insular sources: one, uniquely, in a 13<sup>th</sup>-century English breviary (Paris BNF lat. 12036), the other in three 15<sup>th</sup>-century manuscripts of Irish provenance, an antiphonal and two breviaries (Trinity College Dublin MSS 78, 80 and 88), of which the first and the third are noted. This paper will examine chant in honour of Brigit in terms of their

texts as witness to the transmission of her hagiography, and their melodies for evidence for local and international musical practice.



### The *Cantus sororum* Melodies of Great Responsories: Their Background and Use

*Hilkka-Liisa Vuori* (Sibelius University, Helsinki)

17.15–17.30

The *Cantus sororum*, the ›Song of sisters‹, was the Latin liturgy of the Brigittine sisters in the 14<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries. Their first house was in Vadstena, Sweden, and the closest filial convent was in Naantali, Finland. The musical and textual core of the liturgy was recited and sung in the lessons and the *Great Responsories of Matins*.

It is thought that St. Bridget's confessor, Petrus of Skänninge, composed (*componere*) the chants of the *Cantus sororum*. The word ›compose‹ here means also arranging and adapting. Thus far in my research I have found from the older tradition the musical models of 16 out of 21 *Great Responsories*. In my work I have looked for the models of responsories from the contemporary liturgies of the diocese of Linköping in Sweden, and the diocese of Turku in Finland, and then also from some older European sources.



### More than the Sum of its Parts: The Birgittine Liturgy as Superadditive Phenomenon

*Volker Schier* (Arizona Center for Med. and Ren. Studies, Tempe)

17.30–17.45

In recent years the ›visual culture‹ of late medieval nuns has been the focus for increasing scholarly study, overlooking (or in some cases deliberately negating) the fact that the female monastic liturgies and rituals addressed all senses. Several recent publications have postulated a dominance of the visual in female monastic culture versus a literary dominance in male monastic culture, a theory which must be evaluated critically in the light of the available source material. Any analysis for these practices has to take the superadditive aspect of sensual perception into account: I argue that the resulting rituals show a greater sum total in their perceptive elements than the respective parts taken alone would suggest. In addition I will demonstrate the need for multisensory and transdisciplinary approaches for the understanding of female monastic rituals in contrast to working within the artificially created boundaries of academic disciplines. Music, the only public representation of the nuns work, plays an important part in these multimedia strategies. Focusing on practices from the Brigittine monasteries of South Germany this paper proposes to analyze parts of the nuns' liturgy in a multimedia context. The writings of the Birgittine nun Katerina Lemmel open a unique window into the strategies developed and controlled by the nuns in order to maximize the interdependence of media and their planned perception. The paper is based on collaborative research undertaken together with the art historian Corine Schleif for the book *Katerina's Windows: Donation and Devotion, Art and Music, as Heard and Seen in the Writings of a Sixteenth Century Nun* which will be published by Pennsylvania State University Press.



*Discussion*

17.45–18.00



## Transitions in Neumatic Notations

15.7. Sunday · Level F, Room 152 · 10.00–18.00 (Timetable lxii; lxvi)

Organiser: *IMS Study Group* ›Cantus Planus‹

The history of neumatic notation is a particularly active field of chant research today, given advances in reprography, codicology, paleography, and interdisciplinary applications; the discovery and cataloguing of sources; and increasing dialogue between scholars of Eastern and Western chant. This symposium considers anew the development of notational signs and of a vocabulary to describe them. New and familiar manuscripts are catalogued, evaluated, and reassessed, and the geography of neume-types is reexamined.



### Session I: Marks and Signs in West and East (Timetable lxii)

#### Prosodia imago musicæ

Accent and Punctuation Marks as Background to the Earliest Neumes

*Peter Jeffery* (Princeton University)

10.00–10.15

For both the Latin and Greek grammarians of Classical Antiquity, the acute, grave, and circumflex accent markings were thought to resemble music. This was described at length in a lost treatise of Varro, discussed by an early medieval grammarian who gives us the saying »Prosody is the Image of Music«. There is a hint of this in St. Augustine's *On Music*. His follower Prosper of Aquitaine, in the 5<sup>th</sup> century, contrasted the accents of public Bible reading with the immorality of pagan music. The role of accents in the public declamation of Greek and Latin texts offers a clear antecedent for ekphonic neumes, and a more distant model for Latin and Greek musical neumes and *daseian* notation. Grammarians close to the Carolingian era show how the musicality of the accents, along with the apostrophe and the *daseia* (Greek breathing), was understood just before the Carolingian invention of neumes in about the 9<sup>th</sup> century.



#### From Letters of the Passion to Significant Letters

The Evidence from St. Gall and Einsiedeln

*Barbara Haggb-Huglo* (University of Maryland, College Park)

*Michel Huglo* (Centre national de la recherche scientifique, Paris)

10.15–10.30

In this paper, we examine the development of the use of letters to aid vocal delivery. We analyze the ten earliest-known Gospel books using letters for the passion narrative and compare their evidence to that in manuscripts from St. Gall and Einsiedeln. We consider whether these two classes of letter signs are related and how, and why the letter signs appear with the earliest neumes.



#### Austrian Liturgical Manuscripts with Adiastratic Neumes – New Insights

*Stefan Engels* (Virgilschola Salzburg)

10.30–10.45

In the course of the history of notation a neume type developed within the large family of German neumatic notations whose signs – through a particular manner of writing – preserve a supplementary melodic meaning, with whose help an approaching half-step progression is signalled. At issue is a monastic reform script that was used by some Benedictine monasteries

since the 12<sup>th</sup> century. The signs of this notational script are south-German neumes, whose written shapes were changed:

1. by episemas added preferably to the clivis and torculus
2. by puncta with episemas (tractuli)
3. by (mostly) s-shaped oriscus added to the pes and torculus

The essential repertory of neumes is the same in all manuscripts, but the application of the signs differs, however. The majority of the 12<sup>th</sup>-century manuscripts with this notation come from monasteries that belonged to the Hirsau reform community, or that were at least close to the Hirsau reform.



*Discussion*

10.45–11.00

♦ Pause ♦

### Some Reflections of the Origins of the Messine-German Types of Notation

*Jurij Snoj* (Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana)

11.30–11.45

Thirty years ago Bruno Stäblein identified two types of Gothic notation: the one that developed from the German neumes, and the other deriving from the Messine notation. Some years later Solange Corbin explained Gothic notation as a descendant of Messine neumes, yet acknowledged that to some extent it was influenced also by the German neumes. The most recent survey of plainchant notation distinguishes between the German types of Gothic notation on the one hand and the Messine-German types on the other (D. Hiley and J. Szendrei in *NGD*). The question of the origins and development of Gothic notations appears to be complex, especially since there are so many transitional and hybrid varieties of the script that it is difficult to draw clear lines between them. Some years ago J. Szendrei proposed a distinction between graphic appearance of the notational signs on the one hand, and structural characteristics of the script on the other. This methodologically promising approach may be applied to the Messine-German types of notation. An analysis of some samples from south German regions shows that the structure and the syntax of the signs of the Messine-German types of notation resemble the German than the Messine neumes.



### The Transition to the ›Long‹ Interpretation of Byzantine Musical Notation The Work of Akakios Chalkeopoulos (16<sup>th</sup> Century)

*Ioannis Arvanitis* (Athens)

11.45–12.00

The study of medieval Byzantine theoretical treatises and chants about notation lead one to believe that the notation they describe is to be interpreted ›at face value‹, i.e. each sign representing a single, plain or slightly ornamented note. On the other hand, the later conception and practice supports a moderately or fully stenographic conception of the notation. Because of the continuity of other aspects of the chants, one can speak of a transition from a simple and short to a more complicated and long interpretation of the notation. The exact date of such a transition is not known and can have happened even in medieval times, although it is not explicitly mentioned, not easily detected and never written down before the time of Akakios, who is the first to write explicitly (though not extensively) about it. Since Akakios comes from Crete, which in his time was under the domination of the Venetians, one cannot exclude an origin or a further development of this interpretation in the periphery of Constantinople, more particularly Crete, and a possible influence, however remote, from western practices like those described by Jerome of Moravia.





## Graz 807 und gotische Notation

*Janka Szendrei* (Institute for Musicology, Budapest)

12.00–12.15

The introduction of staff notation led to the invention of new kinds of neume-combinations. Even though the so-called ›Gothic notation‹ encompasses different families of notation, the scholarly literature often summarizes the different phenomena under one name. What is the regional and morphological background of these different families? What is the place of the Klosterneuburg notation within the group of Central European branches? Can the identification of directions tell us something about the problem of origins? This paper interprets what is known and unknown in these respects.

*Punctum contra punctum: Byzantine Neumes versus Staff Notation*

*Alexander Vovk* (State Museum of Theatre and Music, St. Petersburg)

12.15–12.30

It is well known that changes of notation are usually coordinated with some changes of musical language or even of the full system. The old ways once abandoned have to be explained by means of another system or they will be forgotten. In Russian culture, for example, European notation replaced neumes, but they could still be read and understood, thanks to a special sort of bilingual sign, the *dvoznamennik*. In the sources of that variety, one notation was explained through the other, no matter which one had to be explained. In Byzantine music, old neumes were rethought in a new system early in the 19<sup>th</sup> century. Although the creators of this system claimed that the old music had preserved all its meaning in the new form, this was not true. Explanation of some points of the old system was optional. It is logically to assume that sources dated before the reform and written down in alternative notation could be of great value (if there are any). There are some sources dated before the New Method where fragments of Byzantine music were written down with staff notation or another alternative method. Among them are a treatise by H. Tragoudistes, works by Villoteau and Sulzer, two manuscripts written in Kiev notation and others. When combined with the evidence from Middle Byzantine and New Method materials, they can shed a new light on the vague points of the Middle Byzantine musical system.



## From Comments on the Chants to Comments on the Script

*Alexej Jaropolov* (St. Petersburg)

12.30–12.45

»We take care of the znamenny kriuks, and corrupt (thereby) the meaning of the sacred texts!« – says Eufrosinus, the famous Russian church singer, grammarian, and publicist of the 17<sup>th</sup> century, commenting on the Text that is obviously violated by the Chant.

Medieval theory had to explain two things – how the ›given sign‹ was to be used properly, and – how the ›intended melody‹ was to fit the words. These two approaches generated two opposing strategies. Whereas the first azbukas in the 15<sup>th</sup> century merely list neumes without commentary, the reciprocal strategies led to the exuberant growth of melodic variants subject to memorization and, at the same time, to the analytic predominance of the notation. The additional signs that had been very scarce at the beginning of this process formed superstructures later on, and in the late 16<sup>th</sup> century they even initiated a second layer of superstructures, and so on.

Our point is that the awareness of some signs of Byzantine notation as additional signs (such as those that determine the position of semitones) exercising a certain effect upon the other signs, which should now be seen as the ›principal‹ ones to which some distinctive functions have been ascribed, could only occur in retrospect, even if such a possibility were inherent in the Byzantine notation itself. Recognition of the hierarchy and interconnections bet-

ween notational signs frees us from many methodological problems associated with the ambiguity of the sign.

*Discussion*

12.45–13.00



Session II: **Manuscripts** (Timetable lxvi)

La notation de Novalèse dans le Palimpseste de Turin (F-Pn Gr 2631)  
et les sources de la sphère novalésane (X<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup> siècle)

*Christelle Cazaux-Kowalski* (École pratique des Hautes Études, Paris)

15.00–15.15

La notation dite de Novalèse a été étudiée à travers deux sources principales, un Missel (Vercelli, Biblioteca Capitolare, ms. 124) et un tropaire (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 222) du XI<sup>e</sup> siècle. Depuis la découverte du Palimpseste de Turin (Paris, BNF, ms. Grec 2631), les chercheurs disposent désormais d'une troisième source, d'un intérêt majeur pour l'histoire de la notation neumatique. Copié et noté à la fin du X<sup>e</sup> siècle, le ms. Grec 2631 est non seulement le plus ancien témoin connu de cette notation d'Italie du Nord, mais également l'un des tous premiers exemples de livre contenant les chants de l'office prévu pour recevoir des neumes. Son étude ainsi que la comparaison avec les sources musicales de la sphère novalésane apportent des éléments nouveaux concernant l'origine, les caractéristiques paléographiques et sémiologiques, la diffusion et l'évolution de cette notation entre la fin du X<sup>e</sup> et le début du XII<sup>e</sup> siècle.

*Discussion*

15.30–16.00



Catalogue des manuscrits notés de la BNF, Paris

*Marie-Noël Colette* (École pratique des Hautes Études, Paris)

16.00–16.15

Catalogue des manuscrits notés en neumes français conservés à la Bibliothèque nationale de France. Etat des sources, présentation du catalogue. Les catalogues des manuscrits notés des bibliothèques parisiennes ont été réalisés dans les années 60 et 70 du XX<sup>e</sup> siècle par M. Bernard et S. Corbin. Le département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France était resté à l'écart de cette entreprise, probablement en raison de l'importance de ses fonds. Il exigeait un travail par étapes. Nous avons donc, à l'École pratique des Hautes Études et avec l'aide d'une équipe de chercheurs, entrepris ce catalogue sous la forme d'une monographie par type de notations, en commençant par les notations françaises. Lors de ce congrès nous décrirons l'état de la collection, la cohérence de certaines provenances ou origines, et la spécificité de témoins peu connus, présents à l'état de fragments ou d'additions dans des manuscrits liturgiques ou non liturgiques. Enfin nous présenterons les grilles de description des manuscrits et des notations. Dans la thèse de S. Corbin, qui portait sur les notations françaises, chaque famille décrite comptait au moins un exemplaire conservé à la BNF. Ce catalogue représentera donc un bon échantillonnage de ce type de notations, pures, mixtes ou, pour les régions limitrophes, enrichies de contacts qui permettent de mieux comprendre leur histoire.



Marginalia: Glossen und Neumen in westgotischen Handschriften

*Susana Zapke* (Fundación Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, Madrid)

16.15–16.30

Aufzeichnungen in westgotischer Notation sind nicht nur in den rein musik-liturgischen, sondern ebenso in ursprünglich nicht für Gesang vorgesehenen Handschriften aufzufinden. In Sa-

kramentarien, Bibeln und weiteren im Rahmen der Liturgie verwendeten Büchern, finden sich vereinzelte, meistens nachträglich eingefügte Notationszeichen. Bei einer systematischen Durchsicht aller westgotischen musik-liturgischen und rein liturgischen Handschriften wurde der regelmäßige, weit verbreitete Gebrauch einer solchen Umfunktionalisierung der Neumen-graphien festgestellt. Diese umfassende Untersuchung, die mit zahlreichen Beispielen dargestellt wird, dient als Ausgangspunkt für eine Gesamtübersicht der Chronologie westgotischer Handschriften, der unterschiedlichen Situationen, in denen notierte Gesangsstücke oder einzelne Notationszeichen vorkommen und der diversen Funktionen, die diese Zeichen ausüben können. In der Conclusio sollen einige noch offene Fragen an den Corpus der notierten westgotischen Handschriften diskutiert werden.

- 1) Übersicht der Handschriften mit westgotischer Notation. Chronologie: 1.) Erste Phase der westgotischen Notation, 10.–11. Jh.; 2.) Zweite Phase der westgotischen Notation, 12.–13. Jh.; 3.) Übergangnotationen, Einflüsse der aquitanischen Notation, Sonderformen: Katalanische Notation.
- 2) Kontexte, in denen die westgotischen Neumen auftauchen (musik-liturgische, biblische, literarische Handschriften).
- 3) Diverse Funktionen (als Notationszeichen und als Reklame zur Einführung von Glossen).
- 4) Conclusio: Asymmetrien: duale Funktion, graphische Vielfalt und chronologische Unstimmigkeiten.

♦ Pause ♦

*Discussion of the papers of the entire Symposium*

17.00–18.00



## Ser o no ser. Life and Death in Iberian Musical Culture

11.7. Wednesday · Level F, Room 172 · 10.00–16.30 (Timetable xxx; xxxiv)

Organisers: *Jane Morlet Hardie* (University of Sydney) & *Maricarmen Gómez* (Universidad Autónoma de Barcelona)

Periods of transition and change carry their own dynamisms and are often most fertile and influential witnesses to the development of an historical reality. This Symposium will focus on transitions and contrasts between life and death: concepts that have held major importance in Iberian musical culture for most of its history. Such transitions with their attendant rituals are marked by the fluidity between one fixity and another and can be interpreted at a macro level (Passion and Holy Week to Easter), a micro level (individual death), and within and across Iberian cultures (sacred/secular; old/new worlds). Here, we examine some aspects of these transitions through the commemoration and rituals attending the ideas of transitions between Life, Death and Resurrection in Iberian musical culture from the Middle Ages to the beginning of the 18<sup>th</sup> century. Music has always played an important part in marking these transitions, and in this Symposium each participant interprets the theme through an examination of some aspect of his or her own current research. The resulting collection of papers is varied, and moves from technical considerations of individual repertoires and source studies, through musical comparisons, geographies of usage and ritual spaces within Iberia, to issues of the wider transmission of Iberian repertoires.



Part I (Timetable xxx)

Peculiaridades modales en el *Officium Defunctorum* hispánico  
(Siglos VIII–XII)

*Juan Carlos Asensio* (Conservatorio Superior de Salamanca)

10.00–10.30

Muchos son los enigmas que rodean al antiguo repertorio hispánico. El mayor de todos ellos es el desconocimiento casi absoluto de sus melodías. De varios miles de piezas notadas *in campo aperto* en los libros HISP, sólo veintisiete se reescribieron en notación diastemática en los siglos posteriores, transmitiéndonos con bastante certeza el perfil melódico autóctono. Dos tercios de ellas pertenecen al Oficio de Difuntos. La presente comunicación analizará el comportamiento modal de dichas piezas, en relación a la teoría modal imperante en el repertorio GREG «oficial», el octoechos, revelando interesantes conexiones con mundos sonoros arcaicos, así como la interdependencia de la sonoridad de las antifonas propiamente HISP con la salmodia que las acompaña, típicamente GREG. Por otra parte, la pervivencia de una sonoridad común con el mundo GAL permanece hasta nuestros días testimoniada en los *Cantoras de Cisneros* (siglo XVI), signo de una preferencia melódica muy arraigada en la Península.

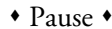


From the Darkness of the *Lamentations* to the Light of the *Exultet*

*Kathleen Nelson* (University of Sydney)

10.30–11.00

The transition from the darkness of crucifixion to the light of resurrection is marked in the Easter vigil with the bringing of light into the darkened church accompanied by the chanting of the *Exultet*. Seeming to provide a musical representation of the relationship between dark and light are the musical connections that have been observed by scholars between chants for the *Lamentations* and the *Exultet* found in Spanish medieval sources. Nevertheless, such musical connections are surprising given the contrast inherent in the melancholy of the *Lamentations* texts, so suitable for their role in the *Triduum Sacrum*, and the joyful praise of the *Exultet* text. The musical connections are explored through discussion of melodic practice for the *Exultet* and the Holy Saturday Lamentations as found in a selection of Spanish sources.



Matins for the Dead, Royal *Exequias*, and Pre-Tridentine Liturgies in Spain

*Grayson Wagstaff* (Catholic University Washington)

11.30–12.00

Matins for the dead, Royal *Exequias*, and pre-Tridentine Liturgies in Spanish matins for the Dead was a central component in Royal *Exequias*, the extravagant funeral commemorations in Spain and Mexico in the period 1490–1600. Accounts of such events refer to polyphonic settings by Morales and other important composers. In Spain and Mexico before Trent, this service was based on local diocesan uses that differed from the Roman liturgy. Matins in both Toledo and Seville included as the third responsory *Requiem aeternum*, a melody found in numerous manuscripts and prints. This text was added as a verse to the third responsory in each nocturn in the Roman Office but is rarely found outside Spain as a responsory itself. A number of versions of this melody, some with possible mensural indications, are examined to establish a preliminary geography of its use. The responsories, which may have been elaborated with improvised polyphony, became the first genre from this Office set in written polyphony.



## The Dance of Death

*Maricarmen Gómez* (Universidad Autónoma de Barcelona)

12.00–12.30

De todas las composiciones musicales que incluye el *Llibre Vermell* de Montserrat la última, *Ad mortem festinamus*, ha atraído siempre a los estudiosos por cuanto se trata de la versión con música más antigua de la célebre *Danza de la Muerte*. Hasta ahora se creía que la pieza era un *unicum*, pero la aparición primero de un fresco en el convento franciscano de Morella que reproduce una versión suya adaptada, y luego de dos manuscritos de origen germano que copian la versión original, desmienten la vieja hipótesis. A partir de ahora *Ad mortem festinamus* debe ser contemplada como una composición que circuló por Europa occidental en las postrimerías de la Edad Media, asociada al concepto y la imagen de la rueda de la Fortuna.



## Tomás Luis de Victoria

La edición de obras como proceso cíclico en la vida de un compositor del Renacimiento

*Esteban Hernández* (Conservatorio Superior y Universidad de Zaragoza)

12.30–13.00

Tomás Luis de Victoria es sin duda un compositor que refleja en el más amplio sentido de la palabra el concepto de transición, la edición de sus obras constituye además, como veremos, un proceso cíclico que se sucederá hasta el final de sus días. La composición del oficio de difuntos para las exequias de la emperatriz María de Austria no fue sino la cúspide para poner digno colofón a vida y obra de quien lo fue todo en la música litúrgica del Renacimiento.

Fruto de la casualidad o no, lo cierto es que determinadas obras, como las misas y oficios de difuntos, responden en el caso de algunos compositores emblemáticos del Renacimiento español con un determinado periodo de su trayectoria profesional, y en este particular caso con sus últimos años de vida.



## Part II (Timetable xxxiv)

### Música tras la muerte

Fundaciones votivas y espacios rituales en la Sevilla del Renacimiento

*Juan Ruiz* (Granada)

15.00–15.30

La fundación de capellanías y aniversarios, así como las dotaciones votivas de variada naturaleza, suponen para las instituciones religiosas una de las formas más importantes de acrecentar su patrimonio. El donante no sólo ayuda a su salvación, sino que asegura el recuerdo de su persona y posición social en las generaciones futuras, actuando también como vínculo de cohesión entre los miembros de un determinado linaje. El culto y el ritual asociados a la muerte generarán una actividad musical de notable importancia en el ámbito catedralicio, que se diversificará en el entramado eclesiástico de la ciudad de Sevilla en la transición de la sociedad bajomedieval a la renacentista. Analizaremos las distintas tipologías de dotaciones vinculadas a la muerte, así como las implicaciones musicales directas o indirectas derivadas de su institución: creación de nuevos espacios musicales, aumento directo de los efectivos musicales, mejora de las condiciones económicas de los ya existentes y creación de nuevo repertorio.



## Three 16<sup>th</sup>-Century Portuguese *Lamentations of Jeremiah*

*Jane Morlet Hardie* (University of Sydney)

15.30–16.00

The *Lamentations of Jeremiah* were an important component of the Holy Week Liturgies commemorating the transition from the life to death of Christ. According to Diogo Barbosa

Machado and Antonio Joaquim Anselmo, only three chant sources of the *Lamentations* appear to have been printed in Portugal between 1500 and 1600.

Of these three prints, the first, (Lisbon 1543) has texts that differ from those in both the Braga Breviary of 1511, and Spanish 16<sup>th</sup>-century prints of the *Lamentations*. The two later prints (Leiria 1575 and Lisbon 1595) have the same text pattern as all of the Spanish sources that use the *nuevo rezado* cursus of the Pius V pattern as modified by Gregory XIII combined with chant possibly related to Toledo (1575) and later modified (1595). These two latter sources each contain important prefatory material concerning the noteshapes and rhythmic interpretation of the chant. This paper looks at each of the three prints, and focuses on the question of the modifications and amplifications to the chant of 1575 as it appears in the print of 1595.



### The Burial of Christ

*Greta Olson* (Chinese University of Hong Kong)

16.00–16.30

The death of Christ, whether told in the form of Holy Week liturgical services or the Cross motets of 17<sup>th</sup>-century Hapsburg Austria, focuses attention on aspects of the transition from life to death. In Spain, the dramatic Holy Week processions, the Passion and Lamentations settings epitomize this focus. This paper will examine parts of the Levante region of Spain and some of the unique responses encountered in the 17<sup>th</sup> century. As aesthetics changed, religious leaders and composers sought new ways to engage the local community, developing ceremony and ritual to represent various stages of Christ's death.



### The Old Russian Chants on the Boundaries of Ages

12.7. Thursday · Level F, Room 175 · 15.00–18.30 (Timetable xlv)

Organiser: *Florentina Panchenko* (St. Petersburg Conservatory)



### The Byzantine and The Old Russian Chants of the Early Period

#### The Process of Translation

*Elena Naoumova* (St. Petersburg Conservatory)

15.00–15.30

This question regarding to the origin of the Old Russian church-singing tradition and the nature of its relationship with the Byzantine church-singing tradition exists in science for more than two hundred years. Nevertheless, even now many issues concerning the interaction between these two traditions remain unresolved for contemporary researchers. By this research, it becomes possible to broaden contemporary knowledge in the field of Old Russian church music by embracing the works of predecessors as well as by formulating some new scientific research directions. The adoption of Byzantine tradition is a common knowledge; however, the translation process (especially the process of musical translation) has not been profoundly described by researchers yet. Thus, the main target of our comparative study is to find out the principles of translation, methods of old singing masters in regard to poetic and musical texts. For this, we are turning to one of the most complicated examples of two traditions: chants of Great Feasts. Our research is based on comparison of Byzantine and Old Russian musical texts of the early period. We consider the comparison of these sources to be well founded as Old Russian masters primarily used Byzantine books (with paleobyzantine notation) as original source. By this research, we concluded and we prove that translation process of the Old Russian

period after Christianization can be described at first as translation technique and second as art of translation.



### Liturgical and Musical Reforms of the 15<sup>th</sup> Century in Russia and their Influence on the Chant Book *Oktoechos*

*Ekaterina Pletnyova* (St. Petersburg Conservatory) 16.00–16.30

In Russia at the end of the second half of the 14<sup>th</sup> century began a reform, which marked the beginning of the new period in the history of Russian Church and Russian Church music. It was a long process of the replacement of the *Stoudite Typikon* by the *Neo-Sabaitic* (Jerusalem) *Typikon* and the replacement of the old system of church singing with its special types of notation by the new music system. All Russian chant books were in the centre of liturgical and musical changes. It was a period of experiments in the way of creating different musical redaction of the chants. Now we have manuscripts, which include chants of the *Oktoechos* in original compositions and forms of notation. The result of this reconstruction was the establishment at the end of the 15<sup>th</sup> century of a new type of the Oktoechos, which represented the next stage of ›znamenny chant‹ in Russian church music.

♦ Pause ♦

### Variety of the Styles in Russian Church Singing in the Last Half of the 17<sup>th</sup> Century and in the Beginning of the 18<sup>th</sup> Century

*Florentina Panchenko* (St. Petersburg Conservatory) 18.00–18.30

The variety of the styles constitutes the most conspicuous feature in the Russian church ritual tradition. Chants created by the first Greek and Slavonic medieval hymnographers were sung during the church services. Their melodies are disposed in accordance to the early patterns of the singing cult in the original Russian compositions. Church reforms (in the middle of 17<sup>th</sup> century) divided the Russian society causing an autonomous cultural development for each part. This process brought some transitions in the Official Orthodox church – old singing forms and styles began to relieve one another. The new forms were connected, from one side, with European musical achievement, from the other side, with the South-Russian, Byelorussian and Ukrainian Orthodox singing traditions. In the *Old Believers Church* (which does not accept this reforms) were preserved and continue the medieval church singing traditions. In each direction, it was the original principles of the styles connections and new compositions in the variety of the styles.



## Segovia C revisited

### Eine spanische Renaissance-Handschrift historiographisch neu beleuchtet

Gefördert durch die · Sponsored by



12.7. Thursday · Level G, Room 217 ·  
10.00–17.30 (Timetable xli; xlv)

Organisers: *Cristina Urchueguía* (Universität Zürich) & *Wolfgang Fuhrmann* (Berlin)

Segovia C ist eine zentrale Quelle für das franko-flämische und das spanische Repertoire des ausgehenden 15. und des Übergangs zum 16. Jh., sie überliefert zahlreiche Unica, enthält aber auch einige problematische Zuschreibungen. Zu allen wichtigen Daten wie Provenienz, Datierung, Zuverlässigkeit ihres Inhalts, überhaupt zu ihrer Stellung in der Musikgeschichte ist bisher noch keine plausible Hypothese formuliert worden. 1978 erschien die einzige monographische Studie, seither wurde sie nie wieder eingehend untersucht.

Die internationale Musikwissenschaft hat die Handschrift immer nur partiell betrachtet. Besonders für die Obrecht-Forschung stellt sie eine Herausforderung dar, überliefert sie doch Werke biographischen Inhalts, die eine direkte Beziehung zu Obrecht suggerieren.

Eine Revision erscheint heute dringlich. Dabei sind zwei Aspekte zu berücksichtigen, ein materieller und ein methodischer: Zum einen hat das Domkapitel zu Segovia seine Bereitschaft gezeigt, eine erneute Faksimilierung und eine Edition zuzulassen. Andererseits hat sich das Bild Spaniens und das Verständnis seiner Rolle in der Geschichte gewandelt – aber auch die Betrachtung von Musik im Kontext von Geschichte, Überlieferung, Hoch- und Alltagskultur.

Das Symposium soll ein Forum bieten, um den Übergang von einer nationalistisch apologetischen hin zu einer ganzheitlichen, pluralen Perspektivierung zu erproben. Dabei soll es nicht darum gehen, die klassischen Fragen der Renaissanceforschung – Zuschreibungsprobleme, Echtheit, Datierungsfragen oder philologische Analysen – als obsolet hintanzustellen, sondern diese innerhalb eines breiten kulturhistorischen Kontexts neu zu stellen.



#### Part I (Timetable xli)

##### The Watermarks in the Segovia Manuscript

*Emilio Ros Fábregas* (Universidad de Granada)

10.00–10.30

The most complete physical description of Segovia is that by Norma Baker who, regarding the paper used to copy this manuscript, stated that: »A single watermark appears throughout Segovia, indicating that the same paper was used throughout the manuscript and suggesting that the manuscript was copied in one place and completed within relatively short span of time«. A closer inspection of Segovia, however, reveals that there is not one, but three different watermarks. A description of these watermarks in the context of the gathering structure and distribution of the repertory will contribute to the discussion about the origin and compilation process of this important manuscript.



##### Aspects of Notation and Texts in the Segovia Manuscript

*Bonnie J. Blackburn* (University of Oxford)

10.30–11.00

Many idiosyncrasies of a manuscript are lost sight of when we look only at the modern edition of these pieces: mensuration signs, formation of ligatures, presence or absence of dots of divi-



sion, initials, corrections, changes in handwriting, layout on the page, etc. In a manuscript as significant as Segovia, whose date and provenance are still up in the air, such details may offer valuable clues. My impression is that Segovia is a manuscript copied by a Flemish cleric who had been in Spain for some time, and that it was intended as a private collection of music, not primarily for performance, and least of all for presentation. I see only one music hand except for the last piece; the slight change of text hand in the Spanish section may represent the main scribe's ›Spanish‹ hand rather than a different scribe. It is not only Obrecht but also Isaac who is a major figure in the manuscript, and two textual readings may be significant: in Isaac's motet *Salve virgo sanctissima* the name ›David‹ is inserted: ›pro me David‹ (Cappella Sistina 15 has ›pro me K/N‹), and his quodlibet *De tous biens/Et qui la dira* ends ›Je suis de allemangne et je parle franchoys‹, whereas the original chanson has ›je parle allemand‹. Close study of the notation and the texts suggests new directions for research.

♦ Pause ♦

### Notation and Oral Transmission in Segovia C

*Ángel Manuel Olmos* (Université Paris-Sorbonne)

11.30–12.00

During the development of my Ph. D. Thesis *La transmission orale de la polyphonie en France et en Espagne pendant les 15<sup>ème</sup> et 16<sup>ème</sup> siècles: Essai d'interprétations philologiques de la notation de la musique en langue vernaculaire* (2006) I found that several physical and notational evidences of Segovia C shared with other contemporary French and Spanish songbooks- revealed how the repertory was transmitted and how the music was read from this source. Based in that previous research, this contribution explores how musicians would have used Segovia C. Was it a practical source? Was the music written in it based in practical performances? Did it have a written reference? Scribal practices of literary mediaeval copyists will be paralleled with Segovia C musical ones to show how learning thru memorization would have produced a codex like this. Finally, the fact that some notational procedures present in Segovia C would offer significant evidence to prove that most of the Castilian works copied in this codex would have been orally transmitted will be explored and discussed.



### What Was Segovia s.s. For?

*Kenneth Kreitner* (University of Memphis)

12.00–12.30

Segovia s.s. is so familiar to us today, so often consulted for such a variety of purposes, that we may sometimes forget what an intensely peculiar source it is – peculiar, indeed, for any time and place, but especially for Spain in the 1490s. This paper will explore Segovia's peculiarities as dispassionately as possible; its working hypothesis is that the manuscript makes the most sense if we consider it as intended explicitly for a pedagogical purpose and that its contents, especially the northern masses, the proportional duos, the Spanish sacred music, and the odd collection of Spanish songs, contain important clues to the nature of what was being taught. Clearly this manuscript was assembled – its music collected from far afield and ordered with great care – with a purpose in mind; and if we can divine that purpose, we may be closer to understanding when and where it originated.



### Los villancicos del ciclo de la Navidad en el Cancionero de Segovia

*Maricarmen Gómez* (Universidad Autónoma de Barcelona)

12.30–13.00

La presencia en el cancionero segoviano de un reducido número de villancicos de temática navideña ofrece importantes pistas para la evolución del género, que pueden ayudar a contextua-

lizar un manuscrito en el que se refleja, como en ningún otro de características similares, el carácter internacional y plurilingüe del repertorio cancioneril en circulación por España y sus dominios hacia 1500.

♦ Pause ♦

## Part II (Timetable xlv)

### The Latin Texts of the Segovia MS

*Leofranc Holford-Strevens* (Oxford University Press) 15.00–15.30

The Segovia MS has been regularly praised for the accuracy of its Dutch texts (mostly incipits), but examination of Obrecht's Latin-texted motet *Inter preclarissimas virtutes* conducted for the Antwerp conference of August 2005 demonstrated errors not attributable to the author and omissions not required by the setting. Starting from this observation, I shall examine the remaining Latin texts of the manuscript for the quality of transcription, determine its uniformity or variation, and draw conclusions from that finding.



### The Segovia Manuscript as Chansonnier

*Honey Meconi* (University of Rochester) 15.30–16.00

The Segovia manuscript is noted for its unique combination of widely disparate material: sacred liturgical and devotional music, Spanish-texted songs, and the kind of secular works associated with Northern and Italian courts. This last group of pieces includes almost half of the compositions in the manuscript. Although divided into three separate sections within the collection, they form in effect a ›chansonnier‹ within the larger manuscript. The paper examines this very large sub-group of pieces first as if they were a free-standing compilation, comparing them with contemporary manuscripts that are true chansonniers, and then explores the implications of the inclusion of a Northern/Italian style chansonnier (as distinct from the Spanish-language ›cancionero‹ that also appears in Segovia) within the manuscript. Special attention will be paid to the question of possible connections of Segovia with the Habsburg-Burgundian court.

♦ Pause ♦

### Segovia: The ›Flemish Hypothesis‹ Reconsidered

*Rob C. Wegman* (Princeton University) 17.00–17.30

There is no shortage of hypotheses to explain one of the most eye-catching features of the Segovia Manuscript: its copious, and uncommonly accurate, transmission of what appears to be a distinctively Flemish repertoire. C. Urchueguía and W. Fuhrmann have raised important questions about the assumptions underlying such hypotheses. It is indeed worth asking whether there is anything to be explained – unless perhaps one assumes that 15<sup>th</sup>-century Spain was so musically isolated as to be impervious to anything going on in the rest of the world. In this contribution I propose to reconsider the ›Flemish Hypothesis‹ from the perspective of a scholar specializing in Flemish music of the late 15<sup>th</sup> century. I shall offer observations on the musical repertoire and the format in which it is presented, and shall assess the historical importance of Segovia on terms other than that of a ›pseudo-Flemish‹ source.



### Discussion

17.30–18.00



## FREIE REFERATE · FREE PAPER GROUPS

## Medieval Music I: Liturgy

11.7. Wednesday · Level F, Room 152 · 15.00–18.30 (Timetable xxxiv)

Chair: *Max Lütolf* (Universität Zürich)

## Archaism or Territorial Characteristics?

## An Italian Melodic Taste as Manifested in the Old Roman Ordinary Repertory

*Gábor Kiss* (Institute for Musicology, Budapest)

15.30–16.00

The paper will start from a survey of Old Roman Ordinary melodies. The repertory reveals a conspicuous paucity of items appearing as stable elements in the standard plainchant repertory. At the same time, the Old Roman melodies differ markedly from the later Ordinary repertories concerning their style, use of mode and melodic structure. Their characteristics are the following: a plagal G mode, an ambitus confined to the G-c tetrachord, and a stepwise, »*spissim*«, melodic motion. A repetitive character and the impression of psalmody with constantly changing recitation tone prevail. Due to these factors the material gives the impression of a remarkable uniformity and consistency, which represent a sharp contrast to the variety and heterogeneity that often characterize the later Ordinary traditions. Apparently, this archaic melodic thinking belongs to the musical practice and taste of the 11<sup>th</sup>–13<sup>th</sup>-century Italian repertories; in the use of such melodies the Old Roman sources share with other contemporary Italian (especially Beneventan) sources. In the rest of the paper the author will try to review other observations and opinions from the literature concerning this special melodic taste and try to find parallels to it in the repertories of other genres. The questions will be pondered whether we are faced here with a historical layer or a general archaic melodic thinking or specific regional musical characteristics, possibly interrelated with each other.

Vatican Library *Reginensis latinum 334*: A Presentation Manuscript?*Clyde Brockett* (Christopher Newport University, Newport News)

16.00–16.30

This paper focuses upon the content of *Reginensis latinum 334* and its connection with the monastery church of San Dominico of Sora in Lazio, Italy. Michel Huglo (*Les Manuscrits du Processionnal*, RISM B XIV2, I-142) has surveyed the contents of this sole estimably complete Beneventan processioner reportedly dating 11<sup>th</sup> century *ex*-12<sup>th</sup> century *in*. I find ten of its antiphons unique (applying data gathered for an earlier paper concerning its *Descensus* antiphon) which lie at the center of this study. These *unica* belong to *In domo*, *Ad pontificem suscipiendum*, *Super mensam*, *In dedicatione ecclesiae*, and *Ad confessoem*. Evidence drawn from them testifies that their series and single chants augured the dedication of the monastery church of San Dominico by Pope Paschal II on 22 August 1104 and possible presentation of the processioner to this pope. Furthermore, in view of Thomas Kelly's identification, in separate communication, of these *unica* as not *Beneventana*, their origin and existence consequently garner further interest as rare curiosities. They thereby elicit study of non-Beneventan chants in Beneventan vestments – script and neumes – indicating passage from a closely guarded tradition toward a more embracing one.

♦ Pause ♦

## De Toulouse a Toledo

Un ejemplo de transmisión cultural del canto a través de los tropos del ordinario

*Arturo Tello Ruiz-Pérez* (Universidad Complutense de Madrid)

17.00–17.30

Con un espíritu pluridimensional y multidisciplinar, esta comunicación pretende incidir en los principales planteamientos y problemáticas que conlleva afrontar el estudio de las migraciones del canto durante la Edad Media. Partiendo, pues, de la cuestión fundamental concerniente a la relación entre las transferencias culturales y la musicología, el tropo del ordinario será tomado como indicador y guía de la naturaleza de los intercambios regionales y/o locales dentro del repertorio monódico.

Fruto de la realización reciente de una tesis doctoral con el título *Transferencias del canto medieval: los tropos del ordinario de la misa en los manuscritos españoles* (dirigida por la Dra. Carmen Julia Gutiérrez González), el extenso camino entre Toulouse y Toledo nos servirá de ejemplo para dar un repaso al cómo y cuándo llegó el tropo a la Península Ibérica, al tiempo que lo hacía el rito franco-romano. Así, desde la segunda mitad del siglo XII, el tránsito de religiosos de la región tolosana a la sede toledana para instaurar el nuevo rito se desvelará de vital importancia más allá de las frecuentes coincidencias de repertorio entre ambos centros, para, ciertamente, poderse pasar a hablar de la existencia de un corpus común de variantes y lecturas. Además, todos estos datos podrían resultar de gran valor a la hora de esclarecer la procedencia y lugar de uso de algunos manuscritos, como E-MO 73 o E-Mn 1361, hasta hoy bastante discutidos.



## Music and Liturgy at St. Mary Magdalen's Convent in Bologna

*Stefania Roncroffi* (Università di Bologna)

17.30–18.00

Studies on Gregorian chants, today more frequent and accurate, prevalently concern liturgical and musical customs of male religious communities, so that for a long time Gregorian chants have been thought to be sung exclusively by men. The most recent research, based on primary sources like conventual rules and music manuscripts, has demonstrated that musical practice in female convents was not an occasional event but a daily custom and was also an important part of life in female religious communities. Between the years 1250 and 1280, there were in Bologna thirty-six female religious communities among which the convent of St. Mary Magdalen. This community had a great patrimony of books for singing the Mass and Hours liturgy: 12 codices richly illuminated, dated between the end of the 13<sup>th</sup> century and the beginning of the 14<sup>th</sup>. An in-depth study of their content has revealed some peculiarities of certain saints, in particular for the patron Mary Magdalen expressed by unknown rhythmic offices and sequences. Through the showing of images and the listening of unknown pieces, these distinctive liturgical and musical characteristics will be emphasized along with their determining role for the selection of the choir books illuminated for this convent.



## The Winds of Change

Liturgical Reforms and Musical Transitions in the 14<sup>th</sup> Century

*Gregory A. Myers* (Port Moody, Canada)

18.00–18.30

The liturgy and music of the Russian Orthodox Church experienced monumental change in the 14<sup>th</sup> century. At this time the church adopted a Slavonic translation of the Jerusalem *Neo-Sabbaitic* ordo and its orbit of liturgical and musical books. Similar reforms to the liturgy had begun earlier in the 14<sup>th</sup> century in the Balkans, and stimulated renovations to the chant and its notation.

The Russians, however, did not reform the music in the same manner as their Balkan counterparts. One possible reason is that the Russians were abandoning the Byzantine chant traditions, and were embracing their own evolving indigenous *Znamenny* chant tradition. The loosening of contacts with Byzantium following the Mongol invasions could have stimulated this burgeoning musical independence. Surviving manuscripts of this period are transitional; the imprecise nature of their notation may have simultaneously recorded both Byzantine and *Znamenny* chant melodies. Perhaps until this time the *Znamenny* tradition had coexisted alongside the Byzantine imports as an orally transmitted chant, and its written tradition was brought to full fruition only in the 17<sup>th</sup> century.

In an attempt to highlight aspects of this critical transition in musical style and to postulate some theories concerning Russia's divergence from the singing traditions in the Balkans, I have selected antiphons sung during the reading of the Good Friday Passion Gospels from Russian mss transmissions of the 12<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> centuries.



## Medieval Music II: Notation

13.7. Friday · Level F, Room 152 · 11.30–16.30 (Timetable I; liii)

Chair: *David Hiley* (Universität Regensburg)



Part I (Timetable I)

Time and Pitch in Réôme: »Modulatio« and the Interpretation of Frankish Notation

*Benjamin Breuer* (University of Pittsburgh)

11.30–12.00

In 9<sup>th</sup>-century medieval chant, oral performance placed pitches on successive syllables of the sung text. Contemporary theorists referred to this process as »modulatio« (embracing the modern meanings of melody and melisma). I suggest that early music notation served the same purpose and adopted the fixtures of first-millennium chant performance, including the notion of mode as a customary succession of pitches rather than as a scale ordered by frequency. Notation signs are thus designed to »modulate« how the singer should navigate the set of rules comprising the mode while chanting the text.

My argument comprises two parts: first, I will classify Frankish notation styles and signs and the sung syllables according to their temporal implications; second, I will use the notation samples in Aurelian's *Musica Disciplina* to illustrate the navigation of mode in the process of singing a text. *Musica Disciplina* is uniquely useful as a source because it does not rely on a scalar definition of mode and because neumations are preserved in slightly different notation styles. Comparison and contrast between the latter and their matching with the theoretical concepts employed by Aurelian offer us a window into the music-intellectual world within which adiaستمatic notations were employed. Much of their signs' musical significance may derive from the information they contained about musical time, not musical (pitch) space.



Intervallnotation Hermanns des Lahmen im Cod. brev. 123 der WLB Stuttgart

*Stefan Morent* (Universität Tübingen)

12.00–12.30

Der Blick musikwissenschaftlicher Forschung auf die Person Hermanns des Lahmen hat sich in den letzten Jahren drastisch verändert: War er lange Zeit auf die Funktion des »Nur-Theoretikers« reduziert, dessen Innovationen kaum weitergehende Wirkungen zeigten, konnten in-

zwischen mehrere seiner *Historiae* ausfindig gemacht und die Anwendung seiner Intervallnotation auch in Quellen der Praxis nachgewiesen werden.

Die Handschrift Cod. brev. 123 der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, ein Zwiefaltener Graduale (Sakramentar/Lektionar/Sequentiar) aus der Mitte des 12. Jhs., bringt einen weiteren Nachweis der Anwendung von Hermanns Intervallnotation in liturgischen Handschriften. Gegenüber den von Wulf Arlt und Hartmut Möller beschriebenen Parallelfällen weist der bisher nur von Felix Heinzer en passant erwähnte Befund in der Stuttgarter Handschrift erstmalig Hermanns Inter-vallnotation bei Teilen des Ordinariums (Gloria und Credo) nach.

Die zusätzlich zu den adiastematischen deutschen Neumen hinzugefügten Hermannschen Intervallbuchstaben untermauern dabei nicht nur die Notwendigkeit einer stärker als bisher anzusetzenden Rezeption von Hermanns Lehrinhalten, sondern erlauben auch einen interessanten Einblick in die Übergangssituation zwischen dem vor allem im süddeutschen Raum zu beobachtenden Beharren auf linienloser Notation und dem Bedürfnis nach tonhöhenmäßiger Sicherung des Bestandes. Letzteres ist – wie die ebenfalls auftretende Buchstabennotation bei den Offertoriumsversen – auch im Lichte der Hirsauer Reformbestrebungen zu sehen.



### The Notations of the *Cantigas de Santa Maria*

*Manuel Pedro Ferreira* (Universidade Nova de Lisboa)

12.30–13.00

The musical notation of the *Cantigas de Santa Maria*, namely that of the two manuscripts of El Escorial, datable from the 1280s, may be viewed as an example of a pragmatic system, designed to convey not only the kind of information present in French pre-Franconian notations, but also other kinds of meter and rhythmic patterns present in the repertory, including binary meter. In this sense, it stands as an early, isolated attempt to solve the notational problems that would emerge in Paris around 1300 and were later addressed by the *Ars Nova* theorists. The earlier codex is now Madrid, B.N. MS 10 069, and includes 128 songs. Another book, originally from Seville, is found in El Escorial (MS. T. I. 1) and contains 193 *cantigas*. The third codex is also at the Escorial Monastery (MS. b. I. 2) and contains 407 melodies. This paper will present the main paleographical problems posed by the manuscripts of the *Cantigas de Santa Maria*, and the work done by the author, under a research grant by the Portuguese *Fundação para a Ciência e Tecnologia*, in order to set a secure paleographical basis for a future critical edition of the melodies. The notational vocabulary of the Madrid and Escorial codices will be presented in detail and the main interpretative problems discussed, with reference to some recent developments in the musicological literature.

♦ Pause ♦

### Part II (Timetable liii)

#### Modal Rhythm: the Second Mode

*Michael Friebe* (Universität Salzburg)

15.00–15.30

Second mode is usually defined as B-L-B-L-B-L-B-longRest. Some sources however read B-L-B-L-B-L-L-breveRest, a scribal pattern neither bound up with certain compositions nor repertory, rather with some of the manuscripts: the so-called pre-Franconian sources (GB-Lbl, add. 30091 (LoC), F-Pn, BNF n.a.fr. 13521 (Cl), and parts of F-MO, Séction Médecine H196 (Mo)). However, those seemingly ›wrong‹ readings should by no means be read as slips of the pen. They represent common practice of the time, indeed questioning our understanding of early second mode: We actually have little evidence of ›correct‹ second mode (i.e. with breve

phrase-endings) predating the emergence of garlandian and franconian notation. But we do have the clear evidence of long endings there.

That's why adherence to usual interpretational practice of square-notation (with short phrase-endings in the second mode) calls for a certain postulate: the loss of basic knowledge concerning second mode in the course of evolution from square-notation to pre-Franconian sources (and gaining that knowledge back with Johannes de Garlandia and Franco von Köln). However this reading of history hardly makes sense, particularly for the supposed loss of modal understanding going hand in hand with an overwhelming effort to clarify rhythmic details for the first time and finding rather sophisticated notational solutions to that end.

The paper will hence provide some evidence of early second mode generally to be read with long phrase-endings, breve endings though to be the result of a notational reform closely associated with clarification of rest-values, emancipation of rests in general, emergence of hoquetus-settings, advance of garlandian and franconian notation, and the formulation of modal treatises.



### Mensuralnotation zwischen Ars Antiqua und Ars Nova

*Irmgard Lerch-Kalavrytinou* (Ionian University Corfu)

15.30–16.00

In den Jahrzehnten nach ca. 1280 und bis in die Zeit Guillaume de Machauts findet man in den Quellen mit französisch geprägter Musik mensural notierte Stücke, polyphon und monophon, in denen Semibrevis-Gruppen von der Dauer einer Brevis durch Punkte voneinander getrennt werden, und innerhalb derer verschiedene Wertstufen der Semibrevis nicht durch verschiedene Zeichen unterschieden werden. Insbesondere die entsprechende Notation in den jüngeren Motetten des *Roman de Fauvel*, in denen man vereinzelt Häufe für die Semibrevis maior und die Semibrevis minima findet, wird im allgemeinen als Übergangsstadium von der Notation des 13. Jhs. zur französischen Notation des 14. Jhs. dargestellt. Verschiedene theoretische Traktate überliefern Regeln für die Interpretation der unbezeichneten Semibreves.

Im vorliegenden Artikel wird diskutiert, in welchem Rahmen die Notation mit undifferenzierter Semibrevis als Übergangsstadium zu sehen ist, wie wichtig und ausgedehnt dieses Übergangsstadium ist, und in welcher Weise die theoretischen Regeln für die rhythmische Interpretation der Semibreves jeweils anzuwenden sind.



### Acoustic Space and Musical Thinking in Medieval Japan

*Elizabeth J. Markham* (University of Arkansas, Fayetteville)

16.00–16.30

In acoustic-ionic mnemonic systems sung worldwide as memory-aids for instrumental musics, including in present-day Japanese *shooga*-syllabaries for orchestral court music repertoires of *gagaku*, ordering of vowels from high down to low as *i, e, a, o, u* according to their acoustic feature of Intrinsic Pitch, relates systematically but usually unconsciously to melodic direction between successive notes (Hughes 2000). Surviving written-down versions of oral, medieval predecessors of modern shooga-systems rely, however, on a minimal vowel-inventory: two vowels only, *a* and *i*. Yet these sparsely endowed medieval systems distribute their two vowels systematically over diatonic pitch-space – each in multiple slots – seemingly as steering-systems, signposting complete building-blocks of melodic structure while underscoring contextually rules for directional intervallic movement between structural notes of these building blocks. Modally-analytic solmization? And perhaps a ›handy‹ means of negotiating any melody, a kind of vocal fingering« (Bent 2002)? In early musical trafficking between court and temple, and in transition – or expansion – from oral-aural to notated, the presumably unconscious exploita-

tion of acoustic space in minimal, dual-vowel shooga seems to be reflected (or to concretize (?) visually in graphic neumatic notation for Buddhist chant.

This paper now poses preliminary questions linking vowel-location in acoustic space, structural hierarchy of notes in pitch space, visualization, and graphics in the musical thinking of medieval Japan.



### Medieval Music III: Organum, Troubadour, Trecento

15.7. Sunday · Level F, Room 109 · 15.30–18.00 (Timetable lxx)

Chair: *Anna Maria Busse Berger* (University of California, Davis)



#### Stasis and Virtuosity in Parisian two-part Organa

*Makiko Hirai* (Tokyo National University of Fine Arts and Music) 15.30–16.00

The structure of the *organa dupla* has been discussed by some authors including Immel (2001), who pointed out the relationship between Parisian two-part organa and music examples found in Vatican Organum Treatise. However, previous studies do not seem to have examined every detail of this repertory. This paper analyzes the melisma formation of the *organum per se* portion of *Magnus liber organi* pieces based on a hitherto-unnoticed phenomenon: the pitches of the organal voice against a specific sustained note of the tenor are often concentrated in a narrow range of a fourth or only a little broader than that. For example, the opening melisma of the two-part organum *Viderunt omnes* against the first tenor note F moves within a range of c-f except for two g's. This limitation makes the music rather static. Though this phenomenon is not discussed in contemporary organum treatises, it may be related to the tetra- or pentachord framework of church modes explained in plainchant treatises. Of course, this rule does not apply to every melisma of *organa dupla*. Sometimes the upper voice moves beyond that range. In these cases, the upper voice often shows virtuosic turns like a descent on a scale or a sequential ornamentation, characteristics also found in 12<sup>th</sup>-century polyphony. Therefore Parisian two-part organa can be regarded as equilibrium between ›static‹ and ›virtuosic‹ poles. I would like to propose a hypothesis that this mixture of two tendencies reflects a transition of compositional strategy from ›virtuosic‹ to ›static‹.



#### Caminos de ida y vuelta: la circulación de un repertorio tropado en la Edad Media

*Carmen Julia Gutiérrez* (Universidad Complutense de Madrid) 16.00–16.30

El trabajo estudia un repertorio tropado y polifónico – la misa del commune BMV completa, con propio y ordinario –, que se compiló, organizó y difundió en España desde el siglo XIII al XV, como demuestra su pervivencia total o parcial en numerosas y diversas fuentes, una de las cuales se menciona en este sentido por primera vez en este trabajo.

El repertorio plantea un caso interesante de recepción, transmisión, adaptación y creación de piezas, ya que su pervivencia en fascículos parece indicar que esta misa se copiaba intencionalmente como un conjunto pues se había conformado y organizado como repertorio coherente. Para su configuración se tomaron algunas piezas relacionadas con el manuscrito D-W, W1, otras son tropos de aparente origen peninsular y otras son *unicum*. Su popularidad la muestra su difusión por la Península incluso en el siglo XV, frecuentemente en fuentes procedentes de monasterios femeninos. El propio de esta misa es una misa gregoriana del *commune* BMV, que



en ocasiones se presenta polifónico, y el ordinario está constituido por un determinado complejo de tropos que en ocasiones son además – como el propio – polifónicos. Las piezas polifónicas presentan en ocasiones un trabajo de composición más elaborado, como organum o motetes, mientras que en otras son claros ejemplos de polifonía simple, en los que se aprecian claramente las huellas de la improvisación propia de la tradición oral.

♦ Pause ♦

Les processus de transmission dans la poésie lyrique des troubadours

*Christelle Chaillou* (Université de Poitiers)

17.00–17.30

La consignation par écrit des chants de troubadours est l'aboutissement d'un long processus de transmission ayant comme point de départ l'idée créatrice de l'auteur. Le développement de l'idée s'effectue dans le cadre de l'élaboration d'un discours où un tissage ingénieux des mots et du son démontre l'habileté de l'auteur à l'*art de trobar*. Dans un contexte socio-historique où la création et l'assimilation du savoir s'effectuent oralement, la diffusion des chansons est conditionnée par l'aptitude du troubadour à *faire los motz e-l so*, c'est-à-dire à « faire les mots et le son ». Si le poète réussit à fonder une chanson mêlant étroitement les mots et le son, sa chanson plaira et son habileté à composer sera reconnue. La transmission orale des chants est donc subordonnée à leurs modes d'élaboration. Comment le façonnement des mots et des sons dans l'œuvre des troubadours conditionne leur diffusion ? Quels sont les mécanismes de la mise en mémoire des chansons ? L'étude rhétorique et musicale de ces mécanismes à travers quelques exemples choisis dans la lyrique courtoise permettra de montrer quelques processus de transmission de ces chants.



*Parlar cantando*, a Special Art for Comedians, Minstrels, and Singers of the Italian Trecento and Quattrocento

*Elena Abramov-van Rijk* (Tel-Aviv University)

17.30–18.00

The term *parlar cantando*, until now identified with early opera since 1600 only, in fact first appears in the treatise *De li contrasti* by Gidino da Sommacampagna (1384) in reference to the practice of reciting verses aloud. This practice started in the 13<sup>th</sup> century, together with the arising of the Italian vernacular poetry, and many documents prove that indeed it continued without interruption until around 1600. Because it dealt with very subtle and specific aspects of the poetry in *volgare*, such as phonetics, pronunciation of words, the nature of syllables, verse structure and so forth, it was a highly professional and an elitist activity that required very specific preparation of its performers. Who were these reciters of verses, whom Dante called *prolatores*? Thanks to the analysis of a large number of written documents it was possible to identify several of these performers mentioned in the works of Dante and Petrarch, as well as in several other sources of the Trecento and Quattrocento. Documents show that some of them belonged to a group whose main craft was the stage art, including comedians, minstrels, and *buffoni*, while others were professional musicians.



## 15<sup>th</sup> Century Music

15.7. Sunday · Level F, Room 104 · 10.00–13.00 (Timetable Ixi)

Chair: *Alejandro Enrique Planchart* (University of California, Santa Barbara)



## Annunciation Narrative and Incarnation Theology in a Mass by Johannes Regis

*M. Jennifer Bloxam* (Williams College, Williamstown)

10.00–10.30

The miraculous transformation of God into mortal surely stands as a most profound and pivotal transition in the Christian spiritual narrative. Told only in the gospel of Luke, the story of the angel Gabriel's visit to the Virgin Mary heralds the Incarnation, when divine matter took human form in Mary's womb.

For centuries painters strove to translate Scripture into image, to represent this mysterious moment of God becoming Man. Depictions of the Annunciation multiplied over the course of the Middle Ages as Marian devotion intensified; gaudy-winged angels, bearded patriarchs in the sky, demure Virgins, and doves plummeting on rays of light froze the incarnational moment in various media.

Music too served to tell the story of the Annunciation. This paper will explore the *Missæ Ecce ancilla Domini* by the 15<sup>th</sup>-century composer Johannes Regis, a polytextual extravaganza that weaves into the Mass Ordinary seven plainsong melodies with their texts. By focusing on the Credo and Sanctus movements, I will show that Regis's choice and treatment of his *cantus firmi* both dramatizes the Annunciation narrative within the framework of the Eucharistic celebration, and explicates the theology of the Incarnation in relation to that of the Transubstantiation. In conclusion, I will suggest that, in certain aspects of content and structure, Regis's Mass is strikingly akin to contemporaneous Annunciation paintings also made to adorn the Mass ritual.



## Through a Glass Darkly: Johannes Martini and the Limits of Style Criticism

*Murray Steib* (Ball State University)

10.30–11.00

Scholars use a blend of criteria to disentangle conflicting attributions and attribute anonymous works. These criteria often include the identification of a few stylistic features in a work and an attempt to locate those features in the works of a known composer; other methods – such as the transmission of a piece in a particular source tradition, its location within an individual manuscript, or its mention in contemporary treatises – are frequently used as well.

Johannes Martini wrote eleven masses, but modern scholars have attributed to him another six complete Masses and two individual Mass movements, thus increasing his output by more than fifty percent. I will examine the criteria that have been used in attributing these anonymous pieces to Martini, and then compare three of them – *Missæ La mort de St. Gothard*, *Nous amis*, and *O rosa bella III* – with his known Masses. I will argue that one of these Masses is most likely not by Martini, one very probably is by him, and the third, while probably not by Martini originally, shows signs that he later edited it.

These three Masses highlight the uses and abuses of style criticism. When resolving questions of doubtful authorship and conflicting attribution, it is important to draw on as much evidence and as many different types of evidence as possible. Stylistic evidence on its own can be very deceptive; what we see is conditioned by what we look for and what we expect to find, and what we find can often be interpreted in different ways.

♦ Pause ♦

## The Music of the Prince: Polyphony in Medieval and Early Modern Italian Courts

*Vincenzo Borghetti* (Villa I Tatti, Firenze)

12.00–12.30

The study of the origins and diffusion of the musical chapel in 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup>-century European courts has recently gained fresh impetus. On the one hand, the documents of courtly music

have been studied with ever subtler techniques and more sophisticated results; on the other, the connections between individual princes and the music they commissioned have been investigated in the context of the relations between art and power in early modern courts. Both the documentary and contextual orientations, however, have somehow sidelined the works themselves. While they have long been considered the greatest expression of courtly music, they have been analyzed almost exclusively in terms of their compositional techniques, and therefore have remained reticent about the world from which they originated and the meanings by which one can sense they were initially informed.

My paper tries to go beyond considerations of a specific work or repertory in either a celebratory context or as the product of one specific court. By focusing on the 'products' of courtly chapels both the repertories and the manuscripts I seek to examine the political, social, cultural and ideological dimensions of the use of music at courts in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries. Recent writings on court culture across a range of disciplines (Adamson, Fantoni, Quondam) function as a point of departure from which to investigate, on the basis of detailed analysis of significant musical works, how the identity of the princely patron was constructed by means of music.



### Music, Ritual, and Politics at the SS. Annunziata in Florence, 1475–1525

*Giovanni Zanovello* (Villa I Tatti, Firenze)

12.30–13.00

The collapse of the Medici regime and the rise of the Florentine Republic inspired by Dominican reformer Girolamo Savonarola imposed radical changes on the Florentine cultural and musical life. Even before Piero de' Medici was forced into exile in 1494, the cathedral and baptistry apparently disbanded their polyphonic chapel. Despite criticism from the Savonarolan *osservanti*, however, a number of churches arguably continued to perform music from the international repertory.

In this paper, I survey the musical liturgy in use in the Servite convent of SS. Annunziata during the decades from 1475 to 1525 and review the tensions between the Convent and the local government, in light of both known and unpublished documents.

As I propose, the SS. Annunziata resisted change because music was linked to the peculiar identity of the Servites and was favored by the order's peculiarly international character. Indeed, the Servites (like other mendicant orders) had wide European ramifications, and many of the most musically apt friars came from northern Europe. Moreover, the Florentine convent was the most important point of reference for foreigners living in the city, a few of whom were highly reputed musicians. In its cosmopolitanism, the SS. Annunziata somewhat counterbalanced the cathedral and baptistry, which functioned both as religious institutions and civic symbols.



### 16<sup>th</sup> Century Music I: Genres

11.7. Wednesday · Level F, Room 104 · 10.00–13.00 (Timetable xxix)

Chair: *Ludwig Finscher* (Wolfenbüttel)



Die Marienmessen des 16. Jhs.

*Christiane Wiesenfeldt* (Musikhochschule, Lübeck)

10.00–10.30

Die Marienmessen des 16. Jhs. sind eine weitgehend unbeachtete und in ihrer Gesamtheit bislang unbekannte Werkgruppe. Unklarheit herrscht über die tatsächliche Größe des Repertoires und seine musik- und religionsgeschichtliche Relevanz. Obwohl der derzeit etwa 60 *Missa de*

*Beata Virgine* umfassende Bestand eine der größten Werkfamilien der musikalischen Renaissance überhaupt bildet, blieb seine Untersuchung ein Desiderat der Musikforschung. Dabei scheinen besonders die Marienmessen für die kulturgeschichtliche Entwicklung im 16. Jh. von Belang. So spiegeln sich in ihnen liturgie- und frömmigkeitsgeschichtliche Ansprüche und Entwicklungen einer ganzen Epoche wider, die – etwa vor dem Hintergrund der Gegenreformation – doch maßgeblich von der marianischen Theologie bzw. der Auseinandersetzung mit ihr geprägt zu sein scheint.

Das Referat möchte die Bedeutung dieser Werkgruppe ebenso hervorheben wie die Kennzeichen ihrer Sonderstellung skizzieren, die zugleich auf musikalisch inhärenten wie historisch kontextuellen Aspekten fußt. Kompositionsgeschichtlich weisen die Marienmessen die für viele Votivmessen typischen, satzweise wechselnden Choralvorlagen auf, eine formale Anlage, die von der seinerzeit dominierenden, lediglich auf einer Melodievorlage basierenden Cantus-firmus-Messe deutlich abwich. Anzudeuten ist, wie die Marienmessen kompositionstechnisch auf diese besonderen formalen Voraussetzungen reagierten. Hier ist u.U. eine größere Vielfalt musikalischer Lösungen als im übrigen Messenschaffen der Zeit zu erwarten.



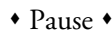
### The Motet Book as Retrospective: Werrecore's and the Milanese Legacy

Christine Getz (University of Iowa, Iowa City)

10.30–11.00

Hermann Matthias Werrecore served as the *maestro di cappella* at the Duomo of Milan from 1522 until 1550 and thereafter remained at the cathedral for another twenty-five years. His sacred compositions comprise the only extant repertoire associated directly with the Duomo between 1527, the latest possible date of completion for the fourth Milan Choirbook Mil D 2266 (= RISM I-Md), and 1570, the year in which Vincenzo Ruffo's seminal *Missa quatuor concinate ad ritum concilii mediolani* was published.

The motets of Werrecore's *Cantuum quinque vocum quos motecta vocant ... liber primus*, which was printed by Moscheni of Milan in 1555, not only serve a liturgical function comparable to the Milan Choirbooks, but also feature retrospective compositional techniques that betray the inspiration drawn from them. Werrecore's collection is rife with mensural practices, cantus firmus procedures, and canonic devices that are largely absent from the works of his Milanese contemporaries, but were common to the compositions of the Milan Choirbooks. Werrecore's debt to Josquin is especially strong. It may indirectly provide some clues to the authorship of the anonymous *Proch dolor* for Maximilian I of Austria found in Brussels, Bibliothèque Royal Albert 228, for Werrecore's *Cantuum quinque vocum* includes a *Proh dolor* for the obsequies of Alfonso D'Avalos that bears a striking textual resemblance to the anonymous one. Although Werrecore's motet does not utilize the canonic devices found in the anonymous lament for Maximilian, other motets in his *Cantuum quinque vocum* do feature comparable canonic techniques, thus demonstrating both his familiarity with and his mastery of them.



### 16<sup>th</sup>-Century Motet Function at Aachen's Marienkirche

Eric Rice (University of Connecticut, Storrs)

11.30–12.00

Discussions of the function of the 16<sup>th</sup>-century motet generally fall into two categories: those that assume that motets were used liturgically according to the original context of their texts (many of which are derived from plainchant) and those that refute this formerly prevailing view. The latter has gained acceptance because of a number of studies citing irrefutable evidence of motets performed in contexts other than the ones their texts suggest. By contrast, the

nature of the evidence of specific liturgical use for motets is equivocal: rubrics refer to feast days but not to specific services, and manuscripts that were clearly used in a liturgical context often survive in libraries containing an excess of (often contradictory) information that merely suggests how their contents were used.

This paper offers support for the formerly prevailing view of the 16<sup>th</sup>-century motet's function at one place and time: the *Marienkirche* in Aachen in the 1570s. One of three manuscripts of polyphony compiled during Johannes Mangon's tenure as Kapellmeister contains 101 motets organized according to the liturgical calendar. Evidence in liturgical manuscripts and documents in the church's archives, including marginalia referring to Mangon's manuscripts, suggests that the motets were often used as their texts would imply, and in some cases a motet's modal orientation, cantus firmus structure, or form support this view. While the motet's function in Aachen, as elsewhere, defies simple categorization, it suggests that the conception of the genre as a polyphonic elaboration of plainchant often extended to its function.



## Die Frottola

*musica cortigiana* in der Entwicklung des kulturellen Diskurses in Italien 1500–1530

Sabine Meine (Deutsches Historisches Institut in Rom)

12.00–12.30

Die Frottola entwickelte sich als höfische Vokalmusik um 1500 zur ersten musikalischen Gattung genuin italienischer Prägung. Als undogmatische Mischung spruch- und scherzhafter Verse überliefert, erlebten musikalische *Libri di Frottole* durch den Aufschwung des Notendrucks bis in die 1520er Jahre hinein einen wahren Boom. Danach erschöpfte sich die Nachfrage.

Aufschwung und Rückgang der Frottola, die in Fortsetzung ihrer literarischen Tradition das Reden selbst zum Thema macht, ist in die tiefgreifenden Veränderungsprozesse der Diskurse eingebunden, die die italienische Kultur zwischen 1500 und 1530 prägten: Die Verbreitung des Druckwesens, des Petrarchismus und einer einheitlichen Vulgärsprache sowie die Entstehung von Anstands- und Liebestraktaten verweisen auf Umbrüche von Mentalitäten und Verhaltensregeln in der oberitalienischen Gesellschaft nach 1500, die sich über textliche und musikalische Veränderungen in der Frottola abzeichnen: Nobilitierungstendenzen des Petrarchismus stehen dem Spiel mit provozierend volkstümlichen Elementen gegenüber – beiderseits Indizien für nationalsprachliche Emanzipationsbestrebungen italienischer Hofmusiker und ihrer Auftraggeber gegenüber der Dominanz franko-flämischer Komponisten. Die Frottola versteht sich damit als ein musikalischer Beitrag zur »questione della lingua«, an deren Ausgang letztlich der Paradigmenwechsel zur neuen Gattung des Madrigals stand.

Das Referat soll ein Beispiel dafür abgeben, wie die Betrachtung einer musikalischen Entwicklung vom Verständnis eines diskursgeschichtlichen Wandlungsprozesses profitieren kann.



## La diffusion manuscrite du madrigal à Florence (1540–1570)

Philippe Canguilhem (Université de Toulouse Le Mirail)

12.30–13.00

À partir de 1538, le développement rapide du madrigal imprimé semble changer son mode de diffusion, essentiellement fondé sur la circulation manuscrite dans la décennie précédente. En l'espace de quelques années autour de 1540, plusieurs centaines d'œuvres sont publiées. Le nombre élevé de rééditions rapides confirme que le succès du répertoire madrigalesque auprès du public fut bien réel. On peut déduire de ces faits que l'impact de ces imprimés sur la circulation et la pratique du madrigal dut être considérable, mais dans le même temps, on aurait tort de croire à un abandon des anciennes pratiques, bien que les témoignages soient plutôt rares.

Partant d'une série de lettres inédites provenant des archives florentines, je souhaite évaluer la circulation manuscrite du madrigal à l'époque de sa diffusion imprimée. L'arc temporel envisagé va de 1540 au milieu des années 1570, et le public concerné est vaste, depuis les réseaux de sociabilité qui occupent le devant de la scène culturelle à l'époque de la consolidation du pouvoir du jeune duc Cosimo de Medici 1<sup>er</sup> vers 1540 jusqu'aux cercles musicaux qui gravitent dans l'entourage des enfants du duc à partir de 1560. Outre qu'elles nous offrent de précieux renseignements sur la vie musicale de ces années-là – sont entre autres évoquées les figures d'Arcadelt, Festa, ou Dentice – ces lettres montrent surtout que les musiciens amateurs au contact direct des professionnels continuent à chanter un répertoire neuf qui circule avec la correspondance. Ces documents permettent également de poser les bases d'une réflexion sur la différence de statut qui sépare le manuscrit de l'imprimé à cette période, en prenant en compte le type de public attaché à ces deux différents supports.



## 16<sup>th</sup> Century Music II: Institutions and Aesthetics

11.7. Wednesday · Level F, Room 104 · 15.00–18.00 (Timetable xxxiii)

Chair: *M. Jennifer Bloxam* (Williams College, Williamstown)



The Papal Singers Negotiate a Time of Transition: The *sede vacante* of Paul IV

*Richard Sherr* (Smith College, Northampton)

15.00–15.30

In early modern Rome, the interregnum between the death of one pope and the election of another (called the »vacant see« *sede vacante*) was a true period of transition, fraught with uncertainty, anxiety, and danger, particularly when the Conclave extended beyond a few days. For the papal singers, the death of a pope also instigated a series of ritual actions uniquely related to this period. They naturally had to perform at all the funeral rites for the dead pope, but were also required to sing a daily Mass during the time of the Conclave, and were thus on call throughout the *sede vacante*, even though they were shut out of their usual places of employment, the Cappella Sistina and the Cappella Paolina, and the rest of the Vatican palace as well. Like all the residents of Rome, they also had to negotiate daily life in a city where it was not always clear who was in charge. The four-month Conclave during the *sede vacante* of Paul IV (August – December 1559) was particularly stressful for the singers, as we learn from the daily reports of Ghiselin Danckerts, the *punctator* of the chapel in that year. His published Diary, supplemented by other sources, allows for a detailed description of how the singers functioned, where they worked, the practical problems they faced (which eventually led to the first and perhaps only threat of a strike on their part), and even for rather precise knowledge of how they performed the music they were required to sing.



Musical Aesthetics of the »Generation in-between« c. 1525–1550

*Stephen Rice* (Oxford University)

15.30–16.00

Between the death of Josquin Desprez and the earliest publications of Orlandus Lassus lies the work of a generation of composers whose contribution has largely been marginalized by music historians. Josquin's music is often interpreted in terms of its economy of construction; that of Lassus in relation to rhetorical modes of expression. Few, however, have attempted to elucidate the compositional aesthetic of Nicolas Gombert, Jacobus Clemens non Papa, and their contemporaries: the music is often seen as undifferentiated in texture and lacking in the Humanist

relationship with its texts that both earlier and later composers are said to achieve. This paper will address that absence of critical engagement and offer new analytical perspectives on this ›transitional‹ generation.

The paper will examine briefly the extent to which a neo-Burmeisterian approach can be applied retrospectively to this repertory. Although certain of Burmeister's categories can readily be found in the music, there is no evidence that composers used them systematically, or that their occurrences can be synchronized with Burmeister's semiotic system. More useful is a larger-scale viewpoint which, rather than examining the music at the level of the individual phrase, takes a piece (typically a motet) as a unit and considers aspects such as tessitura, dissonance and melodic organization in relation to the entire text. By these lights, this repertory can be seen as aesthetically committed in a way that illuminates the transition between Josquin's and Lassus's creative standpoints.



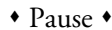
### Beyond Textual Intelligibility

Giovanni Animuccia's Response to the Council of Trent

*Megumi Nagaoka* (The University of Electro-Communications, Tokyo) 16.00–16.30

Giovanni Animuccia held the position of magister cantorum at the Cappella Giulia from 1555 until his death in 1571. This was during and after the Council of Trent which constituted a key transitional period for Western church music. He wrote in the dedication to his *Missarum Liber Primus* (1567) that he had tried to compose music »that would disturb the hearing of the words very little, but neither be wholly empty from artifice«. The first proposition is not surprising: intelligibility of the text of the mass clearly remained an ongoing issue after the Council ended, even though the use of secular music had been the only target in its decree on church music. The second proposition, though, is surprising: using imitation would have put textual comprehensibility at risk.

Animuccia realized his seemingly contradictory aims by employing both chordal and polyphonic textures, but relying exclusively on neither. He also combined the two textures, harmonizing selected voices within polyphony, to create a third texture that I call »chordal imitation«. Thus, his masses of 1567 look very different from traditional masses. They were the direct response to the Council of Trent of an experienced lauda composer who was familiar with the limitations of chordal writing. After the atmosphere of reform stimulated by the Council faded, musical conservatism returned and Animuccia's experimental music seems to have been forgotten. His 1567 masses are unique products of this brief but significant period of transition.



### Transition as Reinvention in Works by Palestrina and Other Roman Composers

*Daniele V. Filippi* (Università degli Studi di Pavia) 17.00–17.30

A newly discovered case of authorial reworking by Giovanni Pierluigi da Palestrina, along with three other instances by Annibale Zoilo, Tomás Luis de Victoria and Giovanni Francesco Anerio (already known to scholars, though not fully explored in their implications) will be considered in this paper.

Comparison between different versions of motets and other sacred compositions allows to trace out pervasive changes on different levels. Entering the composer's workshop we will contemplate them while expanding vocal orchestration, rewriting entire sections, altering cadences, reorienting harmonic progressions, reshaping their melodic style.

Are these revisions due to external ›situational‹ factors or do they simply belong to a system of stylistic options? What do they tell us about the ideas of these masters on the relevance of stylistic parameters, about their attitude toward form, genre, and composition itself? What do they add to our understanding of the deep artistic consciousness inherent to the creative process of the Renaissance composer?

Using the tools of analysis and variants criticism, we will try to achieve a new synthesis about some crucial issues concerning the compositional process in a period of complex stylistic transitions like the late 16<sup>th</sup> and early 17<sup>th</sup> centuries. The exposition will include analytical details, as well as more general arguments open to interdisciplinary discussion.



### »A Whole New World«. Colonial Mexican Polyphony as Cultural Encounter

*Timothy D. Watkins* (Rhodes College, Memphis)

17.30–18.00

Although the encounter between European and Nahua (Aztec) cultures in colonial Mexico had profound musical consequences, early Mexican polyphony has often been viewed simply as an extension of Iberian musical culture. Nahua contributions to its style have been essentially ignored, partly because there is so little specific information available regarding Nahua music of the period.

In spite of a lack of direct information about the specifics of Nahua musical style, we do know much about other aspects of the culture. Nahua culture was characterized by a way of understanding and of organizing a variety of modes of cultural discourse. This epistemological system can be detected in what James Lockhart has called cellular or modular organization, characterized by »the aggregation of parts that remain relatively separate and self-contained, brought together by their common function and similarity, their place in some numerical or symmetrical arrangement, their rotational order, or all three«.

Analysis of compositions by the Portuguese composer Gaspar Fernandes (c. 1565–1629), *maestro de capilla* at the Puebla cathedral, and »Don Hernando Franco«, a composer identified by Robert Stevenson as probably indigenous, will demonstrate the presence of Nahua cellular-modular organization within the context of European style. Such music constitutes a window onto the interaction of vastly different cultures in colonial Mexico – a complex and shifting set of relationships that cannot be satisfactorily understood solely in terms of either culture, but whose meaning shifts depending of the perspective from which it is perceived.





## EXKURSIONEN · EXCURSIONS

## BERN

## Guillaume Dufay und die Schweiz

14.7. Saturday · Stadt- und Universitätsbibliothek · 10.15–13.00 (Schedule lvii)

Organiser: *Klaus Pietschmann* (Universität Bern)

Guillaume Dufay war auf vielfältige Weise mit Zentren der heutigen Schweiz wie Lausanne, Genf, Basel oder Bern vernetzt. Diese weitreichenden Bezüge wurden von der Forschung nur punktuell untersucht und stets im konkreten biographischen bzw. künstlerischen Bezugsrahmen angesiedelt. Nie wurde bisher dagegen die Frage gestellt, ob die Kontakte des Komponisten zu der aufstrebenden Eidgenossenschaft in einem grösseren Bezugsrahmen verortet werden können. Im Rahmen des Symposiums soll dieser bislang nicht erfolgte Versuch einer Klärung des Verhältnisses Dufays zur Schweiz mit seinen konstruktiven Auswirkungen auf das künstlerische Schaffen des Komponisten unternommen werden. Ausgehend von einer gemeinhistorischen Standortbestimmung und Überlegungen zur Relevanz nationaler Kategorien im Schaffen Dufays insgesamt sollen die Referate speziell die Bezüge Dufays zu Lausanne und Bern einer von der genannten Fragestellung geleiteten Betrachtung unterziehen. Begleitend zu dem Symposium findet in der Universitätsbibliothek eine Ausstellung zum Berner Musikleben im 15. und 16. Jh. statt.



## Einführung

*Klaus Pietschmann* (Universität Bern)



Schweiz, Frankreich, Savoyen und das Konzil von Basel (1431–1449)

*Hans-Joachim Schmidt* (Fribourg)



Dufay als komponierender Kosmopolit?

Zur Relevanz nationaler Kategorien in der Musik des 15. Jhs.

*Laurenz Lütteken* (Universität Zürich)



Object and Act: Du Fay's Motets for Bern and Florence

*Sean Gallagher* (Harvard University)



Guillaume Du Fay's Proses and the Cathedral of Lausanne

*Alejandro Enrique Planchart* (University of California, Santa Barbara)



## EINSIEDELN

### Medieval Chant in St. Gall and Einsiedeln

14.7. Saturday · Kloster Einsiedeln · 9.30–12.30 (Schedule lviii)

Organiser: *IMS Study Group* ›Cantus Planus‹

Chair: *Charles M. Atkinson* (Ohio State University, Columbus)

The contributions of St. Gall and Einsiedeln to the history of notation and chanted poetry, not limited to the sequence, are well-known, due to their central place in the historiography of chant in the mid 20<sup>th</sup> century. In this symposium, a variety of approaches are used to reassess familiar topics and broaden the scope of research. The papers provide a first comprehensive catalogue of notated manuscripts from Einsiedeln and observations on some manuscripts' assignments of mode to office antiphons, reassessments of the content of Notker's *Liber ymnorum* and of transitions in the sequence repertory around 1100, a first analysis of the repertory of historie for the saints of St. Gall, and two papers considering the neumes of St. Gall and Einsiedeln and their performance.



### Medieval Manuscripts at Einsiedeln with Musical Notation: A Preliminary Catalogue

*Jeremy Llewellyn* (Universität Basel)

9.30–9.45

›... St. Gall is not St. Martial, and neither monastery is the whole of medieval Europe«, wrote Paul Evans caustically in 1961. He was, thereby, highlighting a general music-historiographical trend of favouring certain institutions on the basis of their manuscript heritage (›centres‹) to the detriment of those establishments with more modest holdings (›periphery‹). Einsiedeln represents a case in point, notwithstanding the scholarly work carried out on its hymns (Ebel and Stäblein), missals (Hangartner), and theoretical treatises (Huglo) as well as the attention, repertorial and semiotic, lavished upon its famous gradual-sequentiary, ms. 121. Yet, in contrast to the practical list of notated manuscripts provided in the new MGG for St. Gallen, no such list as yet exists for Einsiedeln. The purpose of this paper is to make good this deficit and thus provide a basis for further discussion concerning the role of Einsiedeln in the cultural exchange of musical materials in medieval Europe.



### Gesangszyklen (*historia*) zu Ehren St. Galler Heiligen

*David Hiley* (Universität Regensburg)

9.45–10.00

Der älteste in St. Gallen komponierte Gesangszklus, jener zu Ehren des hl. Gallus vom Mönch Ratpert († 900), ist bereits bekannt, sowie auch die zu verschiedenen Zeiten verfassten Gruppen der Gesänge zu Ehren des hl. Otmar (10.–11. Jh.). Diese sind u.a. im bekannten Hartker-Antiphonar im Grundbestand bzw. als Nachträge überliefert. Weitgehend unberücksichtigt geblieben sind die Gesänge zu Ehren anderer St. Galler Hausheiliger, Wiborada, Remaclus und Fides, die in späteren Antiphonaren zu finden sind. Die Analyse der Gesangstexte und der musikalischen Machart ermöglicht die historische Einordnung der Gesangszyklen und somit die Erstellung eines Panorams der Offiziumskomposition über drei Jahrhunderte Klostersgeschichte hinweg.



Another Look at Notker's *Liber Ymnorum*

*Calvin M. Bower* (University of Notre Dame) 10.00–10.15

Since Wolfram von den Steinen's *Notker der Dichter*, forty sequences have been almost universally accepted as the authentica of Notker. While von den Steinen discusses principles of determining the authentic corpus of Notker in several places, when he discusses individual pieces, he rarely applies his principles in a systematic fashion. Nevertheless, with very persuasive prose, he accepts some texts, rejects others, and, in the end, argues that Notker wrote forty sequences, and this corpus been accepted as the contents of the *Liber ymnorum* since 1948. I propose to reexamine the corpus of early South German sequences, particularly in light of the first liturgical cycle of sequences in Einsiedeln 121 and the manner in which this collection corresponds to the sequentiæ of Saint Gall 484 and the sequentiary found in Saint Gall 381. I suggest that nine further sequences should be reexamined and reconsidered as possible additions to Notker's corpus.

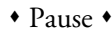


## A New Kind of Song or Work-In-Progress? Transition and the Sequence, ca.1100

*Lori Kruckenberg* (University of Oregon, Eugene) 10.15–10.30

Modern scholars of chant have traditionally designated the late eleventh-, early 12<sup>th</sup>-century sequence as representing a transition between the First and Second Epochs of sequence writing. This paper will begin by briefly addressing the resulting historiography accompanying the label ›transition‹ and its influence on a modern understanding of the genre. In short the so-called transitional sequence has been – by default – defined not for what it is, but rather for what it has ceased to be and for what it has not yet become.

Resisting such impulses, I will look at four examples of a new kind of sequence found around 1100. I will recommend that in these case studies the poet-composers engaged the melody and poetry with new results and these writers consciously moved beyond the prevailing precepts of the genre by working with another set of goals in mind. Far from being immature works not yet meeting the standards of future generations, these new kinds of sequences – what I call sequentiæ novæ – demand a second reading and hearing by the modern listener and another label to more accurately capture their place in the history of the genre.



## St. Galler Neumen und Aufführungspraxis – Einige neuere Perspektiven

*Franz Karl Prassl* (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz) 11.00–11.15

Ein Vergleich der Notation verschiedener Quellen des 10. Jhs. aus Einsiedeln und St. Gallen zeigt, dass Details vor allem in Typusmelodien und melodischen Formeln schriftlich unterschiedlich dargestellt sind. Dies ist einerseits Ausdruck unterschiedlicher Singstile, andererseits auch Ausdruck einer Notationspraxis, die nicht ›mechanisch‹ funktioniert. Wichtiger aber sind jene Differenzen, die auf einem bestimmten Textverständnis beruhen und letztlich aufgrund von Aussprachephänomenen zu erklären sind. Die Frage nach den agogischen Nuancen im Vortrag des Chorals hat erst jüngst Daniel Saulnier in einem Kommentar zum Antiphonale Monasticum 2005 angesprochen, was noch Diskussionen auslösen wird. Wir gehen der Frage nach, in welcher Weise Gehörtes verschriftlicht worden ist, und in welcher Weise heute das Verschriftlichte wieder hörbar gemacht werden kann. Es geht um heutige Möglichkeiten und Grenzen einer an den ältesten Quellen orientierten Singpraxis, die auch anhand von Tonbeispielen ausgelotet werden sollen. Von Interesse ist dabei die Frage, was Forschung für Interpretation leisten kann und was nicht.



Der Codex E 121 und die adialematischen Sankt Galler Gradualien als Schrift gewordene Zeugnisse einer (frühen) Anpassung des gregorianischen Chorals an konkrete Bedingungen.

*Dirk van Beteray* (Waldbröl)

11.15–11.30

Der Kodex E 121 stellt nicht die Schriftwerdung der zu seiner Entstehungszeit einzig möglichen, quasi objektiv richtigen Interpretation des gregorianischen Messrepertoires dar. Vielmehr versucht hier ein »Scriptor Interpres« (F. K. Prassl) seine eigene Interpretation der Gesänge zu visualisieren. Dabei spielen deskriptive Momente des vorher tatsächlich Erklungenen natürlich genauso eine Rolle wie der durch die Niederschrift als solche schon entstehende präskriptive Charakter eines jeden Kodex.

Darüberhinaus lässt aber die konkrete Gestalt des Kodex E 121 ihn als eine Handschrift erscheinen, die zur Zeit ihrer Entstehung für den damals konkreten Konvent in Einsiedeln mit seiner konkreten geographischen Lage, der konkreten Herkunft seiner Mitglieder und seiner konkreten liturgischen Tradition entstanden ist, um nur einige Parameter zu nennen.

Diese These soll besonders an der (orthographischen) Textgestalt des Kodex sowie anhand der »Interpretationszeichen« Liqueszenz und Litteræ significativæ exemplarisch erläutert werden. Der Vergleich mit den adialematischen Sankt Galler Gradualien dient der Einordnung des Kodex E 121 innerhalb von Handschriften der gleichen Schreibfamilie. Dabei sollen kurze Hinweise auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu anderen großen Schreibtraditionen (Laon und Benevent) wiederum eine Einordnung in einen größeren Zusammenhang ermöglichen.

♦ Pause ♦

*Discussion*

12.00–12.30



## II. 17<sup>th</sup> & 18<sup>th</sup> CENTURIES

### Symposien · Symposia

Barockoper in Deutschland zwischen 1663 und 1738 Assimilation, Synthese und Neuschöpfung (H. Drauschke)	51
Protagonisten des Übergangs: ‚Kleinmeister‘ in Mitteleuropa im 18. Jh. Ein alter Begriff frisch betrachtet (Z. Farkas)	53
Kirchenmusik und Kantate Der Umbruch in der protestantischen Kirchenmusik um 1700 (E. Dremel)	56
Directions and Challenges of Boccherini Studies (M. Á. Marín)	60
Das musikalische 18. Jh. als historische Passage (O. Wiener)	63



### Freie Referate · Free Paper Groups

17 <sup>th</sup> Century Music I: Concepts and Issues	68
17 <sup>th</sup> Century Music II: Composers and Institutions	69
18 <sup>th</sup> Century Music I: Concepts and Issues	71
18 <sup>th</sup> Century Music II: Opera	74
18 <sup>th</sup> Century Music III: Composers	75
18 <sup>th</sup> Century Music IV: Mozart Studies	78
Sacred Music I: 18 <sup>th</sup> Century	80
Sacred Music II: 18 <sup>th</sup> & Early 19 <sup>th</sup> Century	82



### Siehe auch · See also

The Old Russian Chants on the Boundaries of Ages → I. From Antiquity to Renaissance	26
Music Theory II: Aspects from Renaissance to 18 <sup>th</sup> Century → VI. Theory & Methods	228





## SYMPOSIEN · SYMPOSIA

### Barockoper in Deutschland zwischen 1663 und 1738 Assimilation, Synthese und Neuschöpfung

11.7. Wednesday · Level G, Room 212 · 10.00–13.00 (Timetable xxxi)

Organiser: *Hansjörg Drauschke* (Deuerling)



#### Prunkvolle Chöre am Gänsemarkt Johann Matthesons Opern und der französische Stil

*Hansjörg Drauschke* (Deuerling) 10.00–10.30

In seinen theoretischen Schriften beschäftigt sich Johann Mattheson intensiv mit dem Problem eines deutschen Stils. Dieses Problem war für die deutsche Oper in besonderer Weise relevant, die sich nicht nur mit dem italienischen Gattungsvorbild auseinandersetzte, sondern ebenso Einflüsse der französischen Oper und der als deutsche Tradition empfundenen Kontrapunktik aufnahm. Hamburg kam dabei als Opernspielstätte und als Zentrum der opernästhetischen Diskussion eine Zentralstellung in Deutschland zu.

Johann Mattheson gehörte zu den entschiedenen Vertretern eines Ideals der Stilmischung. An den französischen Opern hebt er die prunkvollen Chöre als besonderes Moment der Kunsthaftigkeit hervor. Anders als andere Hamburger Komponisten nutzte Mattheson die Chorwirkungen auch tatsächlich aus. In seinen beiden späten Bühnenwerken *Boris Goudenow* (1710) und *Henrico IV.* (1711) schrieb er Chöre, die in ihren Ausmaßen und hinsichtlich ihrer dramaturgischen Funktion im Rahmen der deutschen Oper der Zeit einzigartig sind. Das Referat soll untersuchen, inwieweit diese Praxis auf französische Einflüsse zurückgeht, welche Vorbilder für Mattheson prägend waren und wodurch die Dramatisierung des Chores in seinen Opern erklärbar ist.



#### Mehrsprachigkeit und Stilpluralität in der Hamburger Oper um 1700

*Gunilla Eschenbach* (Deutsches Literaturarchiv Marbach) 10.30–11.00

Im ersten Viertel des 18. Jhs. werden in Hamburg Opern mit eindeutigem Lokalbezug auf die Bühne gebracht. Diese Stücke markieren einen soziologischen, poetologischen und musikästhetischen Wandel innerhalb des Repertoires. Ein poetologisches Merkmal ihrer Libretti ist die Mehrsprachigkeit, die parallel zur kompositorischen Stilpluralität verläuft. Mit der Integration von Regio- und Soziolekten und ihrer Vertonung im volkstümlichen Idiom setzen sich Komponisten und Librettisten von der Gattungskonvention ab. Im Librettovergleich von *Le Carnaval de Venise* (1699) mit *Der Carneval von Venedig* (1707) wird deutlich, wie Ansätze von Mehrsprachigkeit in der französischen Vorlage in der Hamburger Bearbeitung aufgegriffen, erweitert und auf der Handlungsebene neu motiviert werden. In einer solchen Verwendung von Mehrsprachigkeit, deren ästhetische Konsequenzen von Theoretikern der Hamburger Oper nicht gebilligt werden, spiegelt sich der Einfluss frühaufklärerischer Opernkritik. Denn obwohl die sprachliche Ausdifferenzierung nach gängigen Argumentationsmustern den Aufklärungsprozess behindert, dient sie mit ihrer sozialintegrativen Funktion, ihrem Realitätsbezug und ihrem satirischen Charakter aufklärerischen Idealen. Im karnevalesken Spiel des venezianischen

Faschings werden auf der Hamburger Opernbühne Mehrsprachigkeit und Stilpluralität nicht mehr als »babylonische Sprachverwirrung, Irritation und Entfremdung gesehen, sondern als die Möglichkeit des freien Umgangs mit sich und der Welt« (Dieter Kimpel).

♦ Pause ♦

Johann Sebastianis *Pastorello musicale* (1663) und die Genese der »Frühdeutschen Oper«

*Michael Maul* (Bach-Archiv Leipzig)

11.30–12.00

Bei der Suche nach den Resten der Königsberger Gotthold-Sammlung fand sich kürzlich in Vilnius (Litauen) ein verloren geglaubtes Notendenkmal ersten Ranges wieder. Die teilauto-graphie Partitur zu Johann Sebastianis 1663 komponiertem *Pastorello musicale* war zwar bereits Anfang der 1920er Jahre in den Beständen der ehemaligen Wallenrodtschen Bibliothek zu Königsberg entdeckt worden und sollte damals am Lehrstuhl Joseph Müller-Blattaus einer eingehenden Würdigung unterzogen werden. Die Kriegereignisse verhinderten dies aber, und da seit 1945 sämtliche Königsberger Musikalien als vernichtet oder verschollen galten, blieb von dem Stück lediglich der Titel bekannt sowie die wenig konkrete Aussage über die Gestalt: im »Typus einer italienischen Madrigaloper«.

Da das Werk eine mehr als 2000 Takte umfassende, auf deutsche Texte geschriebene, mehraktige und durchweg zum Singen bestimmte Bühnenhandlung darstellt – so Werner Brauns Definition der Gattung Oper –, handelt es sich um das älteste bekannte deutschsprachige Opernmanuskript. Und es stammt dabei aus einer Zeit, für die sich die Forschung bisher in Ermangelung von jeglichen Notendokumenten mit »tonlosen« Daten und Textbüchern auseinandersetzen musste. Das Referat will auf musikalischer wie textlicher Ebene nach den Vorlagen und Vorbildern von Sebastianis Pastorelle suchen und sie schließlich in den Kontext der frühen Opernentwicklung stellen.



Johann Christoph Schmidts »Divertimento teatrale« *Latona in Delo* (Warschau 1699)

*Steffen Voss* (Hamburg)

12.00–12.30

Der Komponist Johann Christoph Schmidt, Kapellmeister Augusts des Starken, wurde bisher von der Musikgeschichtsschreibung mit negativen Urteilen bedacht, da er mit Dresdner Komponisten verglichen wurde, die eine Generation jünger waren (Heinichen, Zelenka, Lotti). Stilistisch bewegt sich jedoch gerade Schmidts einzige erhaltene Oper auf der Höhe der Zeit: Da-capo-Arien überwiegen bereits, dabei herrscht eine große Vorliebe für die Devisenform vor. Wenn auch ein Großteil der geschlossenen Nummern aus Continuo-Arien, zum Teil mit Ritornellen, besteht, so bedient sich Schmidt in anderen Nummern einer sehr farbigen Orchesterpalette. Schmidts Warschauer Hofoper ist damit ein interessanter Vertreter eines deutsch-italienischen musiktheatralischen Übergangsstils, wie er auch in anderen um die Jahrhundertwende entstandenen Werken wie den Opern Steffanis und den Frühwerken Reinhard Keisers zu beobachten ist.



*Diskussion*

12.00–13.00





## Protagonisten des Übergangs: ›Kleinmeister‹ in Mitteleuropa im 18. Jh. Ein alter Begriff frisch betrachtet

11.7. Wednesday · Level H, Room 312 · 15.00–18.00 (Timetable xxxv)

Organiser: *Zoltán Farkas* (Akademie der Wissenschaften, Budapest)

Der Begriff ›Kleinmeister‹ bedarf von Zeit zu Zeit einer Neudefinition in der Musikgeschichtsschreibung. Manche Historiker wenden ihn immer noch unbefangen an, während ihn andere – wegen eines vermeintlichen Anstoßes an political (oder historical) correctness – nur behutsam benutzen oder gar meiden. Innerhalb der Kleinmeister-Forschung sind unterschiedliche Fragestellungen erkennbar: 1. die Herstellung eines geschichtlich-stilistischen Kontexts rund um die großen Meister; 2. institutionsgeschichtliche Forschungen, in denen Kleinmeister als Träger des Alltagsbetriebs dieser Institutionen agieren; 3. auf Quellen gestützte, philologische Erforschung des individuellen Lebenswerks der Kleinmeister; 4. die Wiederentdeckung und ›Rehabilitierung‹ einiger Komponisten, die dadurch aus dem Kleinmeister-Status herausgehoben wurden.

Es scheint nötig zu sein, folgende Fragen aufs Neue durchzudenken: 1. Ist der Begriff ›Kleinmeister‹ überhaupt anzuwenden und, wenn ja, mit welchen Beschränkungen? 2. Welche methodologischen Probleme wirft eine regionale Musikgeschichtsschreibung auf, die ohne ›Kulturheroen‹ auskommen muß? 3. Wie ist es möglich, unter den ›Kleinmeistern‹ die ›Wegbereiter‹ von den ›Epigonen‹ zu unterscheiden? 4. Können Kleinmeister zwischen den großen Meistern eine Vermittlerrolle erfüllen und als ihre Rezeptionshelfer in einer Region wirken? 5. Wie wird der musikgeschichtliche Kanon durch den heutigen, auf *world premiers* and *first recordings* ausgerichteten Konzert- und CD-Betrieb, sowie die historische Aufführungspraxis, umgeschrieben?



›Klosterkomponist‹ und ›Kleinmeister‹ des 18. Jhs. in Mitteleuropa  
Waren alle Ordenskomponisten Kleinmeister?

*Ladislav Kacic* (Slowakische Akademie der Wissenschaften, Bratislava) 15.00–15.30

Das 18. Jh. war bis zu den Josephinischen Reformen gewiß die Blütezeit der Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa. Sowohl in alten (Benediktiner, Franziskaner usw.), als auch in den neueren Orden (z.B. Jesuiten, Piaristen) wirkten damals viele begabte Musiker, von denen mehrere auch fleißige Komponisten waren. Ihr Schaffen war in einigen Fällen (z.B. Franziskaner) fast ausschließlich nur im Rahmen des Ordens bekannt und verbreitet. Der Wirkungsradius eines Ordenskomponisten war bestimmt viel enger als jener eines Hofmusikers u. ä. Der alte und sehr umstrittene Begriff ›Kleinmeister‹ verbindet sich bis heute sehr oft mit einem ›Klosterkomponisten‹, egal aus welchem Orden er stammte. Die Musik vieler Ordenskomponisten wurde dabei als minderwertiges ›Epigontum‹ degradiert. Das Schaffen vieler Ordenskomponisten hatte jedoch sehr oft gerade die Züge der zukünftigen Entwicklung mitgebracht, andererseits haben viele heute unbekannte, bzw. fast unbekannte Komponisten in ihrer Musik sehr originelle Lösungen gefunden; somit waren sie z.B. die sog. ›Wegbereiter‹ der neuen Stilentwicklung oder des Schaffens der führenden Komponistenpersönlichkeiten. An einigen Beispielen aus der Musik der Franziskaner, Jesuiten und Piaristen in Mitteleuropa wird demonstriert, daß dieses Schaffen eine neue Bewertung verdient.



Das Repertoire der Pfarrkirche zu Eisenstadt in der zweiten Hälfte des 18. Jhs.

*Katalin Kim Szacsvai* (Academy of Sciences, Budapest) 15.30–16.00

Das Notenarchiv der Pfarre ist in mehrerer Hinsicht beachtenswert. Einerseits, weil dort neben einigen allgemein bekannten Namen von Komponisten, die (auch) in Ungarn wirksam waren, der Name mehrerer, in erster Linie am Esterházy'schen Hof tätiger Musiker ebenfalls auftaucht ist, von denen bis jetzt keine oder nur sehr wenige Werke überliefert worden sind. Andererseits kann das Notenarchiv der Pfarre durch Übereinstimmungen mit dem Kirchenmusikarchiv der Esterházy-Familie die Zusammenarbeit zwischen den beiden eisenstädtischen Pfarrkirchen, der städtischen und der bei der Oberbergischen Pfarre tätigen Esterházy-Chor-Musik bestätigen. Diese sonst logisch scheinende Tatsache ist in den bisher erschlossenen Quellen des Musiklebens von keiner der beiden Seiten genügend dokumentiert worden.

Die Zusammenarbeit zwischen den beiden Kapellen dürfte besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. sehr lebhaft gewesen sein, als der Pfarrkapelle der Regens chori Carl Kraus vorstand. Der Großteil des von Kraus abgeschrieben bzw. angeschafften Materials ist erhalten geblieben und kann aufgrund der Untersuchung der Schrift und des Papiers der Noten, mit Hilfe des unlängst zum Vorschein gekommenen Nachlassverzeichnisses des Regens chori aus dem Jahre 1802 und des 1837er Inventars der Pfarrnotensammlung identifiziert werden. Die Frage ist, wie Werturteil, persönlicher und Zeitgeschmack und praktische Gesichtspunkte aus dieser Auswahl abgelesen werden können.



*Kleinmeister* around Haydn at Eisenstadt and its Environment

*Zoltán Farkas* (Academy of Sciences, Budapest) 16.00–16.30

During the previous decades much attention has been paid to the music life of the Esterhazy court at Eisenstadt and Eszterháza. This research, dealing with both archival and musical sources, has aimed to uncover the context of Haydn's life-work in details. A more intimate knowledge of music written by composers at the Esterhazy court can provide further information about a web of influences between them.

Haydn followed the model of his predecessor's, G. J. Werner's *alla capella* masses, while composing his *stile antico* mass. In other genres this highly conservative master who seems to be a spiritual disciple of Caldara rather than that of Fux, had scarcely influenced Haydn. However, one can observe a strong effect of Werner's music on the oeuvre of B. Istvánffy (\*1733, †1778), the regens chori at the Győr Cathedral between 1766–1778. Istvánffy had copied and studied over a hundred compositions of Werner. A comparative analysis of their church music works illustrates how Istvánffy had integrated numerous *topoi* taken from Werner into his more up-to-date musical idiom. His style was fertilized by some works of Italian composers (also present in the Esterhazy repertoire) and vocal compositions written by Haydn himself.

In spite of their high quality, Istvánffy's compositions were not circulated as widely as those of his contemporary, F. N. Novotni (\*1743, †1773), another *Kleinmeister* at Eisenstadt. This paper intends to unfold some of the reasons for the unequal spreading of their works as well as to provide data to Haydn's early reception in Hungary in the 1760s.



## Anton Zimmermanns Symphonien und ihr Verhältnis zu Joseph Haydn

*Péter Halász* (Academy of Sciences, Budapest)

17.00–17.30

Die Erschließung des Symphonieschaffens in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. nahm einen immensen Fortschritt in den letzten Jahrzehnten (Jan LaRue, Barry S. Brook etc.). Durch Werkverzeichnisse und Publikationen wurde dieses Massenprodukt der Epoche detailliert aufgearbeitet und teilweise zugänglich gemacht. Nun ist es an der Zeit, die einzelnen Komponisten als eigenständige Persönlichkeiten darzustellen, wie es in manchen Fällen (z.B. Ordonez, Vanhal, Gassmann) bereits geschehen ist.

Anton Zimmermann (\*1741, †1781), der in den 1770er Jahren in Pressburg wirkte, kann mit seinen etwa 40 Symphonien als begabter und fruchtbarer Vertreter dieser Gattung gelten. Aufgrund von Zeitdokumenten wurde sein Symphonieschaffen in Österreich und Deutschland gut rezipiert (Gerber, Breitkopf- und Traeg-Katalog) und ziemlich verbreitet. Selbst neben der mangelhaften Dokumentation lässt sich anhand stilistischer Merkmale eine annähernde Chronologie dieses Symphoniewerks erzielen und somit die Entwicklung des Personalstils rekonstruieren.

Nähere Betrachtung verdient eine e-Moll Symphonie (vor 1774) von Zimmermann, die klar nach dem Muster der Trauersymphonie von Joseph Haydn (Hob. I:44, um 1771) und einer apokryphen Haydn-Symphonie (Hob. I:e1, tatsächlich von Dittersdorf, ca. 1768) geschrieben wurde. Die Modellwahl von Zimmermann und seine Aneignung der von Haydn entwickelten Kompositionstechniken werfen neues Licht auf das Verhältnis der Groß- und Kleinmeister und erlauben sogar Rückschlüsse auf die frühe Verbreitung und Wirkung der Symphonien von Haydn.

*Kleinmeisterei* rund um Mozart: Das Salzburger Umfeld*Thomas Hochradner* (Universität Mozarteum, Salzburg)

17.30–18.00

*Kleinmeisterei* – Füllstoff zwischen ›Großen‹ der Musikgeschichte – stellt die Musikgeschichtsschreibung in mehrfacher Hinsicht vor Probleme. Einesteils ergeben sich einseitige Perspektiven, solange dem Schaffen so genannter ›Kleinmeister‹ Qualitätsstandards angelegt werden, die an ›Spitzenwerken‹ entwickelt wurden. Andernteils erschwert häufig eine mangelhafte Sichtung des Quellenbestandes die Einschätzung jener Komponisten, deren Schaffen zwar keine herausragende Position im Repertoire erlangte, aber als unverzichtbare Folie des Zeitschaffens die ›großen‹ Werke der prominent Gewordenen erst hervortreten lässt.

Diese sowohl methodischen als auch die quellenkundliche Erfassung betreffenden Schwierigkeiten sollen exemplarisch anhand des Salzburger Umfeldes von Wolfgang Amadé Mozart thematisiert werden. Komponisten wie Johann Ernst Eberlin, Anton Cajetan Adlgasser, Giuseppe Lolli und Luigi Gatti, allesamt zumeist stiefmütterlich behandelt, konnten nach verbreiteter Ansicht nicht einmal Johann Michael Haydn den Rang eines ernstzunehmenden Konkurrenten der Mozarts streitig machen.

Die Ursachen dieses Rezeptionsprofils sind zu prüfen. Verdankt es sich dem selektiven Qualitätsbegriff späterer Zeit? Fehlten Reibungen am standardisierten Repertoire, die das Interesse der Nachwelt wecken konnten? Wurden kompositorische Leistungen im Rückblick an späteren Maßstäben gemessen? Prägten gar Urteile aus dem Briefwechsel der Mozarts das Bild? Einschätzungen aus der einschlägigen Fachliteratur werden mit neuen Forschungsergebnissen konfrontiert.



## Kirchenmusik und Kantate Der Umbruch in der protestantischen Kirchenmusik um 1700

12.7. Thursday · Level F, Room 153 · 10.00–18.00 (Timetable xl; xlv)

Organiser: *Erik Dremel* (Universität Halle-Wittenberg)

Die protestantische Kirchenmusik ist um 1700 einem grundlegenden Wandel unterworfen. Dieser Prozess bezieht sich insbesondere auf die sich neu entwickelnde Gattung Kirchenkantate, gleichwohl aber auch auf die Funktionen der Kirchenmusik in theologischer, liturgischer, ästhetischer und mentalitätenhistorischer Hinsicht. Ein Ergebnis dieses Wechsels um 1700 ist die Entstehung eines Kantatentypus, der anfänglich nur madrigalische Rezitative und Arien verwendet.

Auch andere Kantatenformen, die Bibelverse und Choraltexthe der lutherischen Tradition und neue, formal »ungezwungene« Texte verbinden, bezwecken neben der Aktualisierung des Bibelwortes eine Emotionalisierung der Aussage und eine Modernisierung der musikalischen Formen. Ein lyrisches und affizierendes Moment tritt gegenüber einer lehrhaften Auslegung in den Vordergrund. Mit geschlossenen Kantatenjahrgängen entstehen gedichtete Sprachformen, die durch individuelle Textgestalten und Auslegungsaspekte einen emotionalen, innerlichen Glaubensbezug herstellen. So gehen entscheidende Impulse für die Entwicklung neuer Kantatenformen von der Textgrundlage aus, die wiederum theologische Bewegungen und Überzeugungen reflektiert (z.B. den Pietismus).

In Bezug auf die musikalische Faktur der Kirchenkantate wird durch das Moment der Affekthaftigkeit in den Arien eine Entwicklung befördert, bei der Musik selbst zum »sprechenden« Medium wird: Der kirchenmusikalischen Klangrede werden theologische Qualitäten zugeschrieben, die gottesdienstliche Gehalte zu transportieren vermögen und zur Seelenwirkung bei den Gläubigen beitragen. So schreibt Johann Mattheson in Verteidigung der modernen Kirchenmusik seiner Zeit, dass diese die »Gemütsneigungen der Zuhörer [...] in Bewegung bringen will, es sei zur Liebe, zum Mitleid, zur Freude, zur Traurigkeit [...]. Hier allein, nämlich bei dem Gottesdienst sind gar heftige, ernstliche, dauerhafte und höchstangelegentliche Gemütsbewegungen nötig« (Joh. Mattheson: *Der musicalische Patriot*. Hamburg 1728, S. 105f.). Text und Musik sind dadurch Ausdruck eines gewandelten Verständnisses von der Funktion gottesdienstlicher Musik: statt Belehrung und Doxologie Erweckung von Andacht durch affektive Bewegung. Modelle, wie Gemütsbewegungen mittels Musik hervorgerufen werden können, waren in der (italienischen) Oper präsent, deren Einfluss auf die Kirchenmusik so groß war, dass es immer wieder zu theologischen und ästhetischen Diskussionen um Funktion und Bedeutung der gottesdienstlichen Musik gekommen ist.

In einem ganztägigen Symposium treten Musikwissenschaftler, Literaturwissenschaftler, Liturgiehistoriker und Theologen in einen Diskurs über den grundlegenden Wandel der protestantischen Kirchenmusik um 1700. Gerade die komplexe Genese der Kirchenkantate und ihre zentrale liturgische Bedeutung erfordern interdisziplinäre Annäherung. Der Zusammenhang zwischen theologiehistorisch »neuen« Textinhalten und neuer musikalischer Faktur, die frömmigkeitsgeschichtliche Verortung der Textgrundlagen und der Einfluss liturgiehistorischer Umbrüche Ende des 17. Jhs. lässt sich nur klären, wenn Vertreter einzelner Fachdisziplinen aus ihrer Perspektive erwachsene Forschungsergebnisse und offene Fragen in einen größeren fachübergreifenden Kontext stellen.



## Part I (Timetable xl)

## Die Poetik der madrigalischen Kantate

*Irmgard Scheitler* (Universität Würzburg)

10.00–10.30

Neumeisters sog. *1. Jahrgang* entdeckt ein neues Genre für die deutsche Kirchenmusik: die nur aus Rezitativen und Arien bestehende Kantate, die freilich in der weltlichen und italienischen Musik schon etabliert war. Ihr Vorzug ist die formale Einheitlichkeit und der dadurch verstärkte emotionale Impetus. Geistliche und weltliche Kantaten wurden im 18. Jh. zu einer Modegattung und stehen – von der Literaturwissenschaft wenig beachtet – in vielen wichtigen Gedichtsammlungen. Auch Musik- und Dichtungstheorie nahmen sich in enger Zusammenarbeit der Form an. Unter »Cantata« verstanden die Theoretiker die lediglich aus Rezitativ und Arie bestehende Form, anderes wird z.B. als Kirchenstück oder Serenata geführt. Die Hinzufügung von Chorälen und Chören auf vorgefundene Texte konnte, insbesondere bei geistlichen Werken, auch dem jeweiligen Komponisten überlassen bleiben. Sonntagsmusiken, meist in der gemischten Form der Kirchenstücke, v.a. aber auch anlaßbezogene Festkantaten, meist in der »reinen« Form, sind bis zum Ende des 18. Jhs. unverzichtbarer Bestandteil des Repertoires und werden von Herder ebenso geschrieben wie von kleinen Lokalpoeten.



## Kantatentheorie und die Kantate als Katalysator des musikalischen Stilwandels um 1700

*Rainer Bayreuther* (Universität Frankfurt am Main)

10.30–11.00

Der Beitrag Christian Friedrich Hunolds zur Kantatentheorie und -praxis ist vor allem in der genaueren Bestimmung des Text-Musik-Verhältnisses zu suchen. Begnügte sich Erdmann Neumeister, an den Hunold anschließt, noch mit eher allgemeinen Hinweisen zum Aufbau des »neuen« italienischen Kantatenstils, so arbeitet Hunold die Konsequenzen heraus, die sich aus diesem Kantatenstil für die Textproduktion und deren Status ergeben. Damit greift er Diskussionen der zeitgenössischen Poetik um das Verhältnis von Text und Musik auf – und wendet sie in seiner reichen Kantatenpraxis auch gleich selbst an. Mit seiner Kantatenpraxis wird er in Halle unter anderem zum Vorbild und Lehrer pietistischer Autoren wie Rambach und Nikolaus Graf von Zinzendorf. Daß es hier Veränderungen im Text-Musik-Verhältnis geben könnte, soll ein Ausblick auf diese beiden Autoren veranschaulichen.

Das rasante zahlenmäßige Wachstum der protestantischen Kantatenproduktion ab ca. 1700 weist darauf hin, dass diese Form von erlebter bzw. erlebbarer und ästhetisch formulierter Frömmigkeit einem neuen, klar ausgeprägten religiösen Lebensgefühl entspricht. Es stellt sich die Frage, ob sich dies auch in einem gegenüber der protestantischen Kantatenmusik des späteren 17. Jhs. veränderten musikalischen Stil niederschlägt, ob vielleicht die Gattung Kantate daran maßgeblich beteiligt ist. Bach scheint genau dies im Blick zu haben, wenn er in den 1720er Jahren sagt, seit einigen Jahren sei der Kantatenstil sehr viel beweglicher geworden und man empfinde die Musik der älteren Generation nun als veraltet. Das Referat stellt Stilmerkmale zur Diskussion, an denen dieser Befund erhärtet werden kann, und untersucht deren Relevanz für einen musikalischen Stilwandel um 1700.

♦ Pause ♦

## Kantatentheorie und -praxis bei Menantes

*Dirk Rose* (Universität München)

11.30–12.00

Christian Friedrich Hunold (Menantes) war einer der ersten, der die neue Form der italienischen Kantate populär machte. Davon zeugt eine Vielzahl seiner Kantatentexte, die vor allem in den aufführungspraktischen Kontext casualpoetischer Anlässe eingebettet sind. In der For-

mulierung dieser Kontextualisierung dürfte wohl auch Hunolds Beitrag für die Kantatentheorie in der Zeit nach 1700 zu suchen sein. Poetologisch griff Hunold dabei immer wieder auf die *Geistlichen Kantaten* (1702) von Erdmann Neumeister zurück. Später in Halle zählte zu Hunolds Schülern auch der Pietist Johann Jacob Rambach, der sich in seiner *Gedichtsammlung Hallensis* (1720) ausdrücklich auf Hunolds Kantatenpraxis beruft. Hunold kommt somit eine Schlüsselfunktion bei der Vermittlung der italienischen Kantate in pietistischen Kreisen zu. In religionsgeschichtlicher Perspektive ist es dabei interessant, den Weg der Kantate vom orthodoxen Lutheraner Neumeister hin zu dem Pietisten Rambach zu verfolgen. Möglicherweise spielte bei dieser Vermittlung gerade die Kontextualisierung der Kantatenpraxis durch Hunold eine entscheidende Rolle.



### Praktische Folgen des »Kantatenstreits« der 1720er Jahre

*Jürgen Heidrich* (Universität Münster/Westfalen)

12.00–12.30

Die publizistische Auseinandersetzung um Form und Wesen der protestantischen Kirchenkantate ist in ihren Anfangsjahren (ab 1726) eng mit den Namen des Göttinger Gymnasialprofessors Joachim Meier und des Hamburger Publizisten, Komponisten und Theoretikers Johann Mattheson verknüpft; gleichwohl verselbständigt sich die ursprünglich von gattungstheoretischen, textspezifischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Kategorien ausgehende Auseinandersetzung schon bald, mit der Folge, dass die Diskussion absurd-satirische Züge annimmt und der Kerngegenstand je länger je mehr aus dem Blickfeld gerät. Welche kompositionsgeschichtlichen Auswirkungen im engeren Sinne diese Polemik hatte, welcher Bezug zur zeitgenössischen Kantatenpraxis bestand, soll in dem Referat untersucht werden.



### Kantatenformen am Weißenfelser Hof im frühen 18. Jh.

*Uwe Wolf* (Bach-Archiv Leipzig)

12.30–13.00

Die bedeutende Rolle der Kirchenmusik am Weißenfelser Hof ist seit langem bekannt. Das durch Max Seiffert 1916 erstmals ausgewertete »Programmbuch« Johann Philipp Kriegers zeigt eine große Fülle an am Weißenfelser Hof aufgeführter Kirchenmusik. Seit 1996 ermöglicht eine größere Anzahl damals aufgefundener Textbücher zu einzelnen Gottesdiensten einen tieferen Blick auf die textliche Gestalt der bis dahin oftmals mit ihrem Textinzipit bekannten Kompositionen; die Musik selber bleibt überwiegend verschollen. Die Textbücher lassen nicht nur eine große Bandbreite unterschiedlicher Textformen erkennen, sie zeigen auch, dass den verschiedenen Textformen der – je nach Anlass – zwei bis drei (!) normalerweise in den Gottesdiensten erklangenen Kantaten verschiedene Plätze innerhalb der Liturgie zugewiesen sind, das Nebeneinander von eher traditionellen und eher moderneren Kantatentypen hier in eine Anhängigkeit zur Liturgie tritt; ein Sachverhalt, der nähere Untersuchung verdient, in die dann auch die wenigen erhaltenen Kompositionen mit einfließen werden.



### Part II (Timetable xlv)

#### Ein theologischer Streitfall in Zerbst und ein Kantatenjahrgang Johann Friedrich Faschs von 1735–1736

*Elena Sawtschenko* (Regensburg)

15.00–15.30

In einem Brief vom 20. Dezember 1736 an Nikolaus Graf von Zinzendorf berichtete Johann Friedrich Fasch über einen theologischen Streitfall zwischen Joachim Heinrich Denzer, dem

Rektor der Zerbster Stiftsschule St. Bartholomäus, und Heinrich August Töpfer, dem Archidiakon an St. Bartholomäus.

Am 10. Mai 1735 veröffentlichte Denzer ein *Programma ad actum oratorium*. Der Streit entzündete sich an der Interpretation der lutherischen Rechtfertigungslehre. Die Zerbster Orthodoxie sah sie durch Denzer in Frage gestellt und erkannte Positionen von Franz Buddeus (\*1667, †1729) wieder, der Philosophie nicht mehr als System verstanden wissen wollte, sondern als Paränese – eine Intention, die sich mit den betont paränetischen Tendenzen von Faschs Kantatenjahrgang *Das in Bitte, Gebeth, Fürbitte und Dancksagung bestehende Opfer 1735–1736* berührt. Für ihre Vermittlung entwickelte Fasch seine ihm eigene kompositorische Strategie.

In seinem Brief an Zinzendorf stellte er sich eindeutig auf die Seite Denzers. Im Falle dessen Ausweisung wären auch einige Mitglieder der Hofkapelle mitbetroffen, die zu einem religiösen Kreis um die Person Denzers gehörten.



### Christoph Graupner als Kantatenkomponist

*Christoph Großpietsch* (Stiftung Mozarteum, Salzburg) 15.30–16.00

Zu den Dienstpflichten des Darmstädter Hofkapellmeisters Christoph Graupner gehörte die Ausstattung der Gottesdienste mit ›moderner‹ Kirchenmusik – also Kirchenkantaten. Bei der Erfüllung dieser Aufgabe ging der vormalige Opernmusiker und Opernkomponist eigenwillige Wege: Anders als sein Zeitgenosse Gottfried Heinrich Stölzel erlangte Graupner durch eine innovative Instrumentation und eine außerordentliche kompositorische Faktur eine individuelle Modernität, die den Umbruch in den Anschauungen protestantischer Kirchenmusik deutlich markierte.



### Gottfried Heinrich Stölzels Kirchenkantaten in Gotha

*Bert Siegmund* (Stiftung Kloster Michaelstein) 16.00–16.30

Gottfried Heinrich Stölzel war nach seinem Studium in Leipzig Hofkapellmeister in Gera, Gotha und Sondershausen. Stölzel stammte aus der lutherischen kirchenmusikalischen Tradition, kam aber nun an den Hof zu Gotha, wo eine Frömmigkeit geschätzt wurde, die sich u. a. in poetischen, liturgischen und theologischen Konzeptionen zeigte. Gerade der Zugriff auf eine innovative Kirchenpoesie war an sich schon ›modern‹. Im Vergleich mit seinem hessischen Kollegen Christoph Graupner etablierte Stölzel ein anderes Verständnis von ›neuen‹ Kirchenkantaten. Den maßgeblichen Umbruch in der protestantischen Kirchenmusik nach 1700 vollzog er mit neuen Texten, neuer Theologie und neuen musikalischen Formen.



### »Affectueuse« Verbindungen

Choral und Neologismen in der Kirchenmusik um 1700

*Erik Dremel* (Universität Halle-Wittenberg) ⚡

*Ute Poetzsch-Seban* (Telemann-Auswahlausgabe Magdeburg) 17.00–17.45

Nach 1700 setzte es sich mehr und mehr durch, in den Textvorlagen für Kirchenmusiken Bibelspruch, Choral, Arie und Rezitativ vielfältig zu kombinieren. Neben dem Bibelspruch als dem Wort Gottes und den kanonisierten Choralversen stehen nun neue Textmodelle, die die Glaubensinhalte poetisch predigend transportieren, um die individuelle Frömmigkeit anzusprechen.

Die madrigalischen Anteile einer solchen affekthaften Textvorlage fangen das religiöse Gefühl in den Worten der Zeit ein. Die zeitgemäße Dichtung ist flexibel und kann verschie-

denen Vorlieben gerecht werden, manchmal hat sie sogar experimentelle Züge. Das Referat untersucht die Organisation von solchen Texten und ihren Vertonungen. Deren besondere Spannung besteht darin, dass durch die Kombination von alten Liedern (und ihren hergebrachten Melodien) mit poetischen Neuformulierungen moderner Tonsprache eine affektive Wirkung hervorgerufen wird, die zur Vertiefung der Andacht führen soll.



*Diskussion*

17.45–18.00



## Directions and Challenges of Boccherini Studies

12.7. Thursday · Level H, Room 312 · 10.00–13.00 (Timetable xli)

Organiser: *Miguel Ángel Marín* (Universidad de la Rioja)

The relatively marginal position that Luigi Boccherini (\*1743, †1805) has occupied in music performance, writing and scholarship throughout the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries – especially when compared with some of his contemporaries – now seems to be slowly changing. This shift is partially due to the prosaic, if very timely, coincidence of the anniversary commemorations in 1993 and 2005; but other academic factors also play their part. The apparent contradiction between the enormous fame the composer enjoyed up to 1830s and its almost complete decline until the beginning of his ›discovery‹ in the 1970s has to do more with ideological, canonic and historiographical reasons than with the value of his music. Whatever the causes, the resulting poor tradition of research into Boccherini has deprived scholars of certain positivistic tools available long since for other composers (such as documentary and monumental biographies or critical editions) thus making critical interpretation more demanding.

This symposium aims to offer an interdisciplinary discussion by encouraging new directions and analysing foreseeable challenges in Boccherini studies. As a point of departure it attempts to take further a debate that has arisen in recent research on late 18<sup>th</sup>-century music. This involves a historiographical transition that poses central questions at two different levels, framing the prospects of the symposium. On the one hand, how and to what extent the current image held on Boccherini has been shaped by the centrality of Viennese music in the historiography of this period (and, by implication, whether this image should be modified or altogether dismantled and replaced). On the other hand, the reverse argument: how traditionally marginalised composing practices can contribute to our understanding to the so-called ›classical style‹ (however it is defined) and its composers. Ultimately, the symposium attempts to promote a shift in music writing derived from an encounter between the Viennese classicism and its canonic narratives and the underrated compositional processes developed in other European areas.



## Strategie analitiche per un repertorio non-viennese

*Cesare Fertonani* (Università degli Studi di Milano)

10.00–10.30

Non di rado per comprendere e apprezzare in modo adeguato – al di là dei pregiudizi di natura teorica, storica ed estetica – le peculiarità specifiche di una certa musica occorre elaborare nuove strategie d'analisi. Ciò vale anzitutto per quelle musiche difficilmente assimilabili o addirittura irriducibili al pensiero compositivo della tradizione classico-romantica. Il caso di Boccherini, emblematico della produzione strumentale italiana e francese tra Sette e Ottocento, è esemplare al riguardo. Pur considerando il cosiddetto ›stile classico‹, che Boccherini ben conosceva, come sfondo e punto di riferimento, le strategie analitiche per un repertorio non-vi-



enese dovrebbero anzitutto prescindere dall'obiettivo di individuare le prerogative della logica dialettica, drammatica e organicistica della forma musicale propria di quel pensiero compositivo e cercare piuttosto di cogliere e valorizzare altri aspetti, per lo più divergenti e alternativi rispetto a essa, nonché le loro reciproche connessioni cercando di illuminare le idee estetiche che li presuppongono. Alcuni degli aspetti in questione potrebbero essere la ricchezza delle idee e dell'invenzione; l'impiego non rigorosamente strutturale delle relazioni tonali; la tendenza a conseguire la coesione e l'integrazione della forma musicale attraverso tecniche diverse dall'elaborazione motivico-tematica; l'importanza della *texture*; il ruolo essenziale del timbro e degli altri parametri compositivi inerenti alla qualità e alla produzione del suono (fraseggio, articolazione, dinamiche); il rapporto tra la scrittura e il virtuosismo del gesto esecutivo, la cantabilità e le tecniche concertanti. L'elaborazione di nuove strategie analitiche dovrebbe comportare anche una riflessione sulla terminologia da impiegare, accogliendo suggestioni dalla teoria artistica e dalla letteratura contemporanea.

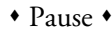


### The Reception of Boccherini and Haydn in Late 18<sup>th</sup>-Century Madrid

*Miguel Ángel Marín* (Universidad de La Rioja)

10.30–11.00

Traditional historiography has tended to assume that Boccherini's extensive period in Spain was developed in a kind of isolation. The long stay under Don Luis's service in literally small villages around Madrid – in particular at Arenas de San Pedro – and the peculiarities of his musical style seemingly provided arguments to support this view. However, recent research has made this image not longer tenable, both because Boccherini's works became known in the rest of Europe reasonably well (if only up to around the 1830s) and because he and his Madrilean colleagues had access to an enormously wide variety of contemporary repertoires and composers. This paper will present an overview of the reception of Boccherini and Haydn in Madrid by looking into which of their works were available, where they were performed and how they may have influenced repertoires composed in Madrid.



### »A Thousand Agreeable Sensations«: Boccherini and Sociability

*W. Dean Sutcliffe* (University of Auckland)

11.30–12.00

»Every voice portrays, so to speak, a member of a family, who share mutually their secrets, their sorrow with such warmth, that every listener must think himself transported into a time of innocence and honesty«. Johann Baptist Schaul's verdict of 1809 on Boccherini prompts us to consider the nature of the textures in the composer's string chamber music and how they might relate to practices elsewhere, in particular those of the Austro-Bohemian realm. If language models were a dominant factor in the reception of this (and other instrumental) music, so by association were models of social behaviour; both are implicit in the frequently invoked metaphor of a musical conversation. More broadly, such repertoire may enact the contemporary ideal of sociability, involving qualities like reciprocity, politeness and accessibility, and often leading to a tone that is popular, humorous, witty. To what extent does the string chamber music of Boccherini share these ideals? The frequent assertion that the composer was above all concerned with sonority in its own right might seem to suggest a rather different artistic focus, one that is less concerned with the agency of the individual players and more with their corporate ability to produce what Momigny called »a thousand agreeable sensations«. A comparison between the textural procedures of Boccherini's Op. 32 and Haydn's Op. 33, both published in the early 1780s in Vienna, will provide a focus for this study.



## Boccherini as Test Case Performance in Interpretive Musicology

*Elizabeth Le Guin* (University of California, Los Angeles)

12.00–12.30

As usual, musicology follows a generation behind criticism of other arts. The study of performance is a central tool in criticism of painting, literature, and dance – but musicology still pays little attention to what performers did, and do, and the epistemological and ontological questions that arise from such critical focus.

The legibility with which Boccherini translated executional experience into compositions makes him a fine ›test case‹ for a musical-critical language that engages performance. I will perform examples drawn from Boccherini's cello sonatas to establish some basic terms of this language.

It is a necessary peculiarity of performative musicology that method and terms differ from composer to composer; one must abandon all hope of theoretical neatness! However, Boccherini's corporeal strategies do imply non-dialectic formal procedures that differ from Viennese ›classical‹ models, as Dr. Fertonani has suggested. At the same time, the social framing of these strategies implies a range of contexts sketched by Dr. Sutcliffe, from a Sternian, para-literary ›wit‹, to the sentimental immersion explored in salon cultures of the day.

The 18<sup>th</sup> century was a period of transition, when debates about the nature and rights of the individual raged throughout Europe. Its music engages with these matters in and through the body of the living, breathing performer. A musicology that can account for the effect of performative presence, can begin to account for music's importance in republican society.



## Die neue kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Luigi Boccherini

*Christian Speck* (Universität Koblenz-Landau)

12.30–13.00

Im Jahr 2005 hat die *Stichting-Fondazione Pietro Antonio Locatelli* (Amsterdam-Cremona) mit der Herausgabe einer neuen Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Luigi Boccherini begonnen. Dies bedeutet in gewisser Weise einen Übergang bei der Fixierung und Aufführung der Musik Boccherinis, denn das aus etwa 600 Werken bestehende Korpus der Werke Boccherinis ist bis heute als Ganzes nicht in ein adäquates kritisches und philologisches System gebracht worden. Daher hat es sich das Projekt *Opera omnia Luigi Boccherini* zur Aufgabe gestellt, eine neuzeitliche, wissenschaftlichen Anforderungen entsprechende kritische Ausgabe des gesamten vollendeten Schaffens von Boccherini zu erarbeiten, die der Forschung und der musikalischen Praxis gleichermaßen dienen will. Die geplante Gesamtausgabe wird nach Werkgattungen unterteilt und ist auf 32 Bände (in 90 Teilbänden) angelegt. Im Vortrag werden die Grundlagen für das editorische Konzept dargelegt. Im Zusammenhang mit der Entwicklung methodischer Überlegungen wird auf spezifische Bedingungen eingegangen, wie die Schaffensweise, die patronale Bindung, die Schreibgepflogenheiten des Komponisten in verschiedenen Lebensabschnitten, die Praktiken seiner Verleger und schließlich auf die Quellenüberlieferung und den aktuellen Stand ihrer Erforschung. Davon ausgehend werden Aufgaben und Probleme aufgezeigt, die sich für die neue Gesamtausgabe hinsichtlich Werkbegriff, textkritischer Arbeit, Editionstechnik und Bandplanung ergeben.



## Das musikalische 18. Jh. als historische Passage

15.7. Sunday · Level H, Room 312 · 10.00–17.30 (Timetable lxiii; lxvii)

Organiser: *Oliver Wiener* (Universität Würzburg)

Kaum ein anderes Jh. in der europäischen Musikgeschichte bietet so adäquate Gelegenheiten, historische Kontexte des Übergangs und der Passage zu reflektieren, wie das achtzehnte. Gerade am Übergangscharakter der ihm inhärenten Prozesse mag es liegen, daß es (außer in pragmatischer Absicht) kaum ernsthaft als epochale Einheit vorgestellt wurde, sondern die historische Perspektive entweder auf Kulminationspunkte (»Hochbarock«, »Klassik«) verkürzt, zerteilt (»Stilwandel«) oder aber deutlich über die Jahrhundertgrenzen hinaus geweitet wurde, etwa im Versuch, »Klassik« und »Romantik« als integrale Epoche zu begreifen (Blume, Dahlhaus), in der Idee eines »langen« 18. Jhs., im Konzept einer bürgerlichen »Sattelzeit« um 1800 (Koselleck), in der Vorstellung der Aufklärung als einem un abgeschlossenen »Prozess« (Vierhaus). Schon angesichts der kritischen Divergenz der historischen Konstruktionen liegt es auf der Hand, das 18. Jh. unter den Gesichtspunkten des Übergangs, der Instabilität, der beweglichen Zwischenpositionen zu theoretisieren. Der Versuch einer Rekonstruktion des musikalischen achtzehnten Jhs. als Passage kann seinen Ausgangspunkt selbst zunächst nicht von einem Ort scheinbarer systematischer Stabilität nehmen, sondern bedarf einer Herangehensweise anhand unterschiedlicher Paradigmata, deren Zusammenhänge erst schrittweise erkundet werden müssen.

1. Als Paradigma des Übergangs und der Verwandlung kann zunächst die zunehmende Bewußtheit um *Instabilität und Beweglichkeit musikalischen Wissens als System* dienen, wie sie sich par excellence in den kritisch-enzklopädischen Schriften Johann Matthesons unter Einbeziehung seiner späten resignativ wirkenden Einschränkungen zeigt. Parallel hierzu wäre zu fragen, inwieweit das aufgeklärte musikalische Denken Konzepte der »Modifikation« in ästhetischer und historiographischer Hinsicht entwickelt hat und wie diese in den größeren Kontext eines in Bewegung geratenen Denkens zu stellen sind.

2. Parallel zur Topik von Wissenssystemen rücken *Vorstellungen kultureller Topographie* ins Zentrum des Interesses, die einen ungleich direkteren Zusammenhang mit lebenspraktischen, karriere-technischen und arbeitspragmatischen Entscheidungen eröffnen. Dabei kann das Verhältnis zwischen empirischen Orten bzw. Orten der Erfahrbarkeit von Musik und stilistischer Lokalität neu überdacht werden. Einige der versammelten Beiträge konzentrieren sich in unterschiedlicher Weise auf die Musikstadt Wien als Paradigma der Veränderung, indem ihr Verhältnis zu den anderen Musikmetropolen, die spezifische Form einer sie beobachtenden Metakommunikation, Musik als zentrales Medium der Wiener Salons, schließlich Potentiale von Instabilität und Kontingenz nicht nur in einer der musikalischen Musterkarrieren (J. Haydn) sondern auch in der oft gepriesenen »klassischen« Stilsynthese thematisiert werden.

3. Ein dritter Strang ist der Problematik von *Musik zwischen Praxis und Werk* gewidmet. Zum einen sollen kultureller Kontext und kommunikative Funktion von Bearbeitungspraktiken hinterfragt werden. Zum anderen ist der Praxis- und Performanzbegriff in seiner Ausdehnung zu problematisieren – einmal am Beispiel des Verhältnisses von Notation, Ausführung und Modi der Mitteilbarkeit, ein andermal am Beispiel von Publikationsstrategien (C.P.E. Bach), die den musikalischen Akteur des achtzehnten Jhs. in einer bezeichnenden Dialektik zwischen Innerlichkeit und Öffentlichkeit zeigen.



Part I (Timetable lxiii)

Theorizing the Enlightenment

*Richard Kramer* (City University of New York)

10.00–10.30

»The Enlightenment did not really have very much confidence in individual men – in humanity, yes; in individual men, no«. Hayden White's insight into Enlightenment sensibility is tied in with a notion of »an Ironic awareness« through which the Enlightenment perceived its world, its irreconcilable differences perceived as an unresolvable tension between the »irrational« moment (the *empfindsame* experience) and reasoned thought. For White, the grand historical sweep of the Enlightenment is figured as Comedy, its characters playing out their lives to no grand resolution, heroic or tragic. This configuring of the Enlightenment conjures its central and guiding intellectual lights *not* as heroic, self-absorbed, proto-Romantic artists but as the players in a theater of ideas.

A slender work by C.P.E. Bach is taken as a point of entry, a way of coming to terms with these irreconcilable differences: the first movement (1786) of a *Sonata in C minor*, a candidate for any inquiry into an epistemology of *Spätstil*, is attached to two movements composed twenty years earlier, and severed from their rightful first movement, a work of 1766. This imbroglio confronts us with a critical problem that extends beyond the aesthetics of these two sonatas to the figure of Bach himself. His music cuts against the grain of contemporary thought in resonance with J. G. Hamann's churlish response to the writings of Herder and Kant. As cultural discourse, the German Enlightenment defined itself no less in the dissonant voice, in these idiosyncratic roles that Hamann and Bach staked out for themselves, than in the reasoned eloquence of their contemporaries.



Ähnlichkeit/Allmählichkeit, Wachstum/Verfall

Zum Prinzip der *Modifikation* im musikalischen Denken des 18. Jhs.

*Oliver Wiener* (Universität Würzburg)

10.30–11.00

Wenn sich ästhetische Entwürfe des 18. Jhs. von starr konzipierten Kategoriensystemen verabschieden, handelt es sich im Wesentlichen um Versuche, Phänomene des veränderlichen Verlaufs zu theoretisieren.

1. Derartige Versuche reichen von Hogarths »Schönheitslinie« über Mendelssohns Empfindungsmodifikationen, Sulzers Aufmerksamkeitstheorie, die psychologischen Verlaufsfiguren später Aufklärungsrhetorik (Campbell, Eschenburg) bis hin zu transformativen anthropologischen Seelenkonzeptionen (Tiedemann, Platner, Eberhard): Die auf die Konstruktion von »Objektivität« angelegte Linearperspektive beginnt, ihr Recht auf »wahre« Abstraktion an illusionistische Bildgebungsverfahren und eine attraktionsabhängige Wahrnehmung abzutreten.

2. Inwieweit unterstützt das musikalische Denken des 18. Jhs. die These einer Theorie der Modifikation, des Übergangs? »Modulation« und »Variation« gewinnen einen vertieften Begriffsinhalt, Rousseaus »Dessin«-Begriff erlaubt Form- und Wahrnehmungsbeschreibungen, der Gattungsbegriff erlangt ähnliche Beweglichkeit wie der Begriff des affektiv und semantisch indefiniten »musikalischen Gedankens« (Krause) und über allem wird Musikgeschichte einem chemischen Versuchsverlauf vergleichbar (Forkel).

3. Diese Entwürfe eint die Idee der Passage, der *Modifikation* – vielleicht lohnt es sich, ihre Geschichte mit den diachronen Augen des gleichnamigen Romans von Michel Butor (1957) zu lesen.

♦ Pause ♦

## Kritik zwischen Skepsis und Resignation

Zur Krise von Aufklärungstheorie und Wissenschaft bei Johann Mattheson

Karsten Mackensen (Berlin)

11.30–12.00

Sind Johann Matthesons frühe Schriften von einem Optimismus getragen, der methodologisch auf einer Operationalisierung des Prinzips der Kritik aufsetzt, lässt sich im Spätwerk eine Tendenz zur Resignation feststellen. Bilden noch das *Neu eröffnete Orchestre* (1713) und vor allem die Folgeschrift *Das beschützte Orchestre* (1717) den Kosmos der Musik als ganzer ab – ein enzyklopädischer Anspruch wird auch im *Vollkommenen Capellmeister* (1739) deutlich –, bekennt *Plus ultra* (1754–1755) demütig die Grenzen des durch Vernunft und Erfahrung erwerbenden menschlichen Wissens. Der Vortrag kontextualisiert diese Entwicklung im Wissenschaftsdiskurs des frühen 18. Jhs., der Wahrheit als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium nur durch eine Institutionalisierung des Prinzips der Skepsis etablieren kann. Mattheson löst den Vollständigkeitsoptimismus der Aufklärungshistorie durch Rekurs auf den kritischen Eklektizismus und Prinzipien der historischen Textkritik ein. Systemisch bedingt muss ihm das Prinzip des Zweifels selbst zum Problem werden, wo es selbstreflexiv sich auf Wissenschaft anwendet. Dabei verbindet sich die protestantische Wurzel der Universalgeschichte, die mit dem spezifischen Luthertum Matthesons hoch kompatibel ist, mit dem anti-intellektualistischen Anliegen des Empirismus insgesamt. Vor dem Hintergrund der radikalen Antwort Rousseaus auf die Preisfrage der Akademie von Dijon auf die Frage nach dem Nutzen der modernen Wissenschaften (1750) erscheint dann aber Matthesons scheinbar resignativer Ansatz als hoch modern.



## The Empirical Turn, or the (Temporary) Triumph of Performance over Notation

Thomas Irvine (University of Southampton)

12.00–12.30

Emerging in Scotland and then spreading to the German-speaking lands, the doctrines of empiricism were a powerful challenge to the Enlightenment's predilection for thinking in systems. One result was a »crisis of cognition« (Manfred Kuehn), a rethinking of human response to moral, linguistic, and aesthetic stimuli. I will follow music's passage through the storm this crisis engendered. Musical practice, I argue, was marked by a loss of confidence in performance as a bearer of general meaning (»allgemeine Mittelbarkeit«) and a growing sense that, seen empirically, it can have only local – but therefore more authentic – meanings. To paraphrase Herder, pure performance allowed for »expression to stick to thought«. As instrumental performer-composers like Mozart, Clementi, Viotti, Hummel, and the young Beethoven made history stunning paying audiences at the century's end, musical poetics struggled to keep up. One (radical) answer: musical meaning is to be sought not in the stories performance reveals in texts but in texts themselves. The utopian union of performance and expression, then, fell victim to the »flowing lava« (Georg Forster) of the revolution it helped make possible.



## Wien um 1800

Peter Niedermüller (Universität Mainz)

12.30–13.00

Der Begriff *Wiener Klassik* ist seiner Genese nach keine historisch plausible Größe, sondern ein Mythos. Auch lässt sich der Begriff nicht posthum sozialgeschichtlich rechtfertigen, denn Wien bildete um 1800 eben nicht die »musikalische Metropole Europas« (so Carl Dahlhaus), dieses Prädikat gilt es eher London oder Paris zuzusprechen. Ludwig Finscher (in MGG2) versteht die *Wiener Klassik* dennoch als einen historiographisch anwendbaren Begriff, da Wien im 18.

Jh. durch seine auffallende Offenheit nach außen die verschiedensten musikalischen Einflüsse zusammenführte und diese Offenheit bei den Zeitgenossen *Beobachtungen zweiter Ordnung* hervorrief. Diese These wird im ersten Teil des Vortrags beispielhaft anhand der Erscheinungsformen des öffentlichen Musiklebens in Wien um 1800 erläutert werden.

Gleichzeitig wirft das Rahmenthema des Symposions die Frage auf, ob der Übergang vom 18. zum 19. Jh. musikhistorisch eine Wende oder einen Durchgang markiere. Als Beitrag zu diesem Problem der Epochengliederung wird im zweiten Teil erörtert werden, ob und in wie weit im Wiener Musikleben um 1800 etwa im Sinne Werner Faulstichs ein »Strukturwandel des Öffentlichen (sic!)« auszumachen ist.

♦ Pause ♦

## Part II (Timetable lxvii)

### Recollection, Performance, and the Idea of the ›Classic‹ in Late 18<sup>th</sup>-Century Vienna

*Wiebke Thormählen* (Cornell University, Ithaca)

15.00–15.30

Can late 18<sup>th</sup>-century music be subsumed under the emerging meta-concept of progress towards ›high art‹? If traditional periodized historical narratives suggest that local and national styles fused at century's end into a universal ›high art‹, countless travel diaries, letters, and local journals betray a far less unified concept, even across the German-speaking lands.

My paper highlights the discrepancy between the emerging »work concept« as portrayed in northern German theories (Sulzer, Forkel) and the practices of the Viennese performance cult, which ranks the performer alongside if not above the composer. The vast repertoire of arrangements that circulated with their composers' consent reveals the supposed congruence of ›classics‹ – works reliant for their meaning on internal coherence only – and the music of Mozart, Haydn, and early Beethoven a fallacy. I suggest that these arrangements indicate the significance of ›experience‹ beyond ›work‹ in contemporaneous definitions of musical art, and follow how this played out in the vivid performing culture of the Viennese salons. Instrumental music gains pre-eminence over the other arts precisely because its assessment in the salons relies more heavily on sensual experience than the conceptual arts of literature, theatre and painting do.

Crucially, G. van Swieten's virtually unknown essay on the formation of taste reveals his belief that communal exegesis mediates the individual experience of art. Van Swieten's salon, commonly regarded as having promoted a cultural canon, adhered to his preference of method over content; arrangements of ›classics‹ were experienced rather than revered. Those who play arrangements ›feel‹ structure and beauty in music; experience trumps metaphysics.



### Figaros Reisen. Oder: Von der Auflöslichkeit der Ehe zwischen Musik und Wert

*Hansjörg Ewert* (Universität Würzburg)

15.30–16.00

Figaros unstetes Leben zwischen Sevilla, Paris und Wien soll zum Anlaß genommen werden, die Reisen von Mozarts Musik in passagere Kontexte wie Übersetzungen und Ersetzungen, Bearbeitungen und Variationen, Pasticcio und Quodlibet und anderes zu untersuchen. Dabei konzentriere ich mich einerseits auf die Bewegungen der Darsteller und Rollen in das Werk hinein oder aus ihm heraus, wie sie besonders an der Figur der Susanna und ihrer Sängerinnen zu erkennen ist; andererseits auf die Bewegungen der Musik zwischen Stimme und Instrument, wobei Fragen wie die nach der Begleitung der Melodie und des Übergangs von einem in einen anderen musikalischen Zustand von der Metapher der Passage geleitet werden. Im Hintergrund stehen dabei Überlegungen zur musikalischen Topographie, zum Verhältnis von Opernbühne und Konzertpodium sowie zu pragmatisch verstandener Intertextualität.



## Haydn oder der Optimismus

Wolfgang Fuhrmann (Berlin)

16.00–16.30

Auf den ersten Blick scheint der musikalische Lebenslauf Joseph Haydns wie eine Metapher für den aufklärerischen Fortschrittsoptimismus zu stehen, versöhnt er doch Warencharakter und Kunstanspruch, gelehrten und populären Anspruch, Enge des Hofdienstes und Freiheit des bürgerlichen Unternehmers; und in den großen deutschen Oratorien Christentum, Natur und Gesellschaft. Und doch zeichnen sich bei näherem Hinsehen feine Haarrisse in diesem Bild der Versöhnung ab: Dass J. Haydn im internationalen Musikalienmarkt als Instrumentalkomponist so berühmt wurde, könnte auch daran liegen, dass er seine Opern als Hauptwerke unter Verschluss hielt, weil sie nur unter seiner eigenen Leitung zur rechten Geltung kämen. Die (von Haydn selbst geteilte) Einschätzung als Originalkomponist steht merkwürdig quer zu dem Epigontum, das Haydns Komponieren nach sich zog. Und zu J. Haydns Alterserfahrungen gehört die Kontingenz des Geschaffenen, sein Veralten und Zerfall, wie er es nicht nur an seinen eigenen Frühwerken während der Vorbereitungen zu der Breitkopf'schen Werkausgabe erlebt: 1806 wird das Heilige Römische Reich aufgelöst, und die einzige musikalische Tat, zu der sich der Altersschwache noch instande sieht, ist, täglich seine Kaiserhymne zu spielen.

♦ Pause ♦

## Styles, Types, and the Aura of Beethoven's Instrumental Music

Keith Chapin (Fordham University, New York)

17.00–17.30

Numerous styles were available to composers around 1800: vocal, instrumental, *buffo*, learned, symphonic, etc. Music critics tried to capture their significance in equally numerous aesthetic typologies. The sublime opposed the beautiful, melody contended with harmony, and ancients (barbarian, moral, naive ...) and moderns (enlightened, degenerate, sentimental ...) engaged in droves. The filial relations between these styles and categories were complex, their possible elective affinities many, and their logical links frequently questionable. Although composers could give their instrumental music meaning through marked oppositions, as noted by Hatten, the complexity of the compositional and aesthetic scene hindered their success. The stylistic conventions that had sustained communication in the old musical ›public sphere‹ were still being rewritten.

Yet, as Beethoven's Quartet Op. 59/1 shows, when composers used these styles and intimated these typologies, they 1) circled closest to the symbolic indeterminacy and aura that buttressed the Romantic metaphysics of instrumental music, 2) offered implicit critiques of these very metaphysics. The ›wonders of music‹ depended in part on stylistic associations and aesthetic types.



## FREIE REFERATE · FREE PAPER GROUPS

### 17<sup>th</sup> Century Music I: Concepts and Issues

12.7. Thursday · Level G, Room 209 · 10.00–12.30 (Timetable xli)

Chair: *Georgia Cowart* (Case Western Reserve University)



Da Athanasius Kircher a Kaspar Schott: passaggi di mano

*Daniela Rota* (Università degli Studi di Lecce)

10.00–10.30

La trattatistica gesuita d'età barocca è documento prezioso della transizione in atto negli ambienti scientifici e musicali del XVII secolo: da Aristotele a Galileo, dal principio d'autorità al metodo sperimentale, dalla Magia Naturale alla Scienza Nuova, dal Rinascimento al Barocco. Su questo sfondo si staglia il rapporto tra Athanasius Kircher (\*1602, †1680), il suo assistente Kaspar Schott (\*1608, †1666) e le rispettive produzioni scientifico-musicologiche: da una parte, l'elucubrazione erudita, logorroica e farraginoso del genialissimo Kircher; dall'altra, i compendi divulgativi compilati – attingendo da Kircher e da altri – dal modesto Schott. A fine dimostrativo si propone il confronto tra le versioni che di uno stesso argomento (il tarantismo e la sua terapia coreutico-musicale) hanno proposto Kircher nel *Magnes* (1641), nella *Musurgia* (1650) e nella *Phonurgia* (1673) e Schott nella parte II, *Acustica*, della *Magia Universalis* (1657). La *iucunda miseria* dei tarantati, costretti a ballare fino allo stremo d'ogni forza e dignità, viene presentata da entrambi nel medesimo intreccio di reminiscenze classiche e di superstizioni popolari, di velleitarismo scientifico e di involontario umorismo. Ben diversi sono, invece, l'organizzazione degli argomenti, il tono dell'esposizione, la capacità di coinvolgimento del lettore. In un'epoca come la nostra, nella quale è evidente il divario tra letteratura scientifica e divulgativa, tra produzione culturale e consumo di massa, il metodo di Padre Schott può rappresentare un modello da ammirare e da imitare.



*Bourgeois gentilhomme* (Molière/Lully)

*Michael Klaper* (Universität Erlangen-Nürnberg)

10.30–11.00

Der *Bourgeois gentilhomme* von Molière und Lully (1670) gilt als einer der Höhepunkte der Gattung *comédie-ballet*, der Verbindung von gesprochener Komödie, Musik, Gesang und Tanz. Mehrfach ist das enge, bisweilen unauflösliche Ineingreifen dieser Bestandteile im *Bourgeois* thematisiert worden, nicht zuletzt im Hinblick auf das szenische Potential der Musik. Umso erstaunlicher ist, daß die Eröffnungsszene des Stücks, die einen Kompositionsschüler bei der Arbeit zeigt, bislang meist nur en passant behandelt und in ihrer grundlegenden Bedeutung verkannt worden ist. Das beginnt mit der szenischen Realisation, die offenkundig als Darstellung der Komposition eines *air* an einem Tasteninstrument (*clavecin*) intendiert war – ein Kompositionsvorgang, wie er für Lully selbst bezeugt ist. Weiter kann gezeigt werden, daß die vorliegende Kompositionsszene einen Einblick in die Werkstatt des Komponisten erlaubt, der höchst aufschlußreich ist für ästhetische und kompositionstechnische Kriterien der Zeit. Da das eingangs in seiner Genese vorgeführte *air* in der zweiten Szene des ersten Akts in seiner vollendeten Fassung vorgetragen wird, lassen sich kompositorische Entscheidungen nachvollzie-



hen: Der Vergleich zwischen verworfenen und beibehaltenen Lösungen ergibt eine implizite Poetologie Lullyschen Komponierens in der Zeit vor seinen *tragédies en musique*.

♦ Pause ♦

### Secrecies on the Stage: Dance and Music in the English Court Masque

*Kristin Rygg* (Hedmark University College, Holsetgt)

11.30–12.00



### »Sweet Harmony« Everlasting? Changes in Forms of Musical Expression and Perception as revealed in Commendatory Verses in Early Modern English Music

*Janet Pollack* (Colorado State University, Fort Collins)

12.00–12.30

The relationship between commendatory verse poems that serve to recommend and commend authors and works to potential purchasers and early English music books has yet to be examined convincingly, if at all. Besides the few studies on verses in literary works, commendatory verses in music books have been treated as nothing more than insubstantial and ephemeral exercises in flattery. Yet I suggest that these verses warrant attention if not always for their literary value than for their social interest and for the questions they raise about forms of musical expression within 17<sup>th</sup>-century English culture. Based on a systematic examination of commendatory verses (including format, design, nature of the verses, authors) in all English music books published before 1675, I further argue that commendatory verses reveal much about changing contemporaneous attitudes towards music and musicians, raise issues of style and cultural commonplaces, suggest standards of excellence, and offer insight into what was accepted as desirable and praiseworthy in music at the time, while providing information on what musicians and poets thought of their peers, what they were trying to achieve, and with what success. In other words, these poems should be considered social documents and valuable reception history testimonies which document a musical culture in transition.



## 17<sup>th</sup> Century Music II: Composers and Institutions

12.7. Thursday · Level G, Room 209 · 15.00–18.30 (Timetable xlv)

Chair: *Margaret Murata* (University of California, Irvine)



### The Construction of an Author: Reception of Girolamo Frescobaldi's Sources

*Christine Jeanneret* (Université de Geneve)

15.00–15.30

The reception of Frescobaldi's manuscript heritage shows a completely different history than his printed one. The importance of the repertory in question is no longer to be demonstrated, but it raises a series of problems linked to its heterogeneous status, among which the attributions are the most fascinating. Some recurring prejudices can be observed in the reception history of these volumes. The pieces considered trivial or shallow ›cannot‹ be attributed to Frescobaldi, whereas the interesting pieces, on the contrary ›have to‹ be attributed to him. But a detailed study of the corpus sometimes led to contrasting conclusions, as it is the case with a new autograph manuscript discovered by the author. The stylistic analysis, if not corroborated by philological or codicological proofs, reaches its limits. There is scarce knowledge of the style of Frescobaldi's pupils or successors. How can we develop comparison criteria? Is it possible to attribute pieces to an anonymous and unknown composer?

The purpose is to emphasize the discrepancy between two modes of thinking: one – starting at the end of the 19<sup>th</sup> century – consists in constructing an author and freezing his work in the definitive version of complete works, the other – wonderfully exemplified by the functional manuscript repertory, situated on the crossroad between oral and written – is the testimony of the musician's daily work, elaborating pieces in his mental workshop. The manuscripts are the single traces left of this compositional process.

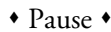


### The Spirit Transformed: Bénigne de Bacilly's Spiritual Airs for Repentant Souls

*Catherine Gordon-Seifert* (Providence College paper read by Clarie Fontijn) 15.30–16.00

Throughout the 17<sup>th</sup> century, Catholic Church leaders in France sought to convert female aristocrats from a life of frivolity to religious devotion. Beginning with François de Sales' *Introduction à la vie devote*, authors of similar treatises recommended various pious activities, including singing religious songs. To fill the need for a proper repertory, Father François Berthod published three volumes of religious parodies of *airs sérieux* (1656, 1658, 1662); yet by the 1670s, these songs were found inadequate expressions of an increasing religious fervor.

This paper explores a new type of sacred song which represents an intensifying religious zeal: Bénigne de Bacilly's two volumes of spiritual airs (1672, 1679) with five re-editions. Bacilly's airs differ from Berthod's parodies in that the texts do not express love for Jesus/God, but rather repentance and remorse, betraying a shift from a conciliatory to an obdurate theological stance. Bacilly's airs, whether modeled on *airs sérieux* or written in the «new» operative style, are similar in spirit to religious paintings by Georges La Tour, for expression is not overt but subtle and of «a higher order». This study not only examines Bacilly's spiritual airs, what they represent and how, it also demonstrates the belief that songs, properly composed, could alter one's mental and physical state and effect behavior and social order – this during the reign of Louis XIV who, himself, eventually repented under the influence of Mme de Maintenon.



### Passacaglia and Chaconne in the Guitar Books of Francesco Corbetta

*Claire Fontijn* (Wellesley College) 17.00–17.30

The work of Francesco Corbetta (Pavia, c. 1615–Paris, 1681) contributed to the tendency of the passacaglia and the chaconne each to coalesce over international borders as they reached their apex in the High Baroque. These variation forms spanned the career of the guitarist, who designated them as «passacaglia» and «ciacona» during the period of his Italian activity (Bologna, 1639, Op. 1; Mantua, 1643, Op. 2) and as «passacaille» and «chaconne» when he later served the English and French courts. Op. 3 (1644–1647, now lost) and Op. 4 (Brussels, 1648) suggest that Corbetta may have travelled to Spain with the dedicatee of Op. 4, Archduke Leopold Wilhelm of Austria, Stadhouder of the Spanish Netherlands. Archival evidence pushes back from 1656 to no later than 1651 the date of Corbetta's first activity in Paris, where he accompanied Georg Wilhelm, Duke of Braunschweig-Lüneburg. A gap exists between Corbetta's first four publications and those called *La Guitarre royalle* for Charles II of England (1671) and Louis XIV of France (1674). According to Monica Hall in a 2005 article in *The Consort*, manuscripts in Brussels and Liège contain unpublished music by Corbetta that not only may represent some of the contents of Op. 3, but also may help to demonstrate how his conception of the passacaglia and chaconne as independent genres evolved toward their integration into suites. In listening to Corbetta's music, one may well imagine how he, in the words of Count Grammont, «either charmed or infatuated every person».



»Dalle sponde del Tebro alle rive dell' Adria«  
The Colonnas' Patronage between Rome and Venice (1659–1689)

Valeria De Lucca (Princeton University)

17.30–18.00

My paper sheds light on two crucial issues in the history of mid 17<sup>th</sup>-century opera: the involvement of private patrons in the Venetian operatic world, and the ways Venetian opera traveled to and circulated in Rome. Based on an array of primary sources presented here for the first time, including correspondence, *avvisi di Roma* and *Venezia*, and records from the Colonna Archive, I examine the case of two Roman patrons, Maria Mancini and her husband Lorenzo Onofrio Colonna, and their fundamental role in promoting opera in Venice and in importing it to Rome.

The first part of the paper focuses on several aspects of the Colonnas' patronage of opera in Venice: between the years 1663 and 1667 they were the dedicatees of operas by Cesti, Volpe, and Cavalli, protected some of the most celebrated singers of the time, including Antonia and Nicola Corelli and Giulia Masotti, and entertained relationships with impresarios and composers.

The second part examines the pivotal role of the Colonnas in importing Venetian musical and business models to Rome. The numerous copies of operas and arias that circulated in their entourage, the commission of »alcune compositioni« from Cesti, their contribution to the opening of the Teatro Tordinona (the first Roman theatre »all'uso di Venetia«), and the performance of operas in their private theatres for a paying audience, indicate their unique contribution to the Roman musical life. The study of their patronage leads to a deeper understanding of the business of Venetian opera, its success, and its circulation.



## 18<sup>th</sup> Century Music I: Concepts and Issues

11.7. Wednesday · Level H, Room 312 · 10.00–13.00 (Timetable xxxi)

Chair: *Hartmut Grimm* (Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin)



### Under Construction: Process, Product, and the Opus-Concept

Elaine Sisman (Columbia University)

10.00–10.30

This paper considers the Opus-concept in the 18<sup>th</sup> century as more than an engaging engine of creativity and commerce. Rather, the multi-work opus enabled composers to think in two directions: toward the »collected work as achievement«, exemplifying a process of labor, and toward the »multiple work as rhetorical field«, reflecting a process of communication. Moreover, because an opus was, in the words of Johann Heinrich Zedler (1740), »that which either has been constructed and finished or else is still to be constructed and yet to be finished«, a multi-work opus is a kind of construction that says »assembly required«. The vast majority of them contained six, or a multiple or factor of six, individual works, and these numbers had quite venerable meanings. Indeed, six, the first perfect number and the days of Creation culminating with man, clearly also refers to labor, to work. J. S. Bach, self-publishing his partitas one at a time starting in 1726, brought out all six in 1731 as his Op. I, having waited until the »work was complete«. The grouping of works into sixes in Haydn's *Entwurf-Katalog* shows an orientation more intellectual than chronological, while the construction of Op. 76 thematizes mental processes and the act of creation itself. As a habitual structure of thought and practice, the multi-work opus formed one of the means through which 18<sup>th</sup>-century musical compositions

communicated with their audiences, thus complicating the production-reception binary and expanding the field of the production of meaning in instrumental music.



### Diplomatics and Musical Patronage: Transitions between Italy and Spain c. 1700

*José María Domínguez Rodríguez* (Universidad Complutense, Madrid) 10.30–11.00

This paper will focus on the musical patronage of several high Spanish aristocrats that hold military and diplomatic jobs in Italy around 1700. All of them were related to the 9<sup>th</sup> duke of Medinaceli, whose musical taste and influence has already been acknowledged by several scholars (R. Pagano, T. Griffin, L. Lindgren, among others). In fact, Medinaceli and his wife were the dedicatees of several pieces – mainly operas and serenatas – by Giovanni Bononcini, Alessandro Scarlatti or Francesco Mancini, both at his post as Ambassador in Rome and later as Viceroy of Naples.

The discovery of a number of musical notices in Medinaceli's correspondence with his relatives (from c. 1685 to c. 1710) unveil a complex network involving both singers (*virtuosi*) and composers around the carnival opera seasons in such diverse places as Naples and Milan. Furthermore, these news allow to relate cantata manuscripts preserved at the Biblioteca Nacional (Madrid), previously hold at the Royal Library, with the Medinaceli milieu. In connection with this, the third issue, which will be discussed through the duke letters, is the role played by these aristocrats as regards to Italian music and musicians at the Madrid court.

The paper will conclude evaluating the consequences of the patronage exerted by these aristocrats in the process of modernization of the music in Spain at around the historical – and aesthetic – transition implied by the Spanish War of Succession.



### Die Wiener Hofkapelle nach 1700 auf dem Weg zum Orchester

*Dagmar Glüxam* (Universität Wien) 11.30–12.00

Dieser Beitrag befasst sich mit der Entwicklung des Instrumentalstils und des Instrumentariums der Wiener Hofkapelle zwischen ca. 1700 und 1740 am Beispiel der italienischen Oper. Waren die grundlegenden Anforderungen an ein Orchester, wie Neal Zaslaw (1988, 2004) sie charakterisierte, in der Wiener Hofkapelle spätestens gegen 1700 gegeben, fand hier in den darauf folgenden Jahrzehnten, bei Opernkomponisten wie G. Bononcini, A. Ariosti, J. J. Fux, F. Conti, A. Caldara, G. Porsile u. a. ein nicht minder faszinierender Wandel statt. Während in der Zeit nach 1700 üppiges Instrumentarium als eines der markantesten Merkmale der Wiener Oper gilt, tritt schon gegen 1710 eine deutliche Wende ein. Simultan mit der Einschränkung des Instrumentariums, dem Rückgang der Arie mit obligaten Instrumenten sowie der Basso continuo-Arie wurde das vierstimmige Streicherensemble zum wichtigsten Klangträger des Orchesters. Einen der essenziellen Schritte in diesem Prozess bildet die fast völlige Verschiebung der Begleitkompetenz auf die Streicher in der Zeit um 1708. Als weitere zukunftsweisende Schritte gelten in diesem Zusammenhang die massive Erweiterung der Streicheridiomatik, die qualitative Veränderung der Arie mit obligaten Instrumenten sowie die sukzessive Umgestaltung der Instrumentalpartien von melodisch selbstständigen auf Harmonie stützende Stimmen, allesamt Merkmale, die das Tor zur Entwicklung des autonomen Orchesterinstrumentalstils öffneten.



## Handel as a Transitional Figure

*Ilias Chrissochoidis* (Stanford University)

12.00–12.30

The view of Handel as the last giant of Baroque music rests primarily on stylistic grounds. Against this view stands one based on socio-historical realities: the half-century Handel spent in Britain and the extent of his achievements there place him squarely within modernity. If anything, the two conflicting perspectives help us understand Handel as a transitional figure who exchanged the fixed hierarchies of the Baroque with the self-affirmation (and anxieties) of a modern artist.

This paper explores the composer's life and career as sites of transition. An artist of exceptional will power and adaptability, Handel managed to transform himself from a prestigious agent of foreign taste to a paragon of British values; and from a representative of an aging style to the classic exponent of the sublime in music. This change involved biographical details like his attachment to the Hanoverian dynasty and the devotion he received from influential admirers. Far more important, it was inscribed in the social dynamism of early Georgian Britain, and defined by the Hanoverian Succession, the Jacobite Rebellion of 1745, London's entrepreneurial theatrical scene, the explosion of print culture, and the rise of charitable institutions. Their combined force enabled Handel to advance socially and achieve a degree of independence hitherto unavailable to members of his profession, thus becoming the culturally fortified artist whose music and status would inspire the Viennese Classics.



## Reappraising Rousseau

*Nathan Martin* (McGill University)

12.30–13.00

Between January and March of 1749, Jean-Jacques Rousseau composed over four hundred articles on music for Denis Diderot and Jean Le Rond d'Alembert's *Encyclopédie*. Four years later, he became embroiled in a bitter public controversy with Jean-Philippe Rameau, whose theories he had expounded in the *Encyclopédie*. Rousseau's articles have been much disparaged and little read. As a result, the dispute between Rameau and Rousseau has been consistently misrepresented as an exchange concerned solely with questions of musical aesthetics. Substantive criticism of Rameau's theory of harmony per se, the impression is readily given, must await the subsequent polemic between Rameau and d'Alembert.

This impression is erroneous. Over the course of his musical writings, Rousseau offers a sustained and penetrating critique of Rameau's theory of harmony. Much of the outline of that critique is already present in the *Encyclopédie*. There, Rousseau attacks the empirical adequacy of Rameau's theory, the logic of its derivation and its pretension to universality. If these issues recede into the background in the *Lettre sur la musique française* (1753) and the *Essai sur l'origine des langues* (c. 1760), they reemerge no less forcefully in the *Dictionnaire de musique* (1767).

Finally, Rousseau's eventual turn towards music history can be seen to result from his rejection of Rameau's conception of harmonic theory. If harmony, pace Rameau, does not depend on universal principles, explanations for its laws must be sought instead in the contingencies of music's historical development. In this crucial respect, Rousseau anticipates the historicism of François-Joseph Fétis.



## 18<sup>th</sup> Century Music II: Opera

11.7. Wednesday · Level F, Room 121 · 11.30–13.00 (Timetable xxix)

Chair: *Reinhard Strohm* (University of Oxford)



### The Opera Sinfonia 1720–1740: A Dynamic Transition to Classical Symphonic Style

*Marita P. McClymonds* (University of Virginia, Charlottesville)

11.30–12.00

For the Italian opera sinfonia, the 1720s and 30s were a period of transition as baroque forms and styles gave way to compositional processes recognizably akin to those of the classical symphony. Harmonic motion becomes ever slower. The winds relinquished their concertino roles to become an integral part of the orchestra. A dramatic theatrical style with aspects of later »Mannheim taste«, and the »terrible style« of Gluck and Mozart (Buch) are already in evidence in the 1720s and become prevalent in the 1730s. Formal delineations clarified by means of textural crescendos precede the dynamic markings of Jommelli by twenty years. Thinly-textured, melodic moments underscore stable arrivals and function as launching points for denser, dynamic, unstable explorations. Recurring multilayered motivic and textural blocks are associated with a specific functionality, and composers construct their movements in ever larger periodic units of 2, 4 and 8 measures. In the 1730s a myriad versions of the through-composed binary form can be found in all movements. By decade's end, most composers favored first movements with a clear transition, thematic arrival, and authentic cadence in the secondary key plus a developmental section in the second half. The thinner-textured, slow to moderate central movement is no longer transitional, but a separate entity, and the third movement returns to full orchestration with a minuet or Allegro. In brief, the basic elements of classical symphonic form and style were firmly in place in the Italian opera sinfonia by 1740.



### From Carnival Opera to Lenten Opera: The Politics of Theatrical Time

*Eleanor Selfridge-Field* (Stanford University)

12.00–12.30

Operas for Carnival (here meaning a short period immediately preceding the start of Lent) were serious, often tragic works of three or more acts. As Italian opera developed in the later 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, Carnival became a progressively longer period, but its association with serious opera remained intact. (Comic operas and pastorals were given at other times.)

No public theater in Catholic Europe presented staged works during any portion of Lent until 1786, when Joseph II permitted the opening of Viennese theaters on certain weekdays during its early weeks. The works given were initially of diverse character, but this changed as Napoleon swept across the Continent. New time-keeping methods (ostensibly »rational« and »de-Christianized«) did not officially recognize Lent. Milan and Venice were among the first cities to stage operas during Lent. Initially the works were diverse in character, but as Lenten productions became more widespread, tragic works came to play a larger role in them.

This shift of seasonal configurations and their dramaturgical links 1. pleased theater managers, who hoped for increased revenues by prolonged activity; 2. displeased singers, who were exhausted by the end of Carnival; 3. caused opera composers to be dismissive towards engagements early in the winter; and 4. changed the market for instrumental music in both positive and negative ways. Evidence of these impacts can be found in correspondence and other documentation associated with such figures as Mayr, Rossini, Mercadante, Lanari, and Pasta.



## 18<sup>th</sup> Century Music III: Composers

12.7. Thursday · Level H, Room 312 · 15.00–19.00 (Timetable xlvi)

Chair: *Heinrich W. Schwab* (Københavns Universitet)



### Vivaldi's »Spring« Concerto: Innovative Approaches to Ritornello Form

*Erinn Losness* (Stanford University)

15.00–15.30

Although Antonio Vivaldi's reputation as a performing artist is widely acknowledged as remarkable, his compositional prowess has not always been held in the highest esteem. One factor contributing to criticism of Vivaldi's œuvre is the belief that his works were formulaic – that his many concerti established and adhered to basic tutti-solo relationships, which other composers experimented with and took to greater heights. Lawrence Dreyfus, for instance, states: »I take a closer look at the Vivaldian concerto ritornello in order to demonstrate the extreme lengths to which J. S. Bach took his invention« (*Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996, p. 59).

By studying the ritornello form in the *Spring Concerto*, Op. 8, no. 1, my paper seeks to demonstrate that Vivaldi achieved a remarkable degree of invention. To date there have been no detailed published analyses of ritornello form in this concerto and few analyses of other Vivaldi concerti. Yet close observation of technical features in the work serves to counter the notion that his concerti were repetitive, formulaic, and uninventive. In particular, by melding poetry with music in differing structural manners throughout each of the movements, Vivaldi created many unconventional tutti and solo relationships. In the first movement, for instance, where each solo section represents a different poetic line, the traditionally subjugated, unstable, and episodic solo sections overshadow somewhat prosaic ritornello sections. In the third movement, the lack of distinct cadential closure at the end of ritornello sections creates a novel sense of continuity that remains difficult to achieve in traditionally segmented ritornello movements.



### Monothematismus und Bithematismus in G. B. Sammartinis Konzerten der 1750er und 1760er Jahre

*Ada Beate Gehann* (Tübingen)

15.30–16.00

G. B. Sammartini (\*1700/01, †1775) gehört zu jenen Komponisten des 18. Jhs., die den Stilumbruch vom Barock zur Klassik maßgeblich mitgestaltet haben. Die jüngeren Konzertzitate deuten darauf hin, dass das Konzert in seiner späten Schaffensperiode, insbesondere im Zeitraum 1755–1766, eine größere Bedeutung gehabt hat. Der Vortrag möchte sich deshalb jenen Konzerten Sammartinis widmen, die den kompositorischen Wandel der Gattung in den 1750er und 1760er Jahren repräsentieren und die Rolle des Komponisten als Wegbereiter der Klassik hervorheben. Im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen zwei Aspekte:

#### 1. Monothematismus bei Sammartini:

- a. Motivische Verknüpfung der zentralen Bereiche in der Exposition
- b. Das Vordringen der Dominante in den Tonikabereich. Eine andere Form des Monothematismus

In Punkt b. etabliert sich ein von Punkt a. abweichender Monothematismus, der nicht das Hauptthema, sondern das Seitenthema ins Zentrum der Aufmerksamkeit in der Exposition rückt.

2. Bithematismus und doppelte Exposition der Hauptthemen:

Zwei kontrastierende Themen werden im Eröffnungsritornell exponiert – tonal, in Motivik und Dynamik sowie klanglich kontrastierend. Beide Themen finden Eingang in den ersten Soloteil.



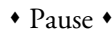
Carlo Graziani: An 18<sup>th</sup>-Century Musician

*Mara Parker* (Widener University, Chester)

16.00–16.30

Tucked away in the second half of John Spitzer and Neal Zaslaw's *The Birth of the Orchestra* (Oxford, 2004) is a single chapter which treats the »life and times« of the typical 18<sup>th</sup>-century orchestral musician. Although the authors lay out several employment prototypes – Kapelle, regional, free market –, they note that rarely does one model apply to a musician for his/her entire life, nor in its pure form. Nonetheless, these constructs offer an especially useful means by which one might view the lives of musicians who worked during the second half of the 18<sup>th</sup> century, for it is here that work situations shifted from the confines of the court-sponsored *Kapelle* to the free-market setting. This transition from the former to the latter is not simply found from one generation to the next; it is also evident within the working life of a single musician. Such is the case with the Italian-born cellist, Carlo Graziani.

This paper will review two of the aforementioned models, and use them as the basis for a discussion of Graziani's life. As he moved from his native Asti to Paris, London, and then finally to Berlin, Graziani showed himself capable of adapting to current settings depending on the location and the opportunities available. In each instance, his job situation accurately reflected the musical life of the respective cities. The transitional nature of this period, with its lack of a straight-line progression from Kapelle-style to free-market style employment, is mirrored in the life of Carlo Graziani.



Il »passaggio« di Boccherini a Genova: Rivisitazione delle fonti

*Carmela Bongiovanni* (Conservatorio di Musica di Piacenza)

17.00–17.30

Tra le diverse tappe del viaggio europeo del giovane Boccherini come professionista della musica abbiamo anche Genova; qui si trovano numerose fonti musicali manoscritte, e anche alcuni *unica* (i due oratori mss. *Gioas e Giuseppe riconosciuto* sono solo un esempio) riconducibili in parte all'attività di compositore svolta in città tra il 1766 e il 1767. Proprio l'esame diretto delle fonti musicali presenti a Genova ha potuto fornire alcune prime risposte sulla loro provenienza: in primo luogo una buona parte delle sue composizioni manoscritte conservate in I-GI (databili alla seconda metà del '700) ha certamente provenienza locale (lo dimostra la presenza di filigrane riconducibili ai tipi locali).

In secondo luogo alcuni indizi fanno ritenere che Boccherini ebbe – una volta a Genova – rapporti con la famiglia dei nobili Pallavicino: erano i Pallavicino a finanziare la musica dei Padri di San Filippo Neri a Genova, Padri per i quali Boccherini certamente compose almeno uno dei suoi due oratori, presumibilmente tra il 1766 (o 1765) e il 1767. La stessa famiglia dei Pallavicino – nel periodo del passaggio di Boccherini – era ancora proprietaria del Teatro di Sant'Agostino di Genova: nel 1767 Boccherini scrisse un'aria d'opera per il cantante d'opera Luca Fabris, scritturato nella stagione di primavera presso lo stesso teatro; quest'aria si trova tuttora conservata manoscritta in I-GI.





## Una nueva fuente manuscrita de Santiago de Murcia

Alejandro Vera Aguilera (Pontificia Universidad Católica de Chile) 17.30–18.00

Santiago de Murcia es sin duda uno de los compositores de música para guitarra más interesantes del siglo XVIII, por la relevancia de sus fuentes musicales conocidas hasta ahora (el tratado *Resumen de acompañar* y dos manuscritos), lo enigmático de su biografía y el hecho de haber ejercido su actividad profesional en un momento en que España vivía profundos cambios políticos y culturales.

En este contexto, resulta de gran importancia el reciente descubrimiento que he realizado de un nuevo manuscrito de Murcia, titulado *Cifras Selectas de Guitarra* (1722), que contiene cerca de cuarenta piezas que no figuran en las fuentes previas de este autor y un número similar de danzas preexistentes, pero que presentan aquí variantes muy significativas.

Esta nueva fuente contribuye no sólo a enriquecer el repertorio para guitarra barroca, sino que permite también considerar los procesos de transición musical vividos en la España de comienzos del siglo XVIII, particularmente en lo que se refiere a la recepción del repertorio francés e italiano y su integración con la música tradicional hispana. Por otra parte, la documentada presencia de la obra de Murcia en México, su empleo de danzas de procedencia americana y el descubrimiento en Chile de *Cifras Selectas de Guitarra*, nos llevan a estudiar las prácticas de circulación musical entre España e Hispanoamérica.



Le *Sonates mêlées de pièces œuvre II* di Michel Blavet (1732)

Passaggio dallo stile francese a quello italiano nella Parigi della prima metà del Settecento

Ugo Piovano (Università di Torino) 18.00–18.30

Le *Sonates mêlées de pièces œuvre II* di Michel Blavet (\*1700, †1768), pubblicate a Parigi nel 1732, rappresentano un campo d'indagine ideale per studiare il concetto di «passaggio» fra stili ed epoche diverse.

In quel periodo a Parigi si ebbe un evidente periodo di transizione nella musica strumentale dallo stile francese, nato con J.-B. Lully alla corte de Louis XVI, Il Re Sole, a quello italiano importato mediante la diffusione delle composizioni di A. Corelli ed all'arrivo di violinisti italiani.

Limitando il campo d'interesse al flauto, lo strumento più popolare all'inizio del Settecento fra gli *amateurs* parigini, i primi due decenni del secolo videro l'uscita di raccolte di *Pièces* di autori quali La Barre, Hotteterre e Philidor, improntate allo stile francese e basate esclusivamente su *suites* di danze e *pièces de caractère*.

Nei due decenni successivi, abbiamo invece le raccolte di Sonate di Senaillé, Naudot, Boismortier, Braun, Corrette e Leclair che, pur utilizzando molte danze francesi, seguivano chiaramente il modello italiano.

E' proprio in questo contesto che si colloca l'uscita delle *Sonates mêlées de pièces* Op. 2 nelle quali Blavet, celebrato solista del *Concert Spirituel* e già noto per le *Sonate* per due flauti Op. 1 (1728) in stile italiano, decise di provare a fare una commistione organica dei due stili, evidente anche nello stesso titolo programmatico. Un tentativo rimasto praticamente unico ma proprio per questo esempio straordinario di fusione stilistica che solo un'analisi attenta e contestualizzata, alla luce della produzione coeva, permette di valutare completamente.



## 18<sup>th</sup> Century Music IV: Mozart Studies

13.7. Friday · Level H, Room 312 · 10.00–12.30 (Timetable li)

Chair: *Ulrich Konrad* (Universität Würzburg)



*Ruggiero canta un poco Manzolisch*: L'influenza dei castrati nella vocalità di Mozart

*Irene Bottero* (Sommariva Bosco)

10.00–10.30

Un aspetto poco considerato della prassi esecutiva mozartiana è quello relativo alle parti per castrato in azioni teatrali, opere serie e in alcuni brani solistici, fra i quali spicca il celebre motetto *Esultate, jubilate* KV 165 scritto espressamente per il castrato Rauzzini durante le rappresentazioni del *Lucio Silla* a Milano. All'epoca nella quale Mozart iniziò la propria attività, la fortuna dei castrati era in deciso calo e non è un caso che il piccolo Wolfgang abbia avuto a che fare solo con nomi di secondo piano quali Cicognani, Manzoli e Rauzzini. L'epoca dei castrati non era però del tutto superata se ancora nella *Clemenza di Tito* venne utilizzato il castrato Domenico Bedini e se, dieci anni prima, in occasione dell'allestimento dell'*Idomeneo* a Monaco, Mozart dovette praticamente fare l'insegnante dell'esordiente Dal Prato.

Il rapporto fra Mozart ed i castrati però non fu secondario o trascurabile, visto che fu proprio Manzoli a Londra nel 1765 a dargli delle vere e proprie lezioni di canto e ad insegnargli a comporre in modo adatto alle varie voci. Si possono trovare tracce di questo insegnamento anche nelle parti vocali femminili di tutte le opere successive, nelle quali il canto di coloratura mozartiano è chiaramente derivato da quello belcantistico dei castrati.

Il problema di fondo che si presenta adesso è quello se sia meglio utilizzare delle voci femminili o dei falsettisti. La questione può essere risolta rapidamente se teniamo conto che lo stesso Mozart utilizzò all'epoca delle donne in mancanza di castrati (Felicita Suardi per la parte di Lucio Cinna nel *Lucio Silla* e Carolina Perini per quella di Sesto nella *Clemenza di Tito*). Tuttavia, vista l'attuale possibilità di disporre di ottimi soprannisti per utilizzare un timbro di voce comunque differente e più «artificioso» rispetto a quello femminile, può anche essere interessante considerare l'impiego dei falsettisti.



Articulations of the Sacred in Mozart's Masonic Music

*David Black* (University of Cambridge)

10.30–11.00

Masonic music has always occupied an ambiguous position in discussions of 18<sup>th</sup>-century style. Many of its characteristics, including the common use of vocal ensembles, the setting of laudatory texts and a generally ceremonial affect are reminiscent of sacred music. However, the lack of a formalised liturgy and the apparent freedom with which instrumental pieces were performed in Masonic services makes such an association problematic. It is sometimes alleged that Mozart's Masonic music acted as a kind of a substitute sacred music, allowing the composer to satisfy his desire of writing in a 'high' manner at a time when conventional outlets for this interest were supposedly unavailable. This observation raises complex questions related to the composer's creativity and the place of generic categories in his compositional thinking.

With the knowledge that Mozart's interest in church music during his Viennese years was somewhat greater than has been traditionally assumed, a re-evaluation of the sacred as a topic in the composer's later works is in order. The infamous 1783 reforms to Viennese liturgical practice did not have the disastrous effect commonly attributed to them; for a composer of Mozart's ambition, they called at best for a philosophical reorientation in this style, not a complete abandonment. Bearing this in mind, Mozart's Masonic compositions may be viewed

more as a companion than a substitute for his sacred works, and the cross-fertilisation between them was a significant factor in the formation of the composer's later music.

♦ Pause ♦

## A Tale of two Requiems

### Mozart and the Early Reception of Cherubini's *Requiem in C Minor*

Connie Lau (Stanford University)

11.30–12.00

In 1804 Luigi Cherubini introduced Mozart's Requiem to the French public, conducting two hundred singers and instrumentalists at a premiere in the nation's capital. Twelve years later, he was commissioned by the restored French monarchy to compose a requiem to commemorate the execution of Louis XVI. Critics were quick to compare these two settings of the mass for the dead. Mozart's Requiem enjoyed unrivaled popularity and critical acclaim for a good part of the 19<sup>th</sup> century and served as the touchstone upon which subsequent settings of the same text were to be judged.

My paper takes an early review of the first edition of Cherubini's Requiem in the *Allgemeine musikalische Zeitung* as a point of departure for this tale of two requiems. The review belongs both to the reception history of Cherubini and of Mozart. Measuring Cherubini's setting against Mozart's almost every step of the way, the critic deems most parts of the work as falling short of the glory of its precedent, though he attempts to savage it by conceding that »in taking the immortal Requiem of the immortal Mozart as a yardstick, we are paying the composer [Cherubini] respect«. I scrutinize the various points of comparison, including the use of counterpoint, text setting, melody and orchestration. Despite this lukewarm early review, the work was featured in many performances and received enthusiastic praise from composers. This paper focuses on the early stage of the work's reception history.

Drawing on archival documents and accounts in contemporary press such as *Journal des débats*, this paper makes original contributions to Cherubini scholarship also by narrating in detail the historical and political context of the premiere of the Requiem at St. Denis in January 1817, an occasion often mentioned only in passing by commentators. To Mozart scholarship, this study offers a fresh perspective on the reception history of the unfinished Requiem through the lens of Cherubini criticism. In addition, it illuminates a French reception history of the work inaugurated by Cherubini's 1804 performance.



## Constanze Mozart in Dänemark

Viveca Rózmann Servatius (Hochschule Södertörn, Stockholm)

12.00–12.30

Zwischen den Jahren 1810 und 1820 lebte Mozarts Witwe Constanze, geb. Weber, in Kopenhagen. Sie war seit 1809 mit dem dänischen Diplomaten Georg Nicolaus Nissen wiederverheiratet. Die Dokumentation dieser zehn Jahre in Dänemark ist spärlich. Bloss in wenigen Briefen der ersten Zeit an ihren ältesten Sohn Carl Mozart in Mailand ist es möglich, etwas von ihren Eindrücken vom neuen Land zu erfahren. In einem Reisetagebuch vom jüngeren Sohn Franz Xaver Mozart, der im Jahre 1819 Dänemark besuchte, begegnen wir ziemlich ausführlichen Beschreibungen der Tätigkeiten und des Bekanntenkreises seiner Mutter, wie auch des Musiklebens in Kopenhagen. Von den Zwischenjahren ist wenig bekannt, aber Constanze Nissens Gegenwart in der Stadt kann für die Mozartfreunde Kopenhagens nicht ohne Bedeutung gewesen sein und wir wissen wenigstens, dass sie mit einigen der wichtigsten Komponisten und Musiker in Verbindung war. Das Musikleben der Stadt war zu dieser Zeit von Musikpersönlichkeiten wie u. a. Schall, Kunzen, Weise, Kuhlau und später Siboni dominiert und Mozarts Popularität war zunehmend. Die ersten und einzigen wichtigeren Untersuchungen über Constanze Nissens Zeit in Dänemark sind in einer kurzen Biographie von Viggo

Sjøqvist (1975) dargestellt, aber da eine grössere Dokumentation noch fehlt, scheint es immer grosse Möglichkeiten zu geben, weitere Informationen in den dänischen – wie auch ausländischen – Archiven zu entdecken. Eine gründliche Suche nach bestehenden, aber noch nicht entdeckten Briefen, Lebenserinnerungen, wie auch anderen Dokumenten sollte infolgedessen mit grosser Wahrscheinlichkeit immer mehr Licht über Constanze Nissens Zeit in Dänemark bringen können.



## Sacred Music I: 18<sup>th</sup> Century

15.7. Sunday · Level G, Room 204 · 10.00–13.00 (Timetable lxii)

Chair: *Klaus Hortschansky* (Universität Münster/Westfalen)



Stylistic Transitions in the 18<sup>th</sup>-Century Repertoire of the Franciscan *Provincia Bosnae Argentinae* and *Provincia Sancti Joannis a Capistrano* in Northern Croatia

*Zdravko Blazekovic* (City University of New York)

10.00–10.30

The repertoire performed in Franciscan monasteries of Slavonia and southwestern Hungary through the large part of the 18<sup>th</sup> century introduced Italian and Dalmatian musical style deeply into the continent reaching as far north as Buda, facilitating in this region a dialog between Mediterranean and Central European musical identities. The Franciscan *Provincia Bosnae Argentinae* included monasteries in Dalmatia (until 1735), Bosnia, Slavonia, Srijem, extending to Hungary and Transylvania. Its *magistri musicae* – many of them educated in Italy – created in their monasteries a repertoire either bringing Italian music upon their return from seminaries or composing their own settings. The most original among Slavonian *magistri musicae* was the writer of spiritual poetry and musician Filip Vlahović (\*1700, †1755), who compiled, wrote, and exquisitely decorated four anthologies with liturgical repertoire. His Masses and liturgical hymns, influenced by the Dalmatian catechetical anthology *Cvit razlika mirisa duhovnoga* (Venice, 1726) by Toma Babič, defined the Franciscan Baroque repertoire in Slavonia. In 1750–1751 Giuseppe Maria Cordans of San Francesco della Vigna in Venice produced for the province liturgical books, making the repertoire uniform throughout its monasteries. Italian influences diminished after monasteries in Slavonia and southwestern Hungary were consolidated in 1757 into the new *Provincia Sancti Joannis a Capistrano*. This brought a change into the direction of influences and bringing into play the repertoire of the Hungarian Franciscan province and Austrian classical instrumental music. Despite the Theresian and Josephinian reforms and introduction of *Singmessen*, from the 1770s Masses were more frequently accompanied by a small instrumental ensemble, and toward the end of the 18<sup>th</sup> century such performances became a standard.



Reinhard Keisers geistliche Musik: Einige Neuentdeckungen

*Christine Blanken* (Bach-Archiv Leipzig)

10.30–11.00

Das Schaffen Reinhard Keisers (\*1674, †1739) als Übergang anzusehen, hat Tradition: Sei es in seiner Vorbildfunktion und als Stichwortgeber für den Opernkomponisten Händel, sei es durch das Passionsoratorium (1712) auf das zunächst berühmte (später dann berühmte) Libretto von B. H. Brockes und dessen Bedeutung für Bachs Johannespassion – Eine Beschäfti-

gung mit Keiser hat sich im Zusammenhang mit den ›Großen‹ der Zeit stets als lohnend herausgestellt. Wie sich hingegen Keisers Stil entwickelte, wie er selbst die unterschiedlichsten Einflüsse in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jhs. umsetzte und weiterentwickelte, konnte noch kaum erhellt werden. Insbesondere das geistliche Œuvre, von dem nur ein geringer Teil überliefert ist, harrt einer Auseinandersetzung. Anders als es die Musikgeschichtsschreibung noch bis vor wenigen Jahren glauben machen wollte, stammt es keineswegs vor allem aus Keisers später Wirkungszeit am Hamburger Dom. Beispiele aus dem Oratorienschaffen, die aus der früheren Wirkungszeit an der Hamburger Oper datieren, zeigen neben dem ambitionierten Dramatiker gerade auch den einfühlsamen Ausleger geistlicher Texte. Es soll aufgezeigt werden, daß hier mitnichten von Nebenschauplätzen die Rede sein kann. Im Spannungsfeld musiktheoretischer und theologischer Debatten, in produktiver Konkurrenz mit Komponisten wie Mattheson und Telemann in Hamburg sowie Schieferdecker in Lübeck zeichnet sich eine gleichermaßen für Oper wie Oratorium prächtige Blütezeit Hamburgischer Musikgeschichte ab.

Da die Frage der Entwicklung des Keiserschen Personalstils berührt wird, liegt zudem eine Auseinandersetzung mit der schwierigen Frage etlicher (Fehl-)Zuschreibungen an »Keiser« mit auf dem Wege.

♦ Pause ♦

### What Happened in the Spanish Sacred Music around 1700?

*Pablo-L. Rodríguez* (Universidad da La Rioja)

11.30–12.00

Around 1705, Pedro Paris y Royo, a soprano singer of the Spanish Royal Chapel, published a *Memorial* addressed to the principal ecclesiastic authority of the Spanish Court. In this document the singer criticized a series of innovations that were taking place in the church music performed at the Royal Chapel. In particular, Paris y Royo complained about the incorporation of theatrical elements that altered the sacred singing and of obliged instruments that prevented audiences from understanding the sung texts. Nevertheless, his critics limited themselves to the use of recitatives and arias with instruments such as violins and the addition of trumpets in the psalms, and in the Gloria and Credo of the mass, but not those similar included in the villancicos.

Musicological studies that have focused on the phenomenon of modernization of the Spanish sacred music around 1700 have only considered the vernacular music (such as *villancicos* and *cantadas*), leaving aside the genres in Latin (such as masses or psalms, for instance), in which the modernization was more obvious, as Paris y Royo reported.

Departing from his *Memorial* as a view of the context of the Spanish Royal Chapel, in this paper I will try to offer a first approach to the modernization of Spanish music taking into account the Latin genres. At the same time, I will also consider the musical influences from other European courts that reached Spain and the importance of musical patronage of Carlos II's second wife, Mariana de Neuburg, who was the Queen of Spain between 1690 and 1700.



### ›Gestreckte‹ Messen: Neapolitanische Musik im deutschen Sprachraum

*Claudio Bacciagaluppi* (Université de Fribourg)

12.00–12.30

Im deutschen Sprachraum wurden nach 1700 vielfach die italienischen – insbesondere die neapolitanischen – ›messe concertate‹ vom Typus Kyrie-Gloria überarbeitet. Sie wurden neu instrumentiert (Bläserverstärkung, Auskomponieren der Viola) und um die fehlenden Messenteile ergänzt (nach W. Horns anschaulicher Begriffsprägung: ›gestreckt‹). An Heinichens und Zelenkas Bearbeitungen in Dresden ist dies sehr gut zu beobachten. Allerdings wurde in anderen katholischen Zentren, wie in Prag, die italienische Aufführungspraxis beibehalten.

Die bearbeiteten Fassungen haben z.T. eine eigene Überlieferung. Die Streckung findet sich nämlich auch im süddeutschen Raum: mindestens drei Quellen für die *Messe in D-Dur* von Pergolesi aus Schweizer Bibliotheken sind ›gestreckt‹.

Bach hat bekanntlich mehrere italienische Kompositionen überarbeitet (man denke an die Parodie auf Pergolesis *Stabat mater*), darunter eine Durante zugeschriebene Messe.

Die Verbreitung von gestreckten Messen stand in fruchtbarer Wechselwirkung mit den kompositorischen Bestrebungen deutscher Komponisten, zyklische Elemente in der Messkomposition einzubringen. Die Fragestellung ist umgekehrt auch bei der Bewertung deutscher Quellen von italienischer Musik relevant.



### Mass Transitions

*Eftychia Papanikolaou* (Bowling Green State University) 12.30–13.00

Joseph Haydn's last six masses (1796–1802), have been described as the composer's ›symphonic legacy‹, because they appropriate idioms typically associated with symphonic music and pioneer a ›symphonic‹ outlook. All six masses were commissioned probably for the name-day celebrations of Princess Maria Hermengilde, the same occasion for which Beethoven composed his first Mass in C. When Beethoven's Mass was first performed in Eisenstadt in 1807, it was received with utmost dislike by Prince Nikolaus Esterházy. He reportedly described it as ›unbearably ridiculous and detestable‹, thus voicing an inevitable comparison with Haydn's masses, but possibly also acknowledging a deeper stylistic divergence, one even more pronounced in Beethoven's *Missa solemnis* (1819–1823), the work that eventually emerged as the quintessential symphonic Mass in the early part of the 19<sup>th</sup> century.

While recent scholarship has explored individual Mass settings by Haydn and Beethoven, little has been written on the changing concept of the Mass *per se*, as exemplified in the aforementioned works. It is pertinent, however, that we view this repertory in its wider context as a reflection of, and at the same time reaction to, the-occasionally-conflicting ideologies of the time, ranging from strictly religious to political. This paper will assess the philosophical and ideological implications of such a transition from Enlightenment-oriented principles to those that explore the norms of Romanticism as they pertain to sacred music in general and the genre of the Mass in particular.



### Sacred Music II: 18<sup>th</sup> & Early 19<sup>th</sup> Century

15.7. Sunday · Level G, Room 204 · 15.00–16.30 (Timetable lxvi)

Chair: *Therese Bruggisser-Lanker* (Universität Bern)



### Source et résurgence d'une mélodie

*Anny Kessous Dreyfuss* (Sorbonne et École pratique des Hautes Études, Paris) 15.00–15.30

En 1854, le compositeur Charles Valentin Alkan arrange pour son élève Zina de Mansouroff *Trois anciennes Mélodies juives*. La dernière de ces mélodies porte en caractères hébraïques le titre *Betset Israël mi Mitzraïm*. Elle présente notamment la particularité d'être inconnue en l'état, tant dans la tradition orale que dans les recueils liturgiques. Comment alors est-elle parvenue jusqu'au compositeur ?

Il subsiste, à un siècle de là, l'unique témoin d'une mélodie au tracé en tous points identiques : le thème du chœur final du Psaume X de l'*Estro poetico armonico* de Benedetto Marcello. Le compositeur a réemployé un air entendu dans la communauté ashkénaze de Venise, air qu'il cite en exergue muni d'un titre reprenant l'incipit : *Betsset Israël mi Mitzraïm*. Ce fut là, très vraisemblablement, la source d'Alkan.

Le rapprochement des deux œuvres fait apparaître de multiples passages. Franchissant l'oubli, la mélodie a «circulé» d'une source juive vers une œuvre chrétienne où elle fut en quelque sorte «récupérée» longtemps après pour offrir un exemple du patrimoine musical juif à une personne chrétienne. Des ponts s'établissent entre Venise du XVIII<sup>e</sup> siècle et Paris du XIX<sup>e</sup>, entre l'Antiquité hébraïque et sa représentation chez Marcello, entre la mélodie pour clavier d'Alkan et le texte. Des perspectives esthétiques et spirituelles se dégagent des deux versions harmonisées de cet air qui se rapporte à la sortie d'Égypte, à la fête de Pâque, dont le nom hébraïque *Pessah* signifie précisément «passer par-dessus».



### Study into the Causes of the Disappearance of the Oratorio in Catalonia

*Xavier Daufi* (Universitat Autònoma de Barcelona)

15.30–16.00

This communication aims at attaining a fuller understanding of the various motives that led to the disappearance of oratorio in Catalonia. From a moment of great activity as regards the composition of this type of work, a situation was then reached in which its production practically came to a halt. Throughout the 18<sup>th</sup> century, an enormous quantity of oratorios were composed in Catalonia, for a broad variety of purposes: end-of-course celebrations in academic institutions, nuns' religious professions, to celebrate a beatification or canonization, or to solemnize a Saint's Day for a particular guild. Beyond doubt, this was a genre deeply rooted in the society of the time. At the end of the 18<sup>th</sup> century and the beginning of the 19<sup>th</sup> century, however, the situation changed and the production of oratorios diminished considerably. The reasons that can be put forward for this new state of events are both complex and diverse. On the one hand, it should be noted that the ecclesiastical authorities never fully accepted the musical interpretation of oratorios within churches because of the evident connections between this form and opera. The War of Independence, on the other hand, led to a general impoverishment of Catalan society and institutions. The Church, by no means exempt from the resulting difficulties, began to have problems maintaining musical chapels and their chapel masters. Finally, the seizures and confiscation carried out by Mendizábal brought on a financial collapse that prevented the Church from continuing its role as patron and sponsor of music. All these factors put an end to an intense and important musical activity that had been developing throughout the 18<sup>th</sup> century in Catalonia.



### *Podobia* from the Hilandar Collection: Transmission or Transition

*Yuliya V. Artamonova* (Russian Academy of Music, Moscow)

16.00–16.30

The Cyrillic part of the Slavic manuscript collection from the Hilandar monastery (Mt. Athos, Greece) includes several books of a special content – so-called *Podobniks*. This group of manuscripts is a unique source for study of the liturgical tradition of both the Hilandar Monastery and of Orthodox hymnography on the whole. *Podobnik* (or *Podobia*) is a set of hymnographic texts that serve as a model or a pattern for other texts. The basic principles of their usage are as follows: new text adopts a structure and a mode of a pattern. The collections of the hymnographic patterns could be found both in the Greek and in the Slavic manuscripts. These collections have been wide spread in the Post-Byzantine period in particular. The number of the

*Podobnics* in the Old-Russian manuscripts is estimated to hundreds. It is a much more difficult task to discover *Podobia* in the South-Slavonic manuscripts. Preliminary study of the Old-Russian *Podobnics* and the Hilandar *Podobia* shows that *Podobia* shares some traits with *Podobnics* from the Russian manuscripts of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. Comparative study of these two phenomena gives us a lot of new facts about interconnection and co-influence between East-Slavonic and South-Slavonic chanting traditions.

I would like to express my cordial gratitude to the Monks of Hilandar monastery and the Hilandar Research Library (OSU, Columbus, OH, USA) for copies of manuscripts from the HRL microfilm collection.





### III. 19<sup>th</sup> CENTURY

#### Symposien · Symposia

Wagner und Zürich (A. Mungen)	87
The Topical Universe in Transition (D. Mirka)	88
Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jh. (K. Pietschmann)	90
Die internationale Ausbreitung des ›deutschen‹ Symphonik-Konzeptes als Beispiel für einen musikgeschichtlichen Kulturtransfer (S. Keym)	93
Folk, Popular, and National Music in the 19 <sup>th</sup> -Century Music Historiography The Construction of Nationalism (I. Cavallini)	96



#### Freie Referate · Free Paper Groups

19 <sup>th</sup> Century Music I: Romanticism	99
19 <sup>th</sup> Century Music II: Italian Opera	101
19 <sup>th</sup> Century Music III: French and Russian Opera	103
19 <sup>th</sup> Century Music V: Austria around 1800	105
19 <sup>th</sup> Century Music VI: Beethoven Studies	107
19 <sup>th</sup> Century Music VII: Mahler Studies	110



#### Siehe auch · See also

Sacred Music II: 18 <sup>th</sup> & Early 19 <sup>th</sup> Century → II. 17 <sup>th</sup> & 18 <sup>th</sup> Centuries	82
Methodology II: Problems of Historiography in 19 <sup>th</sup> and Early 20 <sup>th</sup> Century a) → VI. Theory & Methods	232
Methodology III: Problems of Historiography in 19 <sup>th</sup> and Early 20 <sup>th</sup> Century b) → VI. Theory & Methods	234





## SYMPOSIEN · SYMPOSIA

### Wagner und Zürich

Gefördert durch die · Sponsored by SAGW

12.7. Thursday · Level F, Room 172 · 10.00–12.30 · (Timetable xl)

Organiser & Chair: *Anno Mungen* (Universität Bayreuth)



#### Wagners künstlerische Neupositionierung im Kontext des Zürcher Kulturlebens

*Eva Martina Hanke* (Zentralbibliothek Zürich)

10.00–10.30

Für Wagners Zürcher Existenz spielten seine Beziehungen zum Kulturleben der Stadt eine entscheidende Rolle. Sein Auftreten bei der Allgemeinen Musikgesellschaft, dem Aktientheater und bei privaten Veranstaltungen machte ihn in einer breiten kulturinteressierten Zürcher Öffentlichkeit bekannt. Noch wichtiger als der soziale Aspekt war die Wirkung auf Wagners künstlerische Neupositionierung, vor allem im Hinblick auf die Ausbildung und erste Realisierung der Festspielidee mit eigenen Werken sowie die Entstehung des *Ring des Nibelungen*. Hierbei diente Zürich als ›Versuchsfeld‹, wo bereits bestehende Ideen ausreifen, neue entstehen und umgesetzt werden konnten. Deutlich zeigen sich in diesen Prozessen die Verknüpfungen und dialektischen Wechselwirkungen mit der Lebenswelt, durch die die Entwicklung und der Wandel vielfach beschleunigt und radikalisiert wurden.

Die Studie basiert auf einer neuerlichen Sichtung und Auswertung der Quellen, wobei das bereits bekannte Material vor allem durch eine Zahl bislang unpublizierter bzw. unberücksichtigter Zeugnisse aus Zürcher Beständen erweitert werden kann.



#### Die Kunst und das Kapital

Richard Wagners Zürcher Kreis und der Wandel eines Vorurteils

*Sven Friedrich* (Richard Wagner Museum Bayreuth)

10.30–11.00

Das »Zürcher Exil« zwischen 1849 und 1858 erwies sich für Richard Wagner nach seinen revolutionären Ambitionen in Dresden als Zeit des Umbruchs.

Seine Kultur- und Gesellschaftskritik, die in den Revolutions- und Zürcher Kunstschriften noch ihren affirmativen Niederschlag gefunden hatte, mußte er unter dem Eindruck des sich in Zürich um ihn versammelnden Freundeskreises alsbald revidieren. So markiert nicht nur die intensive Schopenhauer-Rezeption seit 1854, sondern auch der Umgang mit Familien wie Wille, Sulzer, Herwegh und nicht zuletzt Wesendonck einen Einschnitt in Wagners kapitalismuskritisches Stereotyp. In Zürich erfuhr er, daß Reichtum und Kunstsinn sich nicht ausschlossen. Damit öffnet sich für ihn die Perspektive zur Integration seines Künstlerelbstverständnisses in seine großbürgerlichen Sehnsüchte.

♦ Pause ♦

#### Rätselhafte Liaisons. Richard Wagner und Mathilde Wesendonck aus anderer Sicht

*John Deathridge* (King's College London)

11.30–12.00

Als die Briefe Richard Wagners und Mathilde Wesendoncks im Jahre 1904 veröffentlicht wurden, war das Verhältnis zwischen ihnen während der Jahre 1852–1858 in Zürich bereits zum

Mythos geworden. Der fragmentarische Zustand des Briefwechsels allerdings bestätigte den Eindruck, daß entweder die Protagonisten oder die Erben Wagners – oder beide zugleich – etwas in bezug auf diese merkwürdige Affäre zu verheimlichen hatten. Es ist durchaus möglich, daß Wagner und Mathilde Wesendonck zum Teil ihre eigenen Briefe zerstört hatten, bevor sie überhaupt in die Hände ihrer Erben gelangten. Statt nach anderen Gründen zu suchen, setzten die meisten Biographen Wagners fast immer voraus, die Ursache des Zerstörens – in welcher Form auch immer – hätte unbedingt damit zu tun, daß die beiden sich in Zürich leidenschaftlich geliebt hatten. In diesem Referat gehe ich auf die verschiedenen Merkmale des Briefwechsels ein, die auf eine andere Erklärung für den Charakter der Korrespondenz hindeuten, wobei ich auch die Persönlichkeit Mathilde Wesendoncks und ihr Verhältnis zu Wagner in ein schärferes Licht rücken will.



### Lohengrin im Exil

Der Wandel von Wagners Kunstauffassung zwischen Dresden und Zürich

Arne Stollberg (Universität Bern)

12.00–12.30

Daß Wagner in einem Brief vom Mai 1851 äußerte, der *Lohengrin* wäre, wenn es nach ihm ginge, »längst vergessen«, mag als harsche Wendung gegen die Dresdner Jahre und das gesamte Frühwerk überraschen, läßt jedoch um so schlagender die mit der Zürcher Exilsituation verbundene Zäsur in Wagners künstlerischer Biographie deutlich werden. Der konsequente Verzicht auf jedes musikalische Schaffen zwischen 1848 und 1853 sowie die radikale ästhetische Selbstvergewisserung in den Zürcher Reformschriften legen von dieser Zäsur ebenfalls Zeugnis ab, während der Komponist andererseits bestrebt war, seine frühen Opern – einschließlich *Lohengrin* – in retrospektiver Deutung auf das neu formulierte Ideal des »Kunstwerks der Zukunft« zu beziehen. Der damit aufklaffende Widerspruch zwischen Abstoßung und Eingemeindung des in Dresden entstandenen Œuvres reflektiert sehr genau den allmählichen Wandel von Wagners Ästhetik in den späten 1840er Jahren: die zunehmende Skepsis gegenüber einem romantischen, christlich fundierten Kunstbegriff, den Wagner in *Lohengrin* noch einmal zum Thema allegorischer Darstellung macht, um ihn zugleich dem Untergang preiszugeben. Lohengrins Entschwinden aus Brabant am Ende der Oper, so könnte man pointiert sagen, bringt jenes Vakuum ins Bild, vor das sich Wagner durch seinen Abschied von der romantischen Kunstauffassung gestellt sah und dem er zunächst theoretisch mit den Zürcher Reformschriften begegnete.



### The Topical Universe in Transition

11.7. Wednesday · Level G, Room 217 · 10.00–13.00 (Timetable xxxi)

Organiser: *Danuta Mirka* (Music Academy in Katowice)



### Is the Sublime a Musical Topos?

Wye J. Allanbrook (University of California, Berkeley)

10.00–10.30

Recently musicologists have searched for manifestations of the sublime in the late 18<sup>th</sup>-century repertoire, notably Sisman (1993), Brown (1996), Webster (1997), and Bonds (1997). They start from Schulz's application of the word Erhaben to the symphony (Sulzer, 1771–1774), and lean heavily on Burke (1757) and Kant (1790). Efforts to translate these aesthetic and philosophical views of the sublime into a reliable musical topos have emphasized the massive, dis-

junct, and hypercomplex, which seems anachronistic for music of the 1780s, especially given the date of Kant's Third *Critique*. Even in his 1802 definition (*Musikalisches Lexikon*), Koch emphasizes elevation rather than disjunction (»serious, slow movement ... full and powerful harmony ... melodic phrases without many ornaments«), describing the topos I have elsewhere dubbed the »exalted march« (Allanbrook 1983). I will reexamine recent claims for the sublime in music of the 1780s, and reflect on its growing importance to early romantic writers of the next two decades, who embraced the sublime not as mere topos, but as a sine qua non of the musical art.



### The Orchestral String Portamento as Expressive Topic

*Raymond Monelle* (University of Edinburgh)

10.30–11.00

At some point between 1800 and 1850, orchestral string players began to use audible expressive *portamenti* between notes, both rising and falling. These portamenti were, and still are, of three types. All involve a change of position; the first is a slide on a single finger, covering the whole distance between the first and last note. The second requires a smaller position change, and is called the »B-glissando« by Carl Flesch. The third is the reverse of this in a downward direction, giving a slide. Early writers were apt to condemn these effects. But it is clear that soloists adopted them very early, partly in imitation of the singer's »port de voix« or »cercar la nota«, and that orchestral players, in spite of much criticism, were adopting them in the early 19<sup>th</sup> century. The »B-glissando«, far from concealing the position change, was made to resemble the one-finger slide, and became an expressive portamento. The advent of the universal portamento is marked by Bériot's *Méthode de violon* (1858) and, apparently, by Schumann's orchestral slow movements of the 1840s, which are obviously designed for the »B-glissando«. The earliest orchestral recordings demonstrate this traditional effect, which is now unfashionable. As an aspect both of performance and composition, it qualifies as a musical topic. It demonstrates the historical birth and development of a topic.



### The Learned Style between the Serious and the Comic

*Danuta Mirka* (Music Academy Katowice)

11.30–12.00

The learned style is commonly associated with the expression of seriousness, and with the use of species counterpoint or imitation. Yet in gallant genres of the late 18<sup>th</sup> century, imitation and counterpoint are sometimes not so much signs of seriousness but, rather, of compositional skill, and are often applied to completely »unserious« material. Even if the material as such is serious, a comic effect often arises (e.g. Haydn, Op. 76/6, *Alternativo*; Op. 50/3, *Finale*; Mozart, KV 563, last variation of mvt. IV). Comic expression of the learned style in instrumental music parallels the role of buffoons in 18<sup>th</sup>-century opera (Hunter 1999). For gallant genres, learnedness was as improper as for the art of conversation (Hanning 1989). Serious expression started to be associated with the learned style only in the 19<sup>th</sup> century (Beethoven), leading to the dry contrapuntal idioms of Schubert, Mendelssohn, and Schumann (Monelle 2000).



### Dances without Dancers: Dance Topics in the Early 19<sup>th</sup> Century

*Lawrence Zbikowski* (University of Chicago)

12.00–12.30

In this paper I explore how both the number and function of dance topics used in musical composition changed between 1785 and 1830. As Allanbrook has shown, a wide range of dance

topics can be seen in Mozart's *Figaro* and *Don Giovanni*, including the minuet, sarabande, passepied, gigue, and bourrée (*Rhythmic Gesture in Mozart* 1983). As a consequence of the waning of courtly life and the emergence of a middle class whose aspirations to advancement could be at least partially realized on the ballroom floor, by the early 19<sup>th</sup> century the number of dance forms in circulation was dramatically reduced, although the number of subtypes of each form increased. In the first quarter of the 19<sup>th</sup> century Wilson described four basic forms of the waltz (*The Correct Method of Waltzing* 1816); writing from the perspective of the last quarter, Zorn described no fewer than ten (*Grammar of the Art of Dancing* 1905). By 1830 dance topics came to represent a kind of physicality devoid of nuance and, ultimately, even the actuality of bodily motion. This bodiless embodiment played in to the growing ideological status of instrumental music (Goehr 1998), such that the body (or, perhaps more precisely, bodily motion) became simply another tablet onto which could be inscribed the ideas of art.



### Gothic Voices

From Ombra Topic to Supernatural Ontology in Mozart's Music and Reception

*Matthew Head* (University of Southampton)

12.30–13.00

Mozart's instrumental music is rich in signs and techniques for the supernatural, the uncanny and related cognitive/emotional experiences; selected late minor-key works can be compared with the contemporary cult of gothic horror in the visual and literary arts. The richness of Mozart's engagement with gothic horror exceeds the boundaries of topic itself, such that there is no self-contained ›ombra topic‹ with which to begin. The fuzzy boundaries of signs for the supernatural were deeply appropriate – the very legibility and transparency of ›topic‹ as a concept/practice was at odds with the work of gothic horror that sought to unsettle through shifting implications, doubleness, shadows and uncertainty. This diagnosis of ›ombra‹ as an over-rationalized category of knowledge has implications for the notion of historical change and transformation between Enlightenment and Romanticism. According to a plot that is nowhere stated openly but everywhere implied, the otherworldly around 1800 came to designate less an exceptional incursion into the universe of topics than a statement about the nature of music itself as always and already supernatural. That is, in the course of the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries the supernatural was transformed from ›just‹ a topic into an ontology of music ›itself.



### Jenseits der Bühne

Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jh.

12.7. Thursday · Level G, Room 212 · 10.00–16.30 (Timetable xli; xlv)

Organiser: *Klaus Pietschmann* (Universität Bern)



Part I (Timetable xli)

Semantische Aspekte instrumentaler Opernbearbeitungen

*Christine Siegert* (Joseph Haydn-Institut Köln)

10.00–10.30

In einem Gattungskonzept, das die Rezeption gegenüber den ›werkhaften‹ Komponenten gleichberechtigt einbezieht und das der Oper in besonderem Maße angemessen erscheint, kommt Bearbeitungsphänomenen eine gestiegene Bedeutung zu. Das Referat wird sich einer

besonderen Form der Opernbearbeitung widmen, die das Bühnenwerk um ein konstitutives Element reduziert: den Text.

Anhand ausgewählter Bearbeitungen von Bühnenwerken der Zeit um 1800 für verschiedene Instrumentalbesetzungen soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit der Opern(kon)text in diesen Bearbeitungen weiterhin präsent ist bzw. sein kann und wieweit er von neuen Kontextualisierungen überlagert, ggf. sogar verdrängt wird. Die Möglichkeiten reichen von einem musikalischen Nachvollzug der Gesamthandlung (zumindest für diejenigen Ausführenden und Zuhörer, die die Oper kennen) über die Erinnerung an einzelne Höhepunkte, die Rekapitulation des Affektgehalts und die einfache Titelgebung bis hin zu einem vollständigen Zurücktreten des semantischen Bezugs.

Bei der Auswahl der Beispiele wird versucht, möglichst unterschiedlichen Besetzungen (Orchester, Harmoniemusik, Streichquartett und andere Kammermusikbesetzungen sowie Soloinstrumente) Rechnung zu tragen. Dabei werden Bearbeitungen durch den Komponisten der Oper selbst wie Fremdbearbeitungen berücksichtigt sowie die Rolle der Zielgattung untersucht.



»Nur Schattenrisse nach der wahrhaft grossen Komposition«  
Opernklavierauszüge und Ariensammlungen um 1800

*Klaus Pietschmann* (Universität Bern)

10.30–11.00

Die Reduktion ganzer Opern bzw. der Gesangsnummern für Singstimmen mit Klavierbegleitung wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. zu einem zentralen Faktor für die Popularisierung des aktuellen Opernrepertoires wie auch der Ausprägung eines Kanons. Das Spektrum reichte dabei von der marktorientierten Beschränkung auf einzelne, im häuslichen Bereich sangbare Melodien über die Bemühung um sorgfältige Vollständigkeit bis hin zur aufwendigen, mit Szenenabbildungen versehenen Dokumentation einer bestimmten Aufführungsreihe. In dem Beitrag soll ausgehend von einem ersten Typologierungsversuch nach der Verbreitung, den jeweiligen Intentionen sowie dem potentiellen Kundenkreis dieser Formen des frühen Klavierauszugs gefragt und ihre Wahrnehmung in zeitgenössischen Rezensionen exemplarisch betrachtet werden. Im Hintergrund steht dabei die Frage nach der Lenkung der Gattungswahrnehmung beim breiten Publikum und den möglichen Konsequenzen für die ästhetischen Debatten um die Oper im frühen 19. Jh.

♦ Pause ♦

*Norma Without Words*

*Michele Calella* (Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien)

11.30–12.00

In spite of the failure of its première in Milan in 1831, Vincenzo Bellini's *Norma* became soon a big international hit, thanks particularly to the successful performances in Vienna, London (both 1833) and Paris (1835), which were also important centres of production and trade of instrumental music. No wonder we find in the following decades a huge number of instrumental compositions of different genres (fantasies, potpourries, impromptus, variations, rondos, quadrilles, marches), which rework in different manners the musical material of Bellini's opera. The paper will focus mainly on compositional strategies and functions of this repertory, to which contributed many famous performers and authors of the time (among others Czerny, Cramer, Kalkbrenner, Liszt, Thalberg). Further attention will be paid to some instrumental compositions by Chopin and Vieuxtemps with no official reference to *Norma* which nevertheless "quote" motives of this opera.



Zusammenhanglose Zusammenhänge? Das Potpourri im 19. Jh.

*Till Gerritt Waidelich* (Universität Salzburg) 12.00–12.30

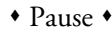
Zusammenstellungen beliebter Melodien, primär aus Opern aber auch anderen musikalischen Gattungen, erfreuten sich unter der Bezeichnung *Potpourri* seit dem ausgehenden 18. Jh. wachsender Popularität und fungierten als wichtiger Multiplikator eines zunehmend kanonisierten Repertoires. Die auf den ersten Blick oft willkürlich erscheinenden Melodie-Reihungen für unterschiedlichste Besetzungen konnten dabei einer raffinierten Programmatik folgen, die sich die Funktion einzelner Nummern in ihrem ursprünglichen theatralen Kontext zunutze machte und sie im Idealfall als Bausteine einer neuen Dramaturgie verwandte. Das Referat befasst sich mit diesem Phänomen und den hieraus entstehenden intertextuellen Beziehungsgeflechten, durch die Repertoirestücke unterschiedlichster Provenienz miteinander verwoben wurden.



Der Bearbeiter als Autor. Die Opernparaphrasen Franz Liszts

*Michael Heinemann* (Hochschule für Musik Dresden) 12.30–13.00

Die Aufgabe, mit einer Opernparaphrase ein ›Drama in nuce‹ vorzulegen, wird von Liszt verbunden mit der (für ihn obligaten) Intention, eine autobiographische Konstellation zu reflektieren. Im Gegensatz zu den Bearbeitungen seiner Zeitgenossen gerät ihm die Vorlage zur Bedingung der Möglichkeit, sein eigenes Ich zu artikulieren; sie wird durch sein Bearbeiten als ›Autor‹ suspendiert. Zu befragen sind die Implikationen für ›Original‹ und ›Rezipienten‹.



Part II (Timetable xlv)

Bülows Klavierauszug von *Tristan und Isolde* und die Wagner-Klavierauszüge Karl Klindworths

*Hans-Joachim Hinrichsen* (Universität Zürich) 15.00–15.30

Klavierauszüge der Musikdramen Richard Wagners waren, wie der Komponist selbst klar erkannte, wichtige Medien zur Verbreitung und Popularisierung der irritierenden Werke. Der Klavierauszug von *Tristan und Isolde*, den Hans von Bülow bereits vor der Uraufführung erarbeitete, war als maßstabsetzendes Modell gemeint: einem künstlerischen Anspruch folgend, der der neuen Klavierauszugs-Ästhetik Franz Liszts verpflichtet war, und gerade darin dem Original ohne Verlust gerecht werdend. Damit einher ging jedoch das Problem der technischen Ausführbarkeit, der Wagner durchaus die ›Originaltreue‹ des Klavierauszugs zu opfern bereit war. An den Auseinandersetzungen zwischen Wagner und den Bearbeitern seiner Musikdramen (Hans von Bülow, Karl Klindworth) lassen sich die extremen Positionen exemplarisch zeigen.



Der Opernquerschnitt: Eine medienspezifische Form des Musiktheaters?

*Martin Elste* (Staatliches Institut für Musikforschung, Berlin) 15.30–16.00

Seit den späten 1920er Jahren gibt es besondere Digest-Formen der Oper auf Schallplatten, den »Opernquerschnitt« (»Highlights«, »Szenen und Arien«, »Großer Querschnitt«) und die »Kurzoper«. Anhand beispielhafter historischer Produktionen vor allem von Kompositionen Wolfgang Amadeus Mozarts, Carl Maria von Webers und Richard Strauss' wird eine Typologie vorgestellt, die die Morphologie des Produkts als medienspezifische Form deutet.



Die Frage, ob diese Opernquerschnitte nur eine moderne Variante der seit dem 18. Jh. bekannten Auswahldrucke aus Opern (»Favorite Arias from ...« etc.) sind oder ob und warum sich ihre medien-spezifische Form hinsichtlich Nummernauswahl und -zusammenstellung grundlegend von der in den Notendruckern vermittelten Musik unterscheidet, wird aufgrund des Vergleichs mit den Ausführungen in dem Referat von Klaus Pietschmann (»Nur Schattenrisse nach der wahrhaft großen Komposition« – Opernklavierauszüge und Ariensammlungen um 1800) anschließend gemeinsam beantwortet werden können.



## Die internationale Ausbreitung des ›deutschen‹ Symphonik-Konzeptes als Beispiel für einen musikgeschichtlichen Kulturtransfer

13.7. Friday · Level F, Room 104 · 11.30–16.30 (Timetable xlix; liii)

Organiser: *Stefan Keym* (Universität Leipzig)



Part I (Timetable xlix)

Chancen und Risiken musikwissenschaftlicher Kulturtransferforschung  
Das Beispiel der Symphonik

*Stefan Keym* (Universität Leipzig)

11.30–12.00

In dieser Einführung wird zunächst der von Michel Espagne und Michael Werner entwickelte Ansatz der Kulturtransferforschung skizziert und der komparatistischen Methode gegenübergestellt. Sodann wird ein kurzer Überblick über bisherige, primär auf Vokalmusik bezogene Versuche seiner Anwendung in der Musikwissenschaft gegeben. In Abgrenzung davon werden Chancen und Risiken erörtert, die dieser Ansatz für eine vergleichende Untersuchung der europäischen Symphonik des 19. und frühen 20. Jhs. bietet.

Die internationale Ausstrahlung des im deutschen Raum ausgehend von Beethoven entwickelten Symphonik-Konzeptes betraf zahlreiche Länder und fiel in die Hauptphase des europäischen Nationalismus, in der die Übernahme ›fremder‹ Konzepte besonders problematisiert wurde. Neben kompositionstechnischem ›Know how‹ umfasste dieser Transfer auch den emphatischen Musikbegriff der Romantik und brachte tiefgreifende Veränderungen der Rezeptionshaltung, des Konzertwesens sowie des sozialen Rangs von Musik und Musikern mit sich. Funktionsweise und Problematik des symphonischen Kulturtransfers werden skizziert am Beispiel polnischer Komponisten (Noskowski, Paderewski, Karłowicz, Szymanowski), die einerseits fast alle in Berlin studierten und sich dort das Symphonik-Konzept aneigneten, sich andererseits jedoch angesichts der drastischen Verschlechterung der deutsch-polnischen Beziehungen nach 1870 in besonderem Maße zu einer Distanzierung von der ›deutschen‹ symphonischen Tradition verpflichtet fühlten.



Das symphonische Schaffen Niels W. Gades und C. F. E. Hornemans

*Yvonne Wasserloos* (Konservatorium Düsseldorf, Universität Münster/Westfalen) 12.00–12.30  
Leipzig stellte im 19. Jh. ein Zentrum des kulturellen Austauschs, insbesondere mit den nordischen Ländern dar. Dänemark bietet ein frühes Beispiel für den Kulturtransfer, der sich sowohl auf das Musikleben als auch die Symphonik erstreckte. Niels W. Gade und Christian Frederik Emil Horneman stehen in diesem Prozess exemplarisch für die sich wandelnde Verfahrensweise mit deutschen Einflüssen.

Niels W. Gade gelang Anfang der 1840er Jahre als erster dänischer Komponist außerhalb des eigenen Landes der internationale Durchbruch. Mit einem neuartigen symphonischen Konzept, das in der zeitgenössischen Kritik unscharf mit dem Terminus des ›Nordischen Tones‹ umrissen wurde, löste Gade insbesondere in Leipzig Begeisterung aus. In der Auseinandersetzung mit Felix Mendelssohn Bartholdy und in erster Linie mit Robert Schumann rückte der Däne im Verlauf seiner Komponistenkarriere jedoch zunehmend von seinem poetisch-nordisch inspirierten Frühwerk ab. Stattdessen setzte sich die Ästhetik eines ›universelleren‹ Stils mit Wurzeln in der Leipziger Schule durch.

Der einer jüngeren Komponistengeneration entstammende, ehemalige Leipziger Konservatoriumsschüler C.F.E. Horneman widersetzte sich diesem Transferprozess. Er kritisierte die u. a. durch Gade vertretenen deutschen Einflüsse und integrierte daher seine Überzeugung vom Skandinavismus in sein symphonisches Schaffen. Er bediente sich sowohl nordischer Sujets als auch offensichtlicher Elemente des Nordischen Tons. Ein Widerspruch in sich: was einerseits Widerstand gegen den älteren Gade bedeuten sollte, kam andererseits nicht ohne dessen Vorbilder aus.



### Der Symphoniebegriff von Sibelius und seine interkulturelle Transformation

*Tomí Mäkelä* (Universität Magdeburg)

12.30–13.00

Das Verhältnis von Jean Sibelius (\*1865, †1957) zur mitteleuropäischen Moderne, von dem Theodor W. Adorno in seiner *Glosse über Sibelius* 1938 ein einseitiges und verzerrtes Bild zeichnete, veranschaulicht die Notwendigkeit des Ansatzes von Michel Espagne und Michael Werner (1988, 1990 etc.). Denn wer bei Sibelius eine monolaterale Einflussnahme oder sogar ihr Scheitern vermutet (anstelle eines interkulturellen Transfers, prinzipiell auf ›Augenhöhe‹), übersieht die Komplexität, die jedem Wechselspiel des Eigenen und Fremden innerhalb Europas und auch über Europa hinaus (und eben auch zwischen großen und kleinen Nationalkulturen) bereits um 1900 eigen ist. Anhand des Symphoniebegriffs von Sibelius – artikuliert in Notizen, im Tagebuch und auch in einigen Briefen – wird gezeigt, daß Sibelius genau das vorschwebte, was Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* Bartóks und Janáčeks (an anderer Stelle auch Mahlers und Schrekers) ›Exterritorialität‹ nannte. Sibelius' ›hyperboreale‹ Exterritorialität war fundiert in einer ›modernen‹ Position abseits der konkreten kompositionstechnischen und ästhetischen Einflüsse, die von Schumann zu Grieg und von Swedenborg zu Schönberg führten. Dementsprechend fragil war sein Symphoniebegriff, für den er gelegentlich auch nach Alternativen suchte: außer »Fantasia« taucht in den Notizen der gewöhnungsbedürftige Begriff »Runes symphoniques« auf. Zudem war die Grenze zwischen Tondichtung und Symphonie durchlässig. Neben der Frage, welche ›eigenen‹ Anteile sein Symphoniebegriff hatte, stellt sich die Frage, welchen Einfluss sein Versuch, den »Symphoniebegriff zu erweitern« (wie er selbst meinte), auf andere Komponisten wie beispielsweise Ralph Vaughan Williams hatte.



### Part II (Timetable liii)

#### Vorbilder und Feindbilder

Zur russischen Rezeption der deutschen Symphonik im 19. Jh.

*Inga Mai Grootte* (Universität München)

15.00–15.30

Die in den Darstellungen der Begründung einer eigenständigen russischen Tradition starke Betonung folkloristischer Elemente gilt nicht nur für die Oper, sondern auch für die symphoni-

sche Musik, in der gerade – auf der Suche nach Alternativen zu den Gattungskonventionen der Symphonie – programmusikalische Formprinzipien und Variations- und Reihungstechniken aufgegriffen werden. Dabei ist die Haltung der russischen Komponisten – besonders der Angehörigen des sogenannten Mächtigen Häufleins – zur deutschen Musik von einer ähnlichen Ambivalenz geprägt, wie sie wenig später der französische »Wagnérisme« aufwies: Einerseits bildete die als germanozentrisch empfundene Ästhetik ein zu vermeidendes oder zu überwindendes Antimodell, andererseits stellten die Werke der deutschen Klassik und Romantik einen Kunstanspruch und kompositionstechnische Maßstäbe auf, die nicht ignoriert werden konnten.

Der Beitrag geht vorrangig von Rezeptionszeugnissen wie Werkbesprechungen und Konzertkritiken aus, deren Reaktionen auf deutsche Symphonik differenzierter untersucht werden sollen. Neben einer Bevorzugung Schumanns sind auch Kommentare zu Berlioz und Liszt als Exponenten der symphonischen Dichtung aufschlussreich. Dabei soll auch reflektiert werden, inwieweit die Rezeption dieses Transferphänomens durch die russischen Stimmen geprägt ist, die einen deutlichen Dualismus zwischen ›russisch‹ und ›westlich‹ (mit Exponenten wie Čajkovskij) geprägtem Zweig beschreiben, so dass die russische Entwicklung wiederum als Gegenentwurf zur ›mitteleuropäischen‹ Tradition und deren angeblichen Defiziten wahrgenommen werden konnte.



### Die Rezeption von Richard Wagners »symphonischem Stil« in Italien

*Gilbert Stöck* (Universität Leipzig)

15.30–16.00

Das Schweigen, das zuweilen auf die unverfänglich klingende Frage: »Kennen Sie einen italienischen Komponisten des 19. Jhs., der eine Symphonie schrieb?« eintritt, lässt vermuten, dass Italien zu jener Zeit ein *medium ævum* der Symphonik war. Das ernüchternde Sein der Rezeption soll jedoch den Blick auf das künstlerische Wollen nicht verdecken. So zog der Windschatten des *Risorgimento* mit der »Scapigliatura« eine Bewegung nach sich, die damals als aufmüpfige junge Generation vor allem in Mailand die Hegemonie der allzu national bis provinziell auftretenden Unabhängigkeitsbewegung hinterfragte und den kulturellen Kontakt zu Frankreich und Deutschland suchte. Neben literarischen Anknüpfungspunkten gab es unter den Musikern Ambitionen, einerseits die Werke unter anderem von Beethoven, Mendelssohn und Schumann zu popularisieren, andererseits für die zu reformierende italienische Oper Richard Wagners »Konzeption des musikalischen Dramas« zu bedenken. Das Referat reflektiert neben den Ursachen des Bedürfnisses nach einem »symphonischen Stil« in der italienischen Oper auch die Umwandlungsprozesse, die sich im Zuge einer zuweilen ambivalenten Wagner-Rezeption hieraus ergaben.



### Kulturtransfer zwischen Deutschland und Frankreich am Beispiel des französischen »Wagnérisme«

*Manuela Schwartz* (Hochschule Magdeburg, Stendal)

16.00–16.30

Der französische »Wagnérisme« gehört zu den herausragenden Rezeptionsphänomenen der europäischen Musik- und Kulturgeschichte. Richard Wagners Werk und sein ästhetischer Entwurf gewannen in Frankreich zwischen dem deutsch-französischen Krieg und dem ersten Weltkrieg einen besonderen, weit gefächerten Einfluss, welcher nicht nur in allen Künsten, sondern auch in Politik und Gesellschaft wirksam wurde.

Im Mittelpunkt sowohl der publizistischen als auch der schöpferischen Auseinandersetzung mit Wagners musikalischem Konzept stand die »Leitmotivtechnik«. Ihre Aneignung trug einerseits zu einer ›Symphonisierung‹ der französischen Oper bei, die begünstigt wurde durch

das analoge Phänomen der Verwendung so genannter »zyklischer Themen« oder »idées-fixes« in der französischen Instrumentalmusik seit Berlioz. Andererseits griffen französische Komponisten wie d'Indy, Chausson und Chabrier in ihren Bühnenwerken auch direkt auf die Erinnerungsmotivik der »Grand Opéra« zurück (von der sich Wagner seinerseits hatte inspirieren lassen). Die Wechselwirkungen zwischen »Grand Opéra«, Wagner und französischem »Wagnerismus« sind ein besonders eindrucksvolles Beispiel für den deutsch-französischen Kulturtransfer in der Musik des 19. Jhs.



### Folk, Popular, and National Music in the 19<sup>th</sup>-Century Music Historiography The Construction of Nationalism

15.7. Sunday · Level G, Room 212 · 15.00–18.00 (Timetable lxvii)

Organiser & Chair: *Ivano Cavallini* (Università di Palermo)

The Symposium analyses the role played by music historiography in creating the image of national music during the 19<sup>th</sup> century, the time when all European countries were defining their own identities on the basis of language, religion, arts and popular-folk traditions. The aim of the Symposium is to focus on the development of historical methods in musicology, which were applied in similar but various ways in Spain, Italy and in South-Slavic lands, in order to clarify the ideas about folk and/or popular tunes and »national« music, and their various combinations, in relationship to the origins of nationalism and its theoretical perspectives.



#### The Idea of *Música nacional* in 19<sup>th</sup>-Century Spanish Historiography

*Juan José Carreras* (Universidad de Zaragoza)

15.00–15.30

The publication of Pedrell's *Cancionero Musical Español* (1918–1922) can be seen as the fulfilment of his project vindicating a true national Spanish music as shown by its two main categories: *música natural* (music preserved by oral transmission which guarantees its authentic identity) and *música artificial* (which covers the cultural past as expressed in art music). In Pedrell's view Spanish art music is best understood as *folklore transformado*, a view which has had a long influence on the image and performance practice applied to Spanish historical repertoires. In fact, Pedrell's writings are part of a broader national historical discourse which played an important part in the cultural and political construction of 19<sup>th</sup>-century Spain (including such names as Mariano Soriano Fuertes or Francisco A. Barbieri) which will be explored from this point of view.



#### Written and Unwritten Musical Tradition in Italian Literary and Folk Studies of the 19<sup>th</sup> Century

*Marco di Pasquale* (Conservatorio di Musica di Vicenza)

15.30–16.00

In the first half of the 19<sup>th</sup> century Italian literati and musicians looked at what was then called the *canto popolare* in a typically romantic attitude: it was perceived as the spontaneous manifestation of the Italian people, even if Italy was not yet a nation and since the Middle Ages consisted of many petty states mainly ruled by foreigners. The regional traits that marked both text and music of those songs were not felt to contradict the idea of a common origin of the inhabitants of the peninsula and their consequent tension toward national unification. In fact that repertoire was the output of contemporary minor composers superficially inspired by folk prac-

tices and was addressed to the music lovers of the middle classes with patriotic and educative purposes. After the proclamation of the Kingdom of Italy in 1861, when also historically oriented musicological studies were at their start, scholars interested in folk poetry and music changed to more scientifically informed habits – such as those based on comparative methods – and began to distinguish between widely circulated popular materials and genuine oral transmission. Even if they fixed the attention on the same historical phenomena, such as Middle-Ages and Renaissance music, considered the true roots of both folk and cultivated traditions, Italian ethnomusicologists and musicologists did not interacted and elaborated very divergent visions. This situation resulted in very detrimental historiographical misunderstandings which proved hard to be defeated.



### Folk and Popular as ›National‹

#### The Invention of an Italian Style in Music Historiography (1861–1918)

*Ivano Cavallini* (Università di Palermo)

16.00–16.30

After the territorial unity in 1861, Italy employed all its strength in unifying the language and the culture of the country, too, against any regional inner division and against the local traditions. At the same time, on the basis of literary studies, music historiography ignored the meaning of folklore identifying it with popular niveau, as it appears in the 16<sup>th</sup>-century music. In the musicological essays of Girolamo Alessandro Biaggi, Luigi Torchi, Oscar Chilesotti and others, the core of renaissance is recognized in the contamination of Flemish polyphony by the frottola, which represented for them the authentic Italian folk/popular music. In view of a self-making tradition, these historians emphasized the concept of folklore (i.e. Italian *popolare*) and transformed it into ›national‹. Namely, the ›popular‹ meant as ›national‹ was identified: in secular music composed in homophonic style, in dance music for lute and in secular work of anonymous authors. Italian scholars did not pay any attention to the contemporary oral tradition, which was active also in past times; on the contrary they were fascinated by the political trend in explaining the popular-paradigm without any social implications related to the concept of class. In this context the only exception is represented by the philologist E. Levi and the musicologist F. Vatielli. Levi, some years before the first world war, wrote on the oral tradition of the 14<sup>th</sup>-century poetry; Vatielli analysed a set of renaissance music on different vernacular texts, which reflect the age-long separation of the country in little states, and in some cases under foreign rule.

♦ Pause ♦

#### The Idea of ›National‹ in Croatian 19<sup>th</sup>-Century Musical Culture

*Stanislav Tuksar* (University of Zagreb)

17.00–17.30

The idea of ›national‹ in music in Croatian 19<sup>th</sup>-century musical culture has been closely connected with the ideas of political, social and cultural emancipation within the multi-cultural Habsburg Monarchy. In this, strong ties can be established between these ideas and activities, and similar phenomena throughout Europe and the 19<sup>th</sup>-century history of ideas within the bourgeois Romantic movement. Above all, the general and rather vague idea was formulated that the future so-called »Croatian national music«, both vocal and instrumental one, should be based on specific musical features of the particular folk tunes. However, concerning this matter in Croatia some specificities can be observed too. At the beginning in the 1830s, the Croatian national name was substituted by that of the ›Illyrian‹ one, trying to subsume all ethnic South-Slavic groups, namely those of Croats, Serbs and Slovenes living within the Monarchy. Parallel activities could be seen in the creation, in 1850, of the so-called Serbo-Croatian language – an artificial supra-language covering similar linguistic idioms of Croats, Serbs, and Bosniaks – and in the creation, in 1866, the so-called Yugoslav Academy of Sciences and Arts

in Zagreb. In these processes various aspects of musical culture played important roles, but mostly turned out to be unsuccessful in the service of non-artistic social cohesion devices. It turned out that in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries in the case of South Slavs it was too late to create a unifying feeling by the means of arts, including music: owing to very different pre-histories and some other factors, South Slavs will not follow the unifying paths of Italy and Germany.



### ›National‹, ›Popular‹, and ›Folk‹ Music in the European Historiography of Italian Opera

*Anna Tedesco* (Università di Palermo)

17.30–18.00

This paper will deal with the concepts of ›folk music‹ (*musica popolare*) and ›national art‹ (*arte nazionale*), as used by scholars and critics during the 19<sup>th</sup> and the early 20<sup>th</sup> centuries, to speak about Italian opera, both on periodicals and in critical essays. The way in which words such as ›popular‹ (made by and for ordinary people) or ›national‹ (specific to Italian nation) were used will be discussed, focusing on the changing in their meaning. This subject will be examined also in relation to the historic and politic events that affected Italian peninsula, that is the creation of an Italian state, and later the rising of nationalism and the fascism. In fact Italian opera contributed to build a strong Italian national identity and opera was considered a typically Italian creation until the works by Meyerbeer and Wagner began to be successful. The word ›popolare‹ was often used by Italian critics to define Italian opera: it was considered ›popular‹ and ›natural‹ with the meaning of spontaneous and easy to appreciate as opposed to Meyerbeer's grands opéras or Wagner Musikdramen which were considered artificially learned. But ›popular‹ also meant something capable to express the soul of Italian people, something natural of Italian people: in that sense ›popular‹ also signified ›national‹. Only later in the 19<sup>th</sup> century scholars began to use ›popular‹ referring to folk music, and composers began to be interested in using folk music in Opera or in composing in a style which imitated folk music.



## FREIE REFERATE · FREE PAPER GROUPS

### 19<sup>th</sup> Century Music I: Romantics

12.7. Thursday · Level F, Room 118 · 10.00–13.00 (Timetable xxxix)

Chair: *Thomas Grey* (Stanford University)



#### Mendelssohn's *Ruy Blas* and the Development of the Romantic Symphony

*Siegwart Reichwald* (Converse College, Spartanburg) 10.00–10.30

In the development of the Symphony the generation between Beethoven and Brahms has generally been portrayed as too awe-struck by Beethoven's expansive and innovative formal designs to contribute to the evolution of form. Schubert's C Major Symphony, however, shows important new approaches to form, which Schumann built on with his B flat Major Symphony. Their progressive formal designs of the opening movements integrate and actualize the introduction in the movement proper.

Mendelssohn's important role as performer in the premiere of Schubert's C Major Symphony is widely recognized. Nobody, however, has wondered about Mendelssohn's reaction as composer. While rehearsing Schubert's work in March 1839 he wrote the overture to *Ruy Blas*, which is generally viewed as the weakest of Mendelssohn's five overtures. Mendelssohn's correspondence, however, shows that he thought highly of this overture. He even withheld *Ruy Blas* from the London audience in 1844 as punishment for the Philharmonic Society's disregard for Schubert's C Major Symphony.

Mendelssohn wrote the overture within two days for a benefit concert for the Theatrical Pension Fund. Despite the dislike of the plot, which is seemingly displayed by alluding to it only in the introduction, Mendelssohn worked feverishly on the piece. Mendelssohn's seemingly plotless overture is actually a response to Schubert's innovative form. Careful analysis of the work shows it to be a study on the integration of a second plot in sonata form, displaying his clear understanding of Schubert's innovative approach as well as his deep involvement in furthering the development of symphonic form designs.



#### Paradoxes of Liszt's *verbunkos* Idiom

*Shay Loya* (King's College London) 10.30–11.00

Franz Liszt's dual roles as leader of »Zukunftsmusik« and a principal founder of the 19<sup>th</sup>-century Hungarian school overlap in a potentially paradoxical way. On the one hand, the *verbunkos* idiom formed part of Liszt's rejection of academic strictures and their pretension to universality; he used it as an extension of his improvisatory composition and as an explicitly »authentic« object of artistic difference that could occupy both »high« and »low« cultural spheres. On the other hand, he sought to lend cultural respectability and »universality« to the *verbunkos* idiom by infusing it with Beethovenian heroism, combining it with such genres such as fugue, sonata, symphonic poem, and oratorio, and (at the syntactical level) by combining *verbunkos* performance practices with distinctly modernist harmonic thinking. The resulting conundrums include preserving the »unlearned« and avowedly anti-academic nature of the *verbunkos* idiom while desiring to elevate it into social-cultural respectability, reconciling exoticism with highbrow universality, and validating both traditional music with the modernist imperative to

reject tradition. Liszt offered various solutions for these paradoxes throughout his long career, culminating in the *Csárdás Macabre* (1881), a unique ›Hungarian sonata‹.

♦ Pause ♦

### Transatlantic Passages – The Musical Grand Tour

*Marianne Betz* (Hochschule für Musik Leipzig)

11.30–12.00

Various types of cultural tourism mark the history of travel between Europe and America. European intellectuals in all fields, among them celebrities like Goethe, Schumann, and Wagner considered touring the New World, a continent of seemingly unlimited possibilities, and settling there. Likewise, Americans crossed the ocean to undertake the ›grand tour‹, effectively a pilgrimage to the cradles of European art and music.

Leipzig in the 19<sup>th</sup> century was an international trade centre renowned for its vivid cultural life and legendary as domain of Bach, Schumann, and Mendelssohn. It attracted scores of music students internationally, but especially from the English-speaking world who came to study at the world-famous conservatory founded by Mendelssohn himself in 1843. Though criticized by many for its rigid methods of music education and the stagnation that took place in musical development the conservatory remained a model for professional training up until the 1910s, copied by several newly-founded institutions overseas.

The many Americans who travelled to the Saxon ›Mecca of Music‹ found the experience particularly culturally challenging, beyond the mere study of music. This paper will elaborate on the various forms of transatlantic cultural exchange that took place up until the radical turning-point notable after 1910, when anti-German sentiments and growing American self-esteem increasingly dominated the search for a musical life and identity disassociated from the Old World.



### Auswanderer/Einwanderer

Otto Dresel and the German-American Literati of New York

*David Francis Urrows* (Hong Kong Baptist University)

12.00–12.30

German immigrants constituted the second-largest diaspora of émigrés in the United States during the mid-19<sup>th</sup> century. In contrast to other national and ethnic immigrant groups, German-Americans were highly urbanized, and to some extent the most highly educated. Of three waves of German emigration, the first (running from about 1830 to the 1848–1849 arrival of several thousand political refugees) saw a high proportion of musicians, writers, thinkers, and academics within the mix of skilled trade and labor classes. Among them was the composer Otto Dresel (\*1826, †1890) a student of Schumann, Liszt, and Mendelssohn, who settled in New York in 1848, where he taught piano, concertized, and composed for three years.

The traces of Dresel's New York period lie in the works he composed there: German *Lieder*, a few settings of English poetry, and several instrumental works. This paper examines his New York compositions as well as his presence in an intellectual German-American community – which included the pianist and conductor William Scharfenberg, the composer-publisher-impresario Herman Saroni, and the writer and linguist Therese Albertine Luise von Jacob Robinson (known as Talvj). I discuss how Dresel and other literati made the social and artistic transition from German to ›German-American‹. Borrowing from Bohlman and Holzapfel's concept of the musics of *emigration* and of *immigration*, I will present a selection of the lieder Dresel composed there, and explore their meaning as signifiers for those similar, yet distinct transitional experiences.





## Mily A. Balakirev (\*1868, †1883): Problems of the New Biography

Tatiana Zaytseva (St. Petersburg Conservatory)

12.30–13.00

The work dedicated to Mily A. Balakirev. Being one of the central musical figures of the 19<sup>th</sup> century in Russia and Europe, Balakirev nevertheless was little studied by musicologists and remains in many respects unknown. The period from 1869 till 1883 is most unknown in Balakirev's biography. There are some legends about it. For example: it was the ›deed period‹ in the life of Balakirev. The studying of this time led to give an other description to creative activities of the composer.

The research is based on studying of numerous archival sources (about 1000). Life and creative activities of Mily Balakirev are examined in the wide historical and cultural context. In the centre of the work there is the research of Balakirev's scores. There all the versions of the composer's works are examined, including the ones being created in the last years of his life.

For the first time a catalogue puts together edited works, manuscripts, sketches, and even scores, that are only mentioned by Balakirev's contemporaries. For today it gives the most complete idea of Balakirev's great creative activities. Balakirev himself was the great builder of cultural Russia and initiator of the important changes in musical life of native country.

19<sup>th</sup> Century Music II: Italian Opera

15.7. Sunday · Level G, Room 212 · 10.00–13.00 (Timetable lxiii)

Chair: *Fabrizio Della Seta* (Università degli Studi di Padova)

## Radici formali del melodramma italiano nelle opere di Ferdinando Paër

Giuliano Castellani (Université de Fribourg)

10.00–10.30

Ferdinando Paër (Parma, 1771 – Parigi, 1839) fu, accanto a Simone Mayr, il più importante rappresentante dell'opera italiana in Europa durante gli anni che separano l'epoca di Cimarosa e Paisiello da quella di Gioachino Rossini e da qualche anno la musicologia presta sempre maggior attenzione alle sue opere. La nostra relazione si inserisce in questo processo di riscoperta e mira a rispondere ad alcune domande che la musicologia ancora si pone: Rossini ha veramente inventato un nuovo stile musicale oppure ha semplicemente amplificato grazie al suo genio un linguaggio più o meno comune agli operisti che l'hanno preceduto? Egli ha veramente creato dei nuovi modelli formali dell'opera italiana oppure si è limitato a perfezionare le strutture preesistenti nelle opere dei suoi predecessori? Attraverso lo studio delle opere più significative di Paër, *Griselda* (1798), *Camilla* (1799), *I Fuorusciti di Firenze* (1802), *Sergino* (1803), *Leonora* (1804), *Sofonisba* (1805), *Agnese* (1809) si mostrerà come talune importanti forme e strutture (sinfonia operistica, struttura quadripartita dei numeri d'assieme, Allegro dell'aria, stretta del duetto e dei pezzi d'assieme), poi codificate e perfezionate da Rossini e dai suoi successori, fossero già impiegate, seppur in modo non sistematico, da Paër e dai suoi contemporanei.



## Acting Opera Buffa: Music and Visible Action in Luigi Ricci's Comic Works

Francesco Izzo (East Carolina University, Greenville)

10.30–11.00

In the area of 19<sup>th</sup>-century Italian opera, the visual elements of operatic performance have been the subject of significant recent investigation. Particular attention has been devoted to Verdi and

especially to the »disposizioni sceniche« – the staging manuals published beginning in the late 1850s. Discussions of earlier repertoires remain scant, however. An opportunity to glimpse at the importance of acting on the early-19<sup>th</sup>-century operatic stage comes from Luigi Ricci, Italy's most prominent composer of opera buffa during the 1830s and 40s. Ricci filled many of his autograph scores with stage directions, providing unusually detailed clues on the placement, gestures, and interaction of his characters. Concentrating on *Il nuovo Figaro*, *Eran due or sono tre*, and *Chi dura vince*, in this paper I examine Ricci's directions in the light of contemporary conventions and views of acting and gesture. The composer's stage directions epitomize a transitional phase on two counts: first, the transition from a stylized conception of acting to a more realistic approach to physical gesture; second, the transition toward a deeper involvement of the composer in all aspects of operatic production. Beyond the obvious historical relevance for the study of acting, Ricci's work stimulates a reflection on possible applications of 19<sup>th</sup>-century practices to modern performances, enriches the current debate on the significance of 19<sup>th</sup>-century staging materials, and expands our conceptions of the operatic text.

♦ Pause ♦

*Storia and invenzione from I promessi sposi to La forza del destino*

Emanuele Senici (University of Oxford)

11.30–12.00

Verdi's *La forza del destino* has been repeatedly criticized for its supposedly unmotivated succession of apparently unrelated scenes, for the disappearance of some of its main characters for entire acts, and for the unprecedented prominence given to what would be normally considered minor characters. The immediate reason for many of these peculiarities is of course *Forza's* literary source, the Duke of Rivas's play *Don Alvaro o La fuerza del sino*. But what did Verdi find in this play that caught his restless dramaturgical attention?

In this paper I suggest that among the most important sources for the opera's dramaturgy we should include Alessandro Manzoni's famous historical novel *I promessi sposi*. Specifically, I argue that with *Forza* Verdi attempted to reproduce on the stage Manzoni's alternation of *storia* (the description of historical events) and *invenzione* (the creation of fictional characters and situations). In order to examine how Verdi accomplished this transition, I compare Act 2 scene 1 of *Forza* with chapter 14 of *I promessi sposi*, both set in taverns, suggesting that *Forza's* tavern scene acts as a meta-operatic reflection on the reasons, meanings and results of the opera's dramaturgy, just like chapter 14 of *I promessi sposi* functions as a meta-textual commentary on the relationship between *storia* and *invenzione* in the novel. I conclude with a consideration of the ways in which Verdi negotiated the transition from novel to opera of what may at first seem the quintessentially novelistic alternation between *storia* and *invenzione*.



Regie und Form in Giuseppe Verdis *Otello*

Andreas Giger (Louisiana State University, Baton Rouge)

12.00–12.30

Die von Ricordi seit 1856 publizierten und von Verdi gutgeheißenen Regiebücher (*disposizioni sceniche*) führen immer wieder zu Kontroversen, sobald es um deren Bedeutung für heutige Inszenierungen geht. Obwohl die Regiebücher auf von Verdi überwachten Inszenierungen beruhen und, etwa im Falle von *Otello*, die Aufforderung enthalten, in zukünftigen Produktionen alle Anweisungen genau zu befolgen, werden diese Regiebücher von der heutigen Forschung meist als impraktikabel abgelehnt.

Untersuchungen zu den »disposizioni sceniche« haben bisher allerdings den Zusammenhang zwischen der Form von Verdis Musik und der »Form« der Regie (d.h., der Bewegungsabläufe auf der Bühne) übersehen. In der Sturmszene zu Beginn des *Otello*, z.B., korrespondiert

die zunehmende, den sich legenden Sturm repräsentierende tonale Klarheit mit immer deutlicheren, konzentrierten Vorwärtsbewegungen des Chores, zuerst bei »Fende l'etra« (12 Takte f-Moll/c-Moll), dann bei »Dio, fulgor della bufera« (32 Takte a-Moll) und schließlich bei »Vittoria! Sterminio!« (56 Takte in e-Moll/E-Dur). Ähnliche formale Übereinstimmungen finden sich in allen Teilen der Oper.

Meine Untersuchung der Parallelen zwischen Form der Musik und Form der Regie zeigt, daß letztere dazu bestimmt ist, die musikalische Form hervorzuheben und dadurch den dramatischen Effekt zu verstärken. Um diesen Effekt im Falle des Eröffnungschores zu illustrieren, stelle ich eine elektronische Rekonstruktion dieser Szene einer Rekonstruktion der originalen Inszenierung in Renato Castellanis Dokumentarfilm *The Life of Verdi* gegenüber, die trotz des implizierten Anspruchs auf historische Authentizität die Personenregie der »disposizioni sceniche« ignoriert.



### Staging Music

#### Compositional Structures in their Relation to Dramatic Setting in Opera

*Leonella Grasso Caprioli* (Università degli studi di Padova)

12.30–13.00

In the act of composing the imponderable mobile of the dramatic event comes into life: a thinking in music that while translating a dramatic suggestion in its own language, predetermines the organization of the theatrical space, defines psychological relations, widens or contracts the emotional time, fills with sounds the silence of words and shapes the dynamics of expression related to the visual and staging aspects of a production.

Moving from a semiological definition of the role of music in the relation between text and staging we will analyse the various steps in the conception of a piece of musical theatre – the writing of the libretto, the composition of music, the shaping of the staging project – a journey articulated by the development of its contents until the final goal: Music that describes and becomes visible.

The many transitions that mark Opera in its coming into life (Idea/Writing/Performance) find a correspondence, as in a sort of editing of the drama, in as many translations through which intentions of meaning are either lost, charged or regenerated in a process of stratification and accumulation. In such a perspective we will study and use as reference – among others – excerpts from Operas of Giacomo Puccini.



### 19<sup>th</sup> Century Music III: French and Russian Opera

13.7. Friday · Level G, Room 212 · 10.00–13.00 (Timetable li)

Chair: *Anselm Gerhard* (Universität Bern)



#### Archaic and Modern Connotations of Laughter in Mousorgsky's *Boris Godounoff*

*Olha Solomonova* (Ukrainian National Academy of Music, Kiev)

10.00–10.30

Revealing of reduced connotations of archaic laughter, inaccessible to modern perception. Modes of ancient laughter: collective squeezing of an ALIEN out of the limits of the community, murder-laughter, carnival mutilation, vital laughter as expression of animalistic joy of existence.

2 modules of ancient Slavonic »mourning song-laughter« in the choir »What will we do without you?« ›elated‹ (authentic funeral mourning song) and ›debased‹ (parody mourning song). Intersection of mourning songs models.

The atmosphere of exuberant joy at Slavonic funeral, its ritual meaning.

Correlation to the archaic mourning song: dramaturgy, based on the shift from tragically modus to laughter modus and vice versa; laughter type, including alienation (an anaesthesia of mind, contradictiveness of situation) and estrangement; alleviation of tragicallness by means of general roar of laughter scenes; mourning songs are perfumed predominantly by women, laughter scenes – by men.

Parody application of glorifying choir in honouring of Khroushcheff.

Substitution of characters as the chief motive of the laughter culture.

Bride and groom substitution custom in the ancient ceremony: bride substitute is an old woman or a bearded man; groom substitute is groom's dumb brother. Another variant of substitution – an aged married couple.

♦ Pause ♦

Between Germany and France: The Municipal Theatre in Strasbourg 1891–1945

*Jeroen van Gessel* (Radboud University Nijmegen)

12.00–12.30

The history of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century has heavily influenced the Elsass region. In 1870 it came under German rule, passed to French authority in 1918, before becoming occupied by Nazi-Germany in 1940. The changing regimes not only introduced their own systems of government, but also actively sought to influence the cultural identity of the region. Nowhere was this more obvious than in the Municipal Theatre in Strasbourg. One of the first German theatres to be placed under direct control of the city council (1886), it was to become a beacon for German cultural superiority. After 1918, French authority actively sought to eradicate the theatre's germanic tradition. These policies were reversed radically in 1940, when the theatre, now under the rule of Nazi-Germany, was enlarged on the express wishes of Adolf Hitler personally. This presentations aims to clarify, how the strategies that the different authorities adopted, influenced the daily practice of music theatre. This includes the personnel changes enforced by the authorities, as is the case, for example, with Hans Pfitzner's activities in Strasbourg, who was specially commissioned to introduce high-standard performances of German opera. Other modes of redefining cultural identity concern the continuous reforming of repertoire, the ex- or inclusion of regionally inspired operas and the changes in general outlook on the function of music theatre itself.



Meiningen to Meyerhold: Drama as Opera, Opera as Drama

*Olga Haldey* (University of Maryland, College Park)

12.30–13.00

In the late 1890s, Savva Mamontov's Moscow Private Opera was one of Russia's most innovative cultural institutions that placed its imprint on the artistic lives of both Moscow and St. Petersburg. Among the company's most notable contributions was a revolution in operatic staging: acting, directing, movement, and visual design. Inspired as they were by spoken drama, Mamontov's ideas made a tremendous impact on spoken drama practices of the 1900s. They led to the development of two diverse approaches: the Meiningen naturalism of Konstantin Stanislavsky's Moscow Art Theater, and the stylized modernism of Vsevolod Meyerhold's biomechanics. Both Stanislavsky and Meyerhold worked directly with Mamontov at the dawn of their careers. By observing the Moscow Private Opera's performances and rehearsals, they absorbed the diverse trends – some realist, others modernist – that uneasily coexisted in Mamontov's

tov's productions such as *Pskovityanka*, *Orfeo*, and *Judith*, and later implemented them in their own directing practices. Both young director's opera-inspired visions eventually came back to the opera theater. But while Stanislavsky's naturalism – evident in stagings by Olenin, Arbatov, Margianov, as well as in *Boris Godunov* production by Diaghilev's fledgling *Ballets Russes* – was soon judged out of date, Meyerhold's stylization led not only to his own Symbolist *Tristan*, but to Diaghilev's *L'après-midi d'un faune* and *Le Sacre du printemps*. Mamontov's company thus effected a transition from Meiningen realism to modernist stylization in Russian staged art.



## 19<sup>th</sup> Century Music V: Austria around 1800

15.7. Sunday · Level F, Room 109 · 10.00–13.00 (Timetable lxi)

Chair: *Detlef Altenburg* (Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar)



### Aristocratic Patronage, the Musical Public, and the Symphony in Late Eighteenth Austria

*Jen-yen Chen* (Occidental College, Los Angeles)

10.00–10.30

The dramatic social transformations that took place in Europe during the Enlightenment profoundly reshaped musical life and practice, and few genres reflected this transition more vividly than the symphony. In this paper I explore the parallels between the emergence of a new paradigm of social order (based on a shift from an ›estate‹ to an ›economic‹ ethos, in Norbert Elias' formulation) and the development of an idiosyncratically individualistic language of symphonic writing. I shall focus upon the conditions for this development provided by aristocratic patronage in late 18<sup>th</sup>-century Austria, most strikingly manifested in the symphonies composed by Joseph Haydn for the Esterhazy court. Though such a court self-evidently employed music in its established function of conveying prestige, the princely *Kapellen* of the period in fact embodied the tensions between traditional ceremonial representation and a new sensibility associated with the rise of a literate public. These *Kapellen* form a crucial transition between the height of ceremonial culture in the early 18<sup>th</sup> century and the later bourgeois orientation of musical life; the enrichment of the genre of symphony in the context of their patronage reflects a radical modification of the interaction between music and its social milieu. In support of this argument, I shall offer evidence concerning musical style, performance settings, and the socioeconomic status of musicians at the courts of the Sachsen-Hildburghausen, Esterhazy, Schwarzenberg, and Grasalkowitz families.



### The Viennese Piano Scene in the 1790s

*Katalin Komlós* (Liszt University of Music Budapest)

10.30–11.00

The last decade of the 18<sup>th</sup> century was a transitional period in the political as well as the cultural history of Europe. The repercussions of the French Revolution affected the surrounding countries to varying degrees, but the aesthetic values underwent far-reaching changes everywhere. The field of keyboard music and keyboard performance was no exception.

In Vienna, the once legendary performances of W. A. Mozart already seemed out of date for some musicians before the turn of the century. ›Pearly‹ playing gave way to singing legato style, and the occasional use of damper pedals. Of course, the appearance of the young Beethoven made a profound effect on the Viennese piano scene. His art gave rise to ardent admi-

ration on the one hand, and strong opposition on the other, and very soon divided musical opinion regarding the aesthetics of instrumental performance.

The keyboard works of the pianist-composers of the time varied in their style and level of craftsmanship. Next to sonatas, the bulk of the repertory contained a multitude of dances, marches, variations, rondos, potpourris, and other pieces. Textures became denser, and more demanding to play. The general style gradually approached the tone of the early 19<sup>th</sup> century, Schubert's in particular.

Although public concerts in Vienna in the 1790s were less frequent than in the previous decade, considerably more fortepiano players appeared in the programs than in the 1780s. Of the younger generation, Hummel was the first who performed on Viennese stages before the end of the century. After 1800, the significant Viennese debut of three young artists, Kalkbrenner, Czerny and Moscheles, initiated a new kind of bravura in pianism, which prepared the era of the instrumental virtuosity of the 19<sup>th</sup> century.

♦ Pause ♦

The Genre of the *Ariette* in F. Schubert's Singspiel *Claudine von Villa Bella* (1815)  
An Unwritten Chapter in the Composer's Approach to the Musical Text

Walter Kreyszig (University of Saskatchewan – Universität Wien) 11.30–12.00

Schubert's numerous dramatic compositions partly survive as complete works and fragments. Only in one Singspiel, the one-act *Claudine von Villa Bella* (D 239), a satirical play written by Goethe in 1776, does Schubert proceed outside the well defined norms of this genre, what appears as indicative of a shift in music's intellectual history. In this Singspiel, composed in 1815 (his most productive year with significant contributions to most genres current in Vienna, including the symphony, string quartet, sonata, and art song), Schubert, on two occasions, resorts to the ariette – a genre that enjoyed considerable popularity in France, but found little use in the German speaking world. This paper will examine the two soprano ariettes in *Claudine von Villa Bella*, that is, »Hin und wieder fliegen die Pfeile« (Nr. 3) and »Liebe schwärmt auf allen Wegen« (Nr. 6) – which are explicitly labelled ariette in Schubert's autograph. A detailed consideration of the musical text of these two pieces focuses on the study of the literary text, the decisive force behind Schubert's choice of this particular genre, and on a traditional analysis of melody and harmony, and of form and style. This analysis functions as a basis for a comparison of these two examples, unique in Schubert's total compositional output, with his contributions to genre of the aria as manifested in this Singspiel. Such an approach will underscore Schubert's utmost sensitivity to the concept of the musical genre in general and to the unique setting of *Claudine von Villa Bella*.



First Viennese Performance of Schubert's *Der Hirt auf dem Felsen* (1830)

Theodore Albrecht (Kent State University) 12.00–12.30

History tells that Franz Schubert composed his song with clarinet and piano, *Der Hirt auf dem Felsen*, D 965, for soprano Anna Milder-Hauptmann (\*1785, †1838) a month before his death in 1828, but has provided no clue to the identity of the clarinetist for whom he wrote the challenging obbligato part. Before brother Ferdinand Schubert (\*1794, †1859) could provide the soprano a copy, Milder-Hauptmann (who had created the title role in Beethoven's *Leonore/Fidelio* at the Theater an der Wien in 1805) had left Vienna.

During the night of February 28-March 1, 1830, the Danube overflowed its banks, flooding several low-lying Viennese suburbs. On March 21, 1830, Ferdinand Schubert organized a concert in the hall of the Lower Austrian Landstand (Parliament) to benefit the schools in the

flooded areas. The program included the Viennese premiere of *Der Hirt auf dem Felsen*, performed by soprano Caroline Achten (\*1806, †1896) and clarinetist Anton Friedlowsky (\*1804, †1875), with Ferdinand as pianist.

This paper details the circumstances surrounding the Schubert premiere, as well as the careers of Achten and Friedlowsky, and speculates that if Schubert composed the voice part in *Der Hirt auf dem Felsen* for Milder-Hauptmann, then he probably wrote the clarinet part for Anton Friedlowsky's father Joseph (\*1777, †1859), who had often accompanied the soprano at the Theater an der Wien. Thus, the composition and first Viennese performance of Schubert's *Der Hirt auf dem Felsen* represent a ›passage‹ from one generation to another.



### Joseph Deym and His Wax Museum

A Transitional Artist Important to Mozart and Beethoven

Rita Steblin (Wien)

12.30–13.00

Although not a musician, Count Joseph Deym (\*1752, †1804) was an important transitional figure in the arts. Under the alias »Joseph Müller«, he founded the famous Viennese waxworks museum and created exhibits featuring automated musical devices. In 1790–1791 he commissioned Mozart to compose three works for musical clocks, thus inspiring the genial masterpiece *Fantasy in F Minor* (KV 608). In 1799 he transferred copies of Mozart's music to Beethoven, who also wrote three works (WoO 33) for this gallery. Such pieces for musical clocks may be regarded as transitional forms – falling between music for human performers and totally-automated music for machines. Although it was thought that no original clocks from Deym's panopticon had survived, one beautifully-decorated automaton has just surfaced (now on display in the Figaro House) and includes seven pieces by Haydn as well as a shortened version of Mozart's KV 616. Deym was also involved in Mozart's passage from life to death, having formed his death mask with the intention of putting on display a wax bust of the composer. New research reveals why this effigy was never finished. Another form of transfer concerns Deym's wife, born Countess Josephine von Brunsvick (\*1779, †1821). Her ›femme fatale‹ personality is re-vealed in 108 surviving marriage letters. To wed her, »Müller« transformed himself back into a Count. After his death, Josephine became the object of Beethoven's desire, as witnessed by 14 love letters addressed to her (1804–1809). My paper will present new biographical information on Müller/Deym of importance to both Mozart and Beethoven research.



### 19<sup>th</sup> Century Music VI: Beethoven Studies

11.7. Wednesday · Level F, Room 118 · 15.00–18.00 (Timetable xxxiii)

Chair: *Anthony Newcomb* (University of California, Berkeley)



Editing the Ninth Symphony as Part of the Critical Beethoven-Gesamtausgabe  
Some Interim Results

Beate Angelika Kraus (Beethoven-Archiv Bonn)

15.00–15.30

Noch der Beethoven-Forscher Max Unger hatte in seinem Revisionsbericht zur Eulenburg-Taschenpartitur die Heranziehung des umfangreichen Quellenbestandes abgelehnt – mit der Begründung, es würde »sehr fraglich sein, ob das Ergebnis der aufgewandten Mühe entspräche«. Wesentliche Basis blieb (wie schon bei der alten Beethoven-Gesamtausgabe) die vom Kompo-

nisten nicht mehr korrigierte Originalausgabe von 1826. Ganz anders ist die Situation heute: In den letzten Jahren wird eine kontroverse Diskussion um den ›Urtext‹ der 9. Symphonie geführt. Die Aufnahme des in Fragmenten überlieferten Autographs 2001 in das Memory of the World-Register der UNESCO lenkte das Interesse zusätzlich auf diese Arbeitspartitur Beethovens und suggerierte ihre Aufwertung gegenüber anderen Quellen, insbesondere den überprüften Abschriften.

So manche Lesart ist indessen keineswegs nur für Philologen interessant, sondern bedeutet auch für Konzertbesucher deutlich hörbare Varianten. Es genügt bereits ein Vergleich der bei Bärenreiter (Hg. J. Del Mar 1996) und Breitkopf & Härtel (Hg. P. Hauschild 2005) erschienenen Partituren, um nennenswerte Unterschiede in Notentext und Quellenbewertung festzustellen. Vor dem Hintergrund der aktuellen Editionsarbeit im Rahmen der vom Beethoven-Archiv Bonn herausgegebenen neuen wissenschaftlich-kritischen Beethoven-Gesamtausgabe wird die Problematik konkurrierender ›Urtext-Ausgaben‹ an ausgewählten Beispielen gezeigt. Es wird die Frage diskutiert, wie ein naturgemäß umfangreicher kritischer Bericht der komplexen Quellenlage gerecht werden und zugleich in die Musikpraxis hineinwirken kann.



### Traversing the Double-Bar in Beethoven's Music

*Barry Cooper* (University of Manchester)

15.30–16.00

Although the double bar is one of the most familiar symbols in music, its history and usage have been largely neglected hitherto. Double bars frequently appear in the middle of works, where they always raise the question of how the performer should make the transition between one section and the next. This problem is particularly acute in Beethoven's music. He often composed movements that adjoin in some way, and the type of barline or double bar that he used between them can throw light on how he perceived the transition. An examination of his internal double bars in a large number of his autograph scores yields many surprising findings. His use of the double bar is very different from how it appears in modern editions, which rarely retain this feature of his notation. In certain cases, boundaries marked by double bars in modern editions lack even a single barline in the autograph, which implies that there should be greater continuity and a less sectional approach in performance. Elsewhere his double bar is more solid than might be expected, implying a significant pause. And the double bar at the end of the *Violin Romance*, Op. 50 provides startling evidence concerning the work's original context. Performers need to be aware of the implications of Beethoven's notation, so that they traverse the double bar in the most appropriate way, which may range from a substantial pause to complete continuity.



### Spiritual Interpretations in Beethoven Criticism of the Early 19<sup>th</sup> Century

*Elizabeth Kramer* (University of West Georgia, Carrollton)

16.00–16.30

In recent years, scholars have set forth categories for music criticism around 1800 using descriptive adjectives from the psychological to the political. The primary sources suggest another mode of discourse: spiritual interpretation. By spiritual interpretations I mean readings that assume spiritual understandings of the work, the composer, and the process of interpretation. The critic believes that a work reflects the spiritual and is spiritual. The composer is understood as a spiritual person, who expresses his spirituality in music or whose music is understood as an expression of that spirituality. The aim of interpretation is to ›divine‹ the composer's intentions, as in Schleiermacher's seminal hermeneutics. Spiritual interpretations of the early 19<sup>th</sup> century stemmed from a wider phenomenon of musical ›Kunstreligion‹ (›art religion‹), the be-



lief that music has a special capacity to reveal the divine. The idea of ›Kunstreligion‹ provides context for such interpretations, both illuminating what early 19<sup>th</sup>-century individuals may have meant when they spoke of the ›spiritual‹ and clarifying a historical-critical use of the term. Spiritual criticism of music reached a turning point in Beethoven criticism of the 1820s as critics such as Adolph Bernhard Marx both accepted and challenged the notion. The metaphysical aspirations of spiritual interpretation distanced it from any simplistic logic of spirituality and have influenced the waxing and waning of spiritual interpretations and our historical perspectives on them to the present day.

♦ Pause ♦

›Structural‹ versus ›Re-creative‹ Analysis

Rudolf Kolischs Analyse-Projekt zu Beethovens Streichquartetten (1942)

*Jan Philipp Sprick* (Humboldt-Universität zu Berlin)

17.00–17.30

Dass Kolisch zu Beginn seiner Exilzeit in den Vereinigten Staaten im Jahr 1942 neben *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* (1943) noch ein weiteres Beethoven-Projekt verfolgt hat, ist bisher weitgehend unbekannt geblieben. Im März 1942 plant Kolisch eine Ausgabe der Beethovenschen Streichquartette, die zusätzlich zu den Partiturstimmen auch »spezifische Formanalysen zu jedem Werk« und »correspondierende reproduktionstechnische Analysen« vorsieht. Neben mehreren erfolglosen Versuchen, eine Konzertmeisterstelle in einem großen amerikanischen Orchester zu bekommen, verspricht Kolisch sich von diesem Projekt offensichtlich bessere Chancen auf eine Lehrposition an einem amerikanischen College. Im Mai 1942 schickt er eine ›Analyse-Probe‹ vom langsamen Variationssatz aus Beethovens Streichquartett Op. 127 sowie eine Inhaltsübersicht der geplanten Publikation an Schirmer's Musikverlag, hat das Projekt aber offenbar nach einer ablehnenden Reaktion seitens des Verlags nicht mehr weiter verfolgt.

Die Skizze zu der Analyse und die Inhaltsübersicht finden sich im Kolisch-Nachlass in der Houghton-Library der Harvard University und sind bislang nicht publiziert. Kolisch stellt eine ›structural analysis‹ einer ›re-creative analysis‹ gegenüber und zeigt dabei sehr anschaulich, wie strukturanalytische Erkenntnisse für konkrete aufführungspraktische Anweisungen fruchtbar gemacht werden können. In dem Vortrag sollen anhand dieses Materials Grundlinien von Kolischs Analysepraxis im Hinblick auf deren Anwendung für die Aufführungspraxis herausgearbeitet werden. Die Auseinandersetzung mit dieser außerordentlich aussagekräftigen Quelle kann zu einem besseren Verständnis von Kolischs sonst eher abstrakt formulierter Aufführungstheorie beitragen.



Schnabel, Beethoven, and the British Critics

*Brian Thompson* (Chinese University of Hong Kong)

17.30–18.00

This paper examines the place of Artur Schnabel in British music of the 1920s and '30s by exploring the critical reception of his performances and recordings. From the late 1920s, Schnabel was known internationally as the leading authority on Beethoven's piano music. Most British critics and listeners were highly receptive to his playing, accepting the austerity of his programmes and his refusal to play encores as the mark of a genius. For a minority within the musical community, however, Schnabel seemed a tyrant. One commentator went as far as to call Schnabel the ›Hitler of the piano‹. The irony of such a statement would very soon become evident as the pianist was forced to flee Nazi Germany, and would spend much of his time in the United Kingdom. It was there that he finally agreed to make recordings, producing a complete cycle for the Beethoven Sonata Society. The paper will focus on reviews printed in periodicals such as *The Gramophone*, and in the major London dailies, with references to reviews

published elsewhere around the same time. While occasionally reflecting the growing political tensions of the time, these writings will show the British to be prepared to accept Schnabel on his terms, both in the concert hall and on record.



## 19<sup>th</sup> Century Music VII: Mahler Studies

12.7. Thursday · Level F, Room 118 · 15.30–18.00 (Timetable xlv)

Chair: *Siegfried Mauser* (Hochschule für Musik und Theater München)



### Visual Suggestion Matters: The Examples of Berlioz's *Herminie* and Mahler's *Fish Sermon*

*Francis Maes* (Ghent University)

15.30–16.00

In the music of the 19<sup>th</sup> century, visual suggestion plays a vital part. The standard discourse labels it extra-musical and a remnant of outdated pictorialism. Musicological creed has it that music should not endeavour to compete with a medium it can never become. However, these critical criteria did not prevent composers from developing visual suggestion into an important tool of romantic musical poetics.

To establish a theory that could deal adequately with the function of visual suggestion in music, criticism should start from a multidisciplinary view. An obvious source for comparison is the suggestion of time in the visual arts. Temporal processes in painting are as vital a part of its content as spatial suggestion is in music. This paper considers two examples of music with text: the cantata *Herminie* by Berlioz and *Saint-Anthony's Fish Sermon* by Mahler. The first is related to the function of visual suggestion in the source epic by Tasso, the second is compared to the type of painting referred to as World Landscape, exemplified by the landscapist Joachim Patinir.

The comparison demonstrates that traditional tone painting or pictorial techniques are not essential for the type of visual suggestion developed by romantic composers, but rather the exploitation of music's capacity to guide the mind towards a larger mental perspective on the sounding structures.



### Individuelle Lektüre und Reflexion der Gattung. Anmerkungen zur musikalischen Zeitstruktur in Gustav Mahlers früher Symphonik

*Holger Stüwe* (Neue Mozart-Ausgabe)

16.00–16.30

Der Vergleich von Mahlers Musik mit der Literatur des 19.–20. Jhs. fördert erstaunliche Parallelen zutage. So wird der Hörer bei Mahler – ähnlich dem Leser im Roman – zur Einnahme einer aktiven Rolle gegenüber dem Werk herausgefordert: Er kann eine subjektive Bedeutung aus dem Kunstwerk ziehen, statt einen verbindlichen, vom Autor vorgegebenen Sinn ›korrekt‹ zu dechiffrieren. Damit wird an den Hörer der Anspruch gestellt, in seinem Hörakt selbständig variable Beziehungen zwischen verschiedenen Elementen und Zeitpunkten innerhalb des Werkes herzustellen. Eine Grundvoraussetzung hierfür ist die Modifikation traditioneller Werkstrukturen dahingehend, daß eine streng lineare Zeitstruktur aufgegeben wird, gleichzeitig aber Anhaltspunkte für den Hörer bereitgestellt werden, einen eigenen Kontext für den zeitlichen Werkverlauf zu konstruieren.

Schon in Mahlers frühen Symphonien zeigen sich Strategien formaler Gestaltung, die diesen Anforderungen entsprechen. Ausgangspunkt des Referats sind die divergenten Interpre-

tationen musikalischer Form in der Ersten Symphonie. Sie werden als Symptom für eine spezifische Strategie Mahlers gedeutet, die in der Überlagerung von Elementen unterschiedlicher traditioneller Formmodelle besteht und an konventionellen Attraktionspunkten im zeitlichen Verlauf der Musik eine Entscheidung über die Fortführung offenhält, um so das Engagement des Hörers herauszufordern. Dieses Vorgehen wird anhand ausgewählter Beispiele beschrieben und in den größeren Kontext von Mahlers Umgang mit Gattungskonventionen gestellt.

♦ Pause ♦

### Mahler's *Farewell* or *The Song of the Earth*? Death, Orientalism, and *Der Abschied*

Andrew Deruchie (McGill University)

17.00–17.30

Mahler's »Der Abschied«, the finale of *Das Lied von der Erde* (1908) is usually interpreted as a drama of the subject's farewell to life and ecstatic, quintessentially romantic, death. However, cultural and anthropological historians of death Philippe Ariès, Vladimir Jankélévitch, and Péter Hanák agree that by 1900 modernity had rendered such a »Belle Mort« a vanishing ideal. Consequently, Rilke, Hofmannsthal, and other Viennese thinkers sought new ways of construing death as beautiful. My paper proposes that, to this end, »Der Abschied's« celebrated orientalism appeals to the Chinese philosophy that was circulating in contemporary Vienna, which viewed death and regeneration as one of the earth's eternal cycles.

Previous critics have identified a single speaking subject in »Der Abschied«. However, I propose that a shift in voice at the recapitulation from first person present tense to third person past (underscored by the appearance of a new motif and a rupture in the structural voice leading) suggests that a narrator completes the farewell »story«, and that the ecstatic conclusion is his meditation on the subject's death, and not a mimetic representation of it. This succession of narration (a passage of recitative and arioso) and meditation (an aria) mirrors a recitative/arioso-aria-collapse cycle thrice repeated in the movement's exposition. Large-scale form, I argue, thereby embodies an ongoing cycle of »death« and regeneration. By way of structural parallel between recapitulation and exposition (where recitatives and ariosos are descriptions of nature and arias meditations on its beauty), form also comes to align human death with nature and celebrate it as natural beauty.



### ›Transition‹ as Process: Intermediate States in Mahler's *Das Lied von der Erde*

Zoltan Roman (University of Calgary)

17.30–18.00

The concept of »transition« as a constant in human life dates back to pre-Socratic times. The philosopher Heraclitus is credited with the aphorism »you cannot step twice into the same river«. Around the time concerned here, one of Mahler's distinguished contemporaries, the English philosopher Alfred North Whitehead was the foremost exponent of the pre-eminence of change, of permanence-as-illusion.

It may be argued that the all-embracing state of flux that characterized Western society between ca. 1890 and 1910 caused stylistic transition to attain uniquely paradigmatic status in literature and the arts. Mahler's œuvre encompassed the twilight years of the 19<sup>th</sup> century, and the dawning of the New Age; as well, it was marked by idiosyncratic development. Thus, it is credibly viewed today as being emblematic of a period in music during which consciousness of the past regularly clashed with, and gradually yielded to, premonitions of the future.

The symphonic song cycle *Das Lied von der Erde* (1908–1909) stands out among Mahler's works as the one most completely characterized by the processual interplay of past, present, and future in the various parameters and levels of the facture. The abstract principles

discussed in the paper will be illustrated with stylistic-technical and musico-poetic examples drawn from the six songs of the cycle.



## IV. 20<sup>th</sup> CENTURY TILL TODAY

### Symposien · Symposia

Implizite musikalische Poetik. Hindemiths Künstleroperen im musikhistorischen Kontext (G. Schubert)	115
Paul Sacher als Mäzen (H. Danuser)	117
Analytical Considerations of Schoenberg, Webern, Krenek, Ruggles and Ligeti (F. Heidlberger)	119
Zwischen ›U‹ und ›E‹ At the Thresholds among Tonal, Atonal, and Serial Composition	121
Grenzüberschreitungen in der Musik seit 1950 (F. Hentschel & F. Geiger)	121
Musical Life and Ideas Concerning Music in the Aftermath of the First World War and Russian Revolution (U. Lippus)	124
De passage. Formes et genres dans la dramaturgie musicale du début du XX <sup>e</sup> siècle (G. Montemagno & M. Niccolai)	127
Geistliche Inspirationen in der Musik des 20. Jhs. (A. Yefimenko)	129
Musikalische Wechselbeziehungen im künstlerisch-kulturellen Kontext des frühen 20. Jhs. (Ch. Heine)	133
Nodes and Turning Points in the Life and Art of Polish Composers of the 20 <sup>th</sup> Century (E. Siemdjaj)	137
›1968‹ and New Music (B. Kutschke)	140
Copyright in the 21 <sup>st</sup> Century The Slow Transition from <i>Permission Required</i> to <i>Fair Use</i> (D. B. Scott)	142



### Freie Referate · Free Paper Groups

20 <sup>th</sup> Century Music I: German and Austrian Music before 1950	144
20 <sup>th</sup> Century Music II: Music and National Socialism	146
20 <sup>th</sup> Century Music III: French Music before 1945 a)	148
20 <sup>th</sup> Century Music IV: French Music before 1945 b)	151
20 <sup>th</sup> Century Music V: Stravinsky Studies	153
20 <sup>th</sup> Century Music VI: Schönberg Studies	155
20 <sup>th</sup> Century Music VII: Anglo-American Traditions before 1950	157
20 <sup>th</sup> Century Music VIII: Eastern and South Eastern Europe before 1950	160

20 <sup>th</sup> Century Music IX: Russian Music before 1950	162
20 <sup>th</sup> Century Music X: ›National‹ Idioms after 1945	163
20 <sup>th</sup> Century Music XI: ›Personal‹ Idioms after 1945	166
20 <sup>th</sup> Century Music XII: Electronic and Experimental Music	168
20 <sup>th</sup> Century Music XIII: Popular Music	170
20 <sup>th</sup> Century Music XIV: Film and Music	173
Ethnomusicology I: Near and Far East	175
Ethnomusicology II: Hungary and South America	178



### **Exkursionen · Excursions**

Luzern: Projekt <i>Sketches</i>	181
---------------------------------	-----



### **Siehe auch · See also**

Methodology II: Problems of Historiography in 19 <sup>th</sup> & Early 20 <sup>th</sup> Century a) → VI. Theory & Methods	232
Methodology III: Problems of Historiography in 19 <sup>th</sup> & Early 20 <sup>th</sup> Century b) → VI. Theory & Methods	234
Philosophies of Contemporary Music Revisited → VII. Interdisciplinary Perspectives	261
The Sound of Dictatorships. Towards a ›Comprehensive‹ Music History of the Totalitarian Regimes of the 20 <sup>th</sup> Century → VII. Interdisciplinary Perspectives	270
Cambio en la cultura musical. El tránsito de la imagen analógica a la imagen digital → VII. Interdisciplinary Perspectives	290
Deep Listening in the Age of Eloquent Technologies → VII. Interdisciplinary Perspectives	292
Music/Sound/Cinema. The Intertwining of Production, Technology and Aesthetics in the Transition Decade (1927–1937) → VII. Interdisciplinary Perspectives	295



## SYMPOSIEN · SYMPOSIA

### Implizite musikalische Poetik Hindemiths Künstleropern im musikhistorischen Kontext

Gefördert durch die · Sponsored by SAGW

12.7. Thursday · Level F, Room 150 · 15.00–18.00 (Timetable xlv)

*Organiser: Giselber Schubert* (Hindemith-Institut, Frankfurt am Main)

Hindemiths Opern *Mathis der Maler* und *Cardillac* (Neufassung) sind 1938 bzw. 1952 in Zürich uraufgeführt worden. Beide Opern zählen zum Genre der »Künstleroper«. Protagonist der Oper *Mathis der Maler* ist die historische Gestalt des Malers Matthias Grünewald; zudem bezieht sich die Oper unmittelbar auf ein tatsächlich von Grünewald geschaffenes Werk: auf den *Isenheimer Altar*. Protagonist der Oper *Cardillac* ist ein fiktiver Künstler: die von E.T.A. Hoffmann erfundene Gestalt des Goldschmieds Cardillac. Diese Oper bezieht sich in der Neufassung wohl nicht auf ein bestimmtes Kunstwerk, doch bietet sie im Sinne einer Oper in der Oper anspielungsreich die (möglichst historisch-authentisch von Hindemith eingerichtete) Aufführung einer Szene aus der Oper *Pheton* von Lully. In beiden Opern gestaltet Hindemith seine musikalische Poetik, die sich allerdings von der Oper *Cardillac* in der Erstfassung (1926) über *Mathis der Maler* bis hin zur Neufassung des *Cardillac* (und darüber hinaus auch in der Oper *Die Harmonie der Welt*) bemerkenswert entwickelt hat. In der Gestaltung des Sujets werden die grundsätzlichen Überzeugungen des Komponisten erkennbar, wie und für wen Kunstwerke zu schaffen sind. Und als künstlerisch gestaltete Überzeugungen haben sie sich mit dem jeweils geschaffenen Werk gewissermaßen auch gleich zu bewähren. Deshalb können sie ›ästhetisch‹ überzeugen, ohne ›diskursiv‹ stimmig zu wirken – oder umgekehrt: sie wirken diskursiv überzeugend, versagen jedoch mit ihrer künstlerischen Gestaltung.

Es erscheint außerordentlich sinnvoll, diese Künstleropern Hindemiths mit ihren gestalteten musikalischen Poetiken in einen größeren musikhistorischen Zusammenhang zu stellen, der mit den historisch-stilistischen Entwicklungen zugleich die Veränderungen in den musikalischen Poetiken der Komponisten jener Zeit verdeutlichen könnte. Das musikhistorische Panorama, das zur Darstellung zu bringen wäre, kann durch folgende Komponistennamen angedeutet werden: Strauss, Schreker, Schönberg, Pfitzner, Weill, Krenek, Henze und natürlich Hindemith usw.



### Krise der Kunst und Künstleroper bei Richard Strauss

*Elisabeth Schmierer* (Universität Bochum)

15.00–15.30

Strauss reagierte bereits seit dem *Rosenkavalier* (1911) auf die Krise der Kunst durch Rekurs auf Modelle aus der Operntradition, wie es generell erst im Neoklassizismus der 1920er Jahre aktuell werden sollte. Wenn er auch keine ›Künstleroper‹ schrieb, welche die Thematik explizit in den Vordergrund stellen wie beispielsweise in Hindemiths *Cardillac* und *Mathis*, Schrekers *Der ferne Klang* oder Kreneks *Jonny spielt auf*, so spiegeln die Konzeptionen seiner Opern in der Reflexion von Traditionen der Gattungen und insbesondere auch der auftretenden Musikerpersonen sein Selbstverständnis als Künstler wider. Diese ›implizite musikalische Poetik‹ soll an verschiedenen Beispielen aufgezeigt und ihren Voraussetzungen im 19. Jh. nachgegangen werden.



Die ›schuldlose‹ Geschichte der Künste. Stichworte zu Pfitzners Poetik

Andreas Eichhorn (Universität Köln)

15.30–16.00

Die Auffassung von Musik, von ihrer Konzeption, ihrer Entstehung und ihrer Funktion in Pfitzners Oper *Palestrina* sind mit Pfitzners eigenem politischen Engagement kaum in eine innere und äußere Übereinstimmung zu bringen. Andererseits ist die Auffassung von Kunst, die Pfitzner in dieser Oper darstellt und ausarbeitet, immer auch autobiographisch aufgefasst worden. Es fällt schwer, Pfitzners in der Oper *Palestrina* dargestelltes Kunstverständnis und sein Selbstverständnis, mit dem er in der Öffentlichkeit wirkte, in eine Übereinstimmung zu bringen.



Arnold Schönbergs *Glückliche Hand* als autobiographischer Mythos des autonomen Künstlers

Ferdinand Zebentreiter (Universität Frankfurt am Main)

16.00–16.30

Schönbergs *Glückliche Hand* lässt sich lesen als Selbstthematization eines grundlegenden Strukturproblems künstlerischen Handelns: der Unvereinbarkeit einer ›charismatischen‹ Hingabe an die Sache der Kunst, die die ganze Person erfordert, und an eine Paar- oder Familien-Bindung, für die das auch gilt. Soweit ein Künstler, wie Arnold Schönberg, sich beidem gegenüber verpflichtet gefühlt hat, führt dies zu unlösbaren lebenspraktischen Problemen. Dies soll mit Blick auf die Biographie des Komponisten ebenso gezeigt werden wie die Linie der künstlerischen Thematisierung dieser Krisendynamik, von dem Streichsextett *Verklärte Nacht* und der symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* auf der einen Seite sowie dem Drama *Der biblische Weg* auf der anderen Seite, mit der *Glücklichen Hand* als musikdramatischer Zuspitzung.



Musik und Gesellschaft: Hindemiths Künstleroper im politischen Kontext

Giselher Schubert (Hindemith-Institut, Frankfurt am Main)

17.00–17.30

Hindemith entwickelt sein Selbstverständnis als Komponist unverkennbar im Kontext der ersten demokratischen Gesellschaftsordnung in Deutschland: der Weimarer Republik. »Ein Komponist sollte heute nur schreiben«, fordert er 1927, »wenn er weiß für welchen Bedarf er schreibt. Die Zeiten des steten Für-sich-Komponierens sind vielleicht für immer vorbei«. Solche Fragen der musikalischen Poetik stehen im Zentrum seines Musikdenkens in jener Zeit. Darüber hinaus gestaltet er sie auch denkbar unterschiedlich in seinen Opern: *Cardillac* (2 Fassungen), *Mathis der Maler* bzw. *Die Harmonie der Welt*, deren jeweiliger Protagonist einen Goldschmied, einen Maler und einen Wissenschaftler repräsentiert. Die ›implizite‹ Gestaltung von musikalischer Poetik in diesen Werken spiegelt Hindemiths eigene Poetik und sein eigenes Verhalten wider, so wenig er das auch zugeben wollte.



Weill's Dramaturgical Counterpoint in *Der Protagonist*

Stephen Hinton (Stanford University)

17.30–18.00

In his account of the genesis of his first opera, Weill describes how »Georg Kaiser reverted to an earlier piece that he had at one point conceived in his mind in terms of opera, the one-act play *Der Protagonist*«. Not only did Kaiser provide the composer with a suitable vehicle for realizing his early ambitions in the musical theatre; Weill goes on to state: »Here we had what we were looking for: an unforced, unintended dovetailing of opera and pantomime«. Such ›dovetailing‹ can also be seen as an example of a principle that Weill continues to apply throughout



his career. In exploring the significance of such ›dramaturgical counterpoint‹ in *Der Protagonist*, the paper will compare its use in later works as well, such as *Street Scene* and *Love Life*.



## Paul Sacher als Mäzen

Gefördert durch die · Sponsored by SAGW

11.7. Wednesday · Level F 150 · 15.00–18.00 (Timetable xxxiii)

Organiser: *Hermann Danuser* (Humboldt-Universität zu Berlin)

Wie der Begriff ›Mäze‹ am Anfang der epischen Dichtung steht – im Eröffnungsvers von Homers *Odysse* –, eröffnet die Oden von Horaz, des abendländischen Lyrik-Kanons oberstes Werk, ein später zum Begriff gewordener Name. »Mæcenas atavis edite regibus, / o et præsidium et dulce decus meum«, so beginnt die Anfangsode (I/1, V. 1–2). Gaius Clivius Mæcenas (70-8 v. Chr.) förderte zeitgenössische römische Dichter – außer Horaz auch Vergil und Properz – so nachhaltig, daß man mit seinem Namen später eine Funktion, eine Person, die Künstler und Kunstwerke unterstützt, bezeichnete.

Dieses Wirken umfasste mehrere Bereiche: erstens die Orchester und Chöre, die Sacher gegründet und während Jahrzehnten als Dirigent geleitet hat – insbesondere das Basler Kammerorchester, den Basler Kammerchor sowie das Collegium Musicum Zürich –, zweitens Aufträge, die er zahlreichen Komponisten erteilte, um neue Werke mit den genannten Klangkörpern zur Uraufführung bzw. ins Repertoire bringen zu können, und drittens die Gründung einer Stiftung, die unter seinem Namen am Basler Münsterplatz ein bedeutendes Quellen- und Forschungsarchiv für die Musik des 20. und 21. Jhs. beinhaltet: die Paul Sacher Stiftung. Diese Bereiche des Mäzenatentums hat er zu unterschiedlichen Zeiten hervorgebracht und über viele Jahrzehnte entwickelt, wobei sie sich aber überschneiden. Die ökonomische Voraussetzung hierzu erwuchs aus seiner Eheschließung mit Maja Sacher und der Entwicklung des Chemie- und Pharmakonzerns F. Hoffmann-La Roche Basel.

Kunst wie Wissenschaft, sogar Musikwissenschaft, entsteht nicht im luftleeren Raum, sondern in einer Kommunikationssphäre. Die Stimulierungsrolle eines Mäzens ist daher auch in der Moderne in keiner Weise zu unterschätzen, vermittelt sie dem Künstler doch Rahmen, Basis und Perspektive für sein Schaffen, und zwar um so mehr, wenn der Mäzen wie Paul Sacher zugleich Interpret der geförderten Musik ist – mit einer eigenen Rolle, eigenen Problemen, eigenen Perspektiven. Unser Gespräch zwischen Musikwissenschaftlern, einem Kunsthistoriker und einer Kulturarchäologin sowie einem Komponisten, dessen Auftragswerk *Gesungene Zeit*. Musik für Violine und Orchester (1991–1992) wir zum Exempel beziehen, wird sich auf die folgenden Thesen und Ansätze stützen:



## Musikwissenschaft

*Felix Meyer* (Paul Sacher Stiftung, Basel) & *Anne Shreffler* (Harvard University) 15.00–15.30  
Mäzene zeitgenössischer Musik standen im 20. Jh. der neuen Herausforderung, ein unvertrautes Repertoire einem oft zögerlich reagierenden Publikum nahezubringen. Viele stellten sich dieser Herausforderung, doch nur wenige waren ausgebildete Musiker. Zu ihnen gehörten die Dirigenten Paul Sacher und Sergej Kussewitzky, die in der Lage waren, die von ihnen in Auftrag gegebenen Werke mit professionellen Orchestern selbst zur Aufführung zu bringen. Beide initiierten eine erstaunlich große Anzahl von Auftragskompositionen, die ins Weltrepertoire eingegangen sind. Die beiden Beiträge gehen der Frage nach, wie diese Dirigenten-Mäzene bei

ihrer Entscheidungsfindung vorgingen; dabei konzentriert sich Felix Meyer auf Paul Sacher und Anne C. Shreffler auf Kussewitzky. Zur Sprache kommen insbesondere die drei folgenden, auf je verschiedene Weise eng ineinandergreifenden Faktoren: die musikalischen Kenntnisse und Vorlieben Sachers und Kussewitzkys, der Einfluß von beratenden Personen sowie die Rolle der Institutionen, denen die beiden Auftraggeber vorstanden.



## Komposition

*Wolfgang Rihm* (Hochschule für Musik Karlsruhe) 15.30–16.00  
 »[...] Dann: ein sog. Abstract, noch dazu in ein bereitstehendes Kästchen, kann ich nicht dichten. Auch dachte ich konkret an meine Mitwirkung im Zusammenhang gesprächsweisen Austauschs über unseren Gönner, zu dessen Tätigkeit mir auch nichts thesenhaft Gemeißeltes in den Sinn kommen will. Allenfalls möchte ich erzählen von seiner erfreulichen Subjektivität und dem zentralen Begriff, den er nutzte, wenn er vom Geld sprach: ›Lehen‹. Er nannte seinen Reichtum präzise ein Lehen, aus welchem ihm die Pflicht zuwachse, es sinnvoll zu verwalten und weiterzugeben. Weiterzugeben an jene zum Beispiel, die das erschaffen, was ihm letztlich den Lebenssinn greifbar vor die Sinne stellte: musikalische Kunst. So habe ich das verstanden. Sein Beispiel möge die Nachfolgenden lehren! Also, ich hoffe: im Juli 2007 nicht als thesenfester Autor eines Abstracts nach Zürich reisen zu dürfen, sondern als jener konkrete, paulsachergeförderte Lebenssinnstifter in musicis Wolfgang [...]« (aus einem Brief an den Symposiumsleiter, 27. August 2006).



## Kunstgeschichte

*Gottfried Boehm* (Universität Basel) 16.00–16.30  
 Die Rolle Paul Sachers als Mäzen der bildenden Künste steht in enger Verbindung mit derjenigen seiner Frau Maja und den Vorgaben, die daraus erwachsen sind. Gleichwohl ist erkennbar, dass Sacher seine musikalischen Interessen aufs angrenzende Feld der bildenden Kunst erweitert hat. Das war vor allem beim so genannten »Klassizismus der zwanziger Jahre« der Fall, der sich in der Basler Ausstellung *Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst. 1914–1935* manifestierte, einer Ausstellung, die 1996 zu seinen Ehren und mit seiner Fernwirkung veranstaltet wurde. Auch war Sacher geneigt, Partituren als visuelle Artefakte anzuschauen. Die Bemerkungen versuchen einige Eckpunkte zu markieren, ohne sich auf die Erforschung seines Nachlasses stützen zu können.



## Kulturarchäologie

*Aleida Assmann* (Universität Konstanz) 17.00–17.30  
 Die Paul Sacher Stiftung Basel, die im letzten Vierteljahrhundert von Paul Sachers Leben mehr und mehr in den Mittelpunkt seiner mäzenatischen Tätigkeit rückte, soll hier im Hinblick auf ihre kulturarchäologische Bedeutung als ein Archiv und Museum der musikalischen Moderne thematisiert werden. Da die Klangkunst Musik in früheren Epochen ästhetisch unwiederbringlich sich verflüchtigte – Adam von Fulda hat sie darum eine »meditatio mortis« genannt –, bedeuten einerseits die schriftliche Fixierung musikalischer Werke durch notationelle Aufzeichnung und andererseits die Techniken der Klangreproduktion seit dem 20. Jh. wesentliche innovative Etappen in der Musikgeschichte. Paul Sacher, der in seiner Jugend auch Musikwissenschaftler studiert hatte und um die Relevanz autographischer Zeugnisse zum Schaffensprozeß, zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte wußte, setzte der Musik der Moderne durch die Stiftung eines Quellenarchivs ein Denkmal. Auch wie die Ziele der Stiftung sich verändert haben

– von einer Bewahrung der Dokumente zum künstlerischen Wirken des Dirigenten Paul Sacher bis zu einem noch heute wachsenden Archiv mit Quellenbeständen führender Komponisten und Interpreten der Moderne –, wird unter kulturarchäologischem Blickpunkt erörtert.



*Diskussion*

17.30–18.00



### At the Thresholds among Tonal, Atonal, and Serial Composition Analytical Considerations of Schoenberg, Webern, Krenek, Ruggles and Ligeti

11.7. Wednesday · Level F 150 · 10.00–13.00 (Timetable xxix)

Organiser: *Frank Heidlberger* (University of North Texas)



#### György Ligeti between Micropolyphony and Minimalism The Case of *Clocks and Clouds*

*Ian Quinn* (Yale University)

10.00–10.30

Ligeti's *Clocks and Clouds* (1972–1973), for orchestra and women's chorus, occupies a pivotal point in his oeuvre. Written after the post-sound-mass pieces of the late 1960s, this piece both looks back to the 'pure' micropolyphony of the early sound-mass pieces – influenced by the pervasive serial thinking of the time – at the same time as it looks forward to the diatonic music of his later period, which were influenced by the American development of minimalism. Downplayed by the composer as oversimplifying its characterizations of both Ligeti's own style and that of the minimalists, the piece is not often played, and was recorded for the first time only when Ligeti's patron Vincent Meyer funded a project to record all of the composer's works. Yet its technical achievements cannot be understated: here Ligeti confronts head-on the problem of integrating diatonic (yet non-tonal) harmonies into the highly chromatic and 'liquid' (as Richard Toop puts it) character of the micropolyphonic works that put him on the map. This paper will explore this problem and Ligeti's solution, reconsider the work's position in his oeuvre, and suggest connections with subsequent developments in American minimalism.



#### Transitions and Transformations

##### Ernst Krenek's Quest for Serial Word-Tone Relationship

*Frank Heidlberger* (University of North Texas, Denton)

10.30–11.00

In this paper, I shall demonstrate inter-relations among traditional aspects of Ernst Krenek's music and post World War II compositional techniques. Already familiar with twelve tone technique since the early 1930s, Ernst Krenek became interested in strictly serial composition in 1941–1942 with his *Lamentatio Jeremiae Prophetae*. In this work, he adopts the idiom of Ok-keghem's polyphony to post World War II serial procedures. In the mid 1950s, Krenek encountered electronic music as a way of organizing microtonal and microrhythmic structures which he had first realized in his *Spiritus intelligentiae* (Sanctus) for two voices and tape (1955–1956). While these compositions can be understood from the perspective of post World War II serialism and the musical avantgarde of Boulez and Stockhausen, they reveal a unique and individual approach to relationships between counterpoint and text.

The text becomes a crucial and defining parameter of the music, transforming its structure directly from the written word into musical and vocal organization. Krenek's work also embodies medieval contrapuntal techniques that ground his compositional approach in a broad historical context.

♦ Pause ♦

Innovation Drawn from Tradition

The First Movement of the *Bläserquintett* Op. 26, by Arnold Schoenberg

Graham H. Phipps (University of North Texas, Denton) 11.30–12.00

In the early 1920s, Arnold Schoenberg claimed that he had discovered a method of composition that would assure the supremacy of German music for the next one hundred years. While his prediction may not have been borne out, his naming of it as a *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*, emphasized his claim that it was derived only from meanings ascribed to the notes themselves (as accumulated from past practice) and not limited by any theoretical precepts that might be intended to explain them.

In this paper, I shall examine the first movement of the *Bläserquintett* Op. 26, Schoenberg's first instrumental multimovement work to use the Methode. The first presentation of the prime form of the tone row introduces three elements that combine to provide easily recognizable traditional attributes: 1) a sustained Bb *forte* sounded by the French Horn; 2) a melodic line initiated from Eb and its major third G; and 3) an accompaniment that ›resolves‹ to the pitch F. The traditional connotations of this first phrase provide a set of expectations upon which a sonata-design movement is based. I shall investigate Schoenberg's own idiomatic realization of traditional formal features that issue in the movement from this beginning phrase.



Atonal Voice-Leading in Anton Webern's Op. 6, no. 4

David Schwarz (University of North Texas, Denton) 12.00–12.30

In this paper, I shall show that this highly unique work of Webern (written to commemorate and, to some extent, ›represent‹ the death of the composer's mother), embodies a) a pitch-centricity around the pitch-class D-natural, and b) atonal voice-leading ›counterpoint‹ that connects musical materials ›around‹ this D-natural with a ten-note ›augmented dominant‹ of »D« at the work's conclusion.

The pitch-centricity of D-natural can be demonstrated easily. The atonal counterpoint connecting this »D« with an augmented dominant (A-natural | C-sharp | F-natural) at the work's climax requires an examination of what ›atonal voice-leading‹ might be. I shall survey recent literature on atonal voice-leading including works by Joseph N. Straus, and David Lewin in order to define and apply a model of atonal voice-leading to the work at hand.

Once the pitch-centricity and atonal voice-leading have been formulated, defended, and demonstrated, I shall examine the psychoanalytic dimension of the work's ›stuck‹ conclusion, addressing such issues as traumatic breach and the Lacanian Real.



The Voice-Exchange in the Music of Carl Ruggles, Charles Ives, and Ruth Crawford Seeger

Stephen Slottow (University of North Texas, Denton) 12.30–13.00

In this paper, I shall investigate the atonal voice exchange, focusing on music by American composers Carl Ruggles, Ruth Crawford Seeger, and Charles Ives, all closely associated under the ›ultramodern‹ banner from the 1920s to the 1940s. I shall define and discuss three catego-

ries of voice exchanges: 1. between adjacent verticalities, 2. between nonadjacent verticalities, and 3. interval class 1 skewed voice exchanges.

Voice exchanges between adjacent verticalities are the same as in tonal music, except that in in this repertoire they are more likely to connect dissonant than consonant vertical intervals. A voice exchange between nonadjacent verticalities takes place over a larger span, with intervening notes in one or both voices, and tends to fuse whatever happens within its borders into a single process that begins and ends at those boundaries. In interval class 1 skewed voice exchanges, the connected vertical intervals are ›off‹ by an interval class 1 interval. They are alterations, or inflections, of normal voice exchanges, and analogous to chromaticized voice exchanges in tonal music. I shall provide a method for measuring the degree and direction of skew, and discuss the possibilities of voice exchanges skewed by more than interval class 1, which ultimately leads to the dissolution of the whole concept of voice exchange altogether.



## Zwischen ›U‹ und ›E‹. Grenzüberschreitungen in der Musik seit 1950

11.7. Wednesday · Level F, Room 123 · 10.00–16.30 (Timetable xxix; xxxiii)

Organisers and Chairs: *Frank Hentschel* (Universität Jena) & *Friedrich Geiger* (Universität Hamburg)



Part I (Timetable xxix)

Elvis and Darmstadt

*David Clarke* (University of Newcastle upon Tyne)

10.00–10.30

The title is emblematic: intended to provoke the question of how it might be possible to consider ›high‹ modernism and its ›low‹ other – say, *Zeitmasse* and *Heartbreak hotel* – in conjunction, as opposed to their usually separate historiographic and aesthetic treatment. While Adorno's portrayal of these as ›torn halves of an integral freedom, to which, however, they do not add up‹ remains suggestive, his privileging of ›serious‹ over popular music remains problematic for many.

There is clearly a political dimension behind this aesthetic problem. Those who aspire to a more inclusivist position which sees music from both spheres as in principle aesthetically valid tend – almost by definition – towards a position of *liberal pluralism*. But can we (and should we try to) get beyond liberalism? A possibly useful distinction can be made in this respect between *weak relativism* and *strong relativism*. The former is disinclined to address question of value on grounds of the incommensurability of musical cultures. The latter, conversely, is concerned to address questions of value and ideology, precisely at the point where cultures appear to be incommensurable. While both have connections with liberal viewpoints, only the latter holds the potential to move beyond a liberal framework. Potentially fruitful in this search are ideas from Slavoj Žižek, who postulates that ›the very splitting into ... ›relative‹ perceptions implies the hidden reference to a constant ... a traumatic kernel ... [that we are] not able to symbolize ... an imbalance in social relations that prevent[s] the community from stabilizing itself into a harmonious whole‹.



Popmusik und Kunstreligion

*Bernd Sponheuer* (Universität Kiel)

10.30–11.00

Gemeinhin gilt das Phänomen ›Kunstreligion‹ als massivste Variante eines metaphysisch beschwerten Kunstbegriffs, wie er paradigmatisch in der Musikkultur des 19. Jhs. unter dem Ti-

tel der »Idee der absoluten Musik« Gestalt annahm. Demgegenüber erscheint die Sphäre der Unterhaltungsmusik, und vollends die der Popmusik des 20. Jhs., prima vista als Exempel einer radikal säkularisierten Musikpraxis, die sich am weitesten von aller Kunstmetaphysik des 19. Jhs. entfernt hat.

Tatsächlich aber eröffnet der genauere Blick auf die Popmusikkultur einen wahren Boom an Transzendenzangeboten durch Musik – etwa in Form kultisch überhöhter Konzertszenierungen (Popstars als »Götter der Postmoderne«) oder neosakraler Gemeindebildungen –, in denen das ursprünglich romantische Konzept der Kunstreligion fröhliche Urständ zu feiern scheint. Joseph Berglinger als Ahnherr von Bob Dylan und Co.?

Zu fragen wäre nach möglichen Gründen und evolutionären Bedingungen für diese heute anzutreffende Konstellation. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage nach der Funktion der Romantik in der Musikkultur der (Post-)Moderne.

♦ Pause ♦

›Vernacular‹ or ›Cultivated‹

Die unbeantwortbare Frage der nordamerikanischen Musikkultur?

*Wolfgang Rathert* (Universität München)

11.30–12.00

Die Musikgeschichtsschreibung der USA hat die Unterscheidung zwischen einer populären (bzw. ›vernacular‹) und ernsten (oder ›cultivated‹) Musikkultur zu einem Paradigma erhoben, aus dem zwei nachgerade diametrale Konzepte kultureller Identität entwickelt worden sind. Das autonome Konzept betrachtet unter Berufung auf die vielfältigen Akkulturationsphänomene der amerikanischen Gesellschaft die Fusion der beiden Sphären als Kern und Substanz der Musik; Grenzen und Hierarchien werden damit tendenziell inexistent. Das heteronome Konzept hebt dagegen, mit Blick auf die kurze Geschichte der USA und die mangelhafte Ausprägung autochthoner Strukturen, eine tiefe Spaltung hervor, durch die sich eine westlich, d. h. europäisch orientierte Kunstmusik und jeweilige ethnische Teilkulturen der Populärmusik unversöhnlich gegenüberstehen und eine dauerhafte Identitätsbildung verhindern. Die Paradoxien und Antinomien beider Ansätze sollen in meinem Beitrag diskutiert werden; am Beispiel der *Mass (Messe)* von Leonard Bernstein soll auch eine kompositorische Auseinandersetzung mit dieser grundsätzlichen Frage miteinbezogen werden.



›Ästhetik, die alltäglich wird‹

Über die Affirmation des Populären in der deutschen Literatur der 1960er Jahre

*Dirck Linck* (Freie Universität Berlin)

12.00–12.30

Die in der ersten Hälfte des 20. Jhs. weithin gültige Vorrangstellung der Form wurde von Autoren der 60er und 70er Jahre kritisiert. Dies vollzog sich im Rahmen jugend- und subkultureller Formationen, in denen es wesentlich auf »gemeinsame realitäten« (Claus Bremer) ankam, die unter den Stoffen eher als unter den Formen zu finden waren. Der Schriftsteller wird zum Sammler populärer Zeichen und Dinge, seine Literatur zur hinweisenden Geste, die nicht auf Durchdringung, sondern Bekanntmachung der marginalisierten Stoffe und Gegenstände abzielt. Die Distanz zur Sphäre des Populären wird eingezogen und ersetzt durch die Warholsche Haltung des ›liking things‹. Diese Wendung der ›gegen-kulturellen‹ Kunst auf den traditionell nicht kunstfähigen ›Abfall‹, zu dem auch die Produkte der ›Kulturindustrie‹ gehörten, möchte ich als Folge der Reflexion auf die Bedeutung gemeinschaftlicher Signifikanten beschreiben und in ihren Auswirkungen auf die Literatur der 60er Jahre darstellen, die ohne schlechtes Gewissen populäre Genres (Pornographie, Krimi, Science-Fiction, Foto-Roman etc.) bediente.



## Prisoners of Pachelbel: An Essay in Post-Canonic Musicology

Robert Fink (University of California, Los Angeles)

12.30–13.00

The ›serious‹ musical world sees Pachelbel's popularity as a joke; but the millions who request it for the most serious moments of life problematize easy distinctions between ›serious‹ and ›entertainment‹ music in the post-canonic era. Pachelbel's Canon is hardly a piece of ›popular‹ music, and its entertainment content is quite low. But its present-day reception and consumption have little to do with acceptable modes of canonical musical behavior. Abetted by performers and arrangers, contemporary audiences fundamentally misread the Canon in much the same way they misread the rest of ›classical music‹: as an inarticulate experience of ecstatic and non-teleological emotion. Surveying representative performances, arrangements, and musical appropriations of the Canon, the paradigmatic musical work of our time, will show how this ›post-literary‹, post-structural mode of canonic appreciation turns all historical music into popular music, and how it uncovers within contemporary pop music an avant-garde aesthetic of sublimity and excess.

♦ Pause ♦

## Part II (Timetable xxxiii)

## Light New Music? On Xenakis and Scherchen

Albrecht Riethmüller (Freie Universität Berlin)

15.00–15.30

In Stuttgart on 25 October 1962 the legendary promoter of modern music Hermann Scherchen premiered *Polla ta dhina* for childrens' chorus, wind, and percussion by Iannis Xenakis, based on a text from Sophocles's *Antigone*. Due to its musical complexity and the fact that it is sung in ancient Greek, the hermetic work is a demanding listening experience. The concert was nevertheless part of an annual festival devoted to light music (»Tage der leichten Musik«).

Some forty years later it is no less enigmatic how such a heavy meal came to be served together with a line-up of desserts, which one rightly expects from a crossover event, meant to delight with musical pleasure. Following comments on the concept of light music, circumstances surrounding the programming will be examined, as well as the audience reaction, newspaper critique, and the relationship of both the conductor and composer to popular music. The paper will focus on the historical tension between popular culture and avant-garde around 1960, as new music was experiencing the peak of its purist phase.



## He Got Copland: High Art Music in the Postmodern Film Soundtrack

Julie Hubbert (University of South Carolina, Columbia)

15.30–16.00

American film music has a long history of mixing high and low musical idioms. In *Birth of a Nation* (1913) »Dixie« rubs up against Wagner; in *The Jazz Singer* (1927) Tchaikovsky interrupts Gershwin. The Cinema has always relied on established distinctions between popular and classical traditions to reinforce narrative distinctions—race, class, character, location. By examining recent cases of pastiche, this paper will consider whether the long-standing boundaries between high and low musical style are still valid or have been redefined. It will consider how the juxtaposition of Bach and Louis Prima in Scorsese's *Casino* (1995) and the contrast between Copland and Public Enemy in Spike Lee's *He Got Game* (1998) challenge conventional distinctions between art and popular music. Another example (Coen brothers' *The Man Who Wasn't There* (2003)) will consider how a soundtrack consisting only of Beethoven piano sonatas also challenges and reinforces long-standing distinctions between high and low music.



## Das Konsumgut in der Kunstwelt: Oldenburg und Warhol

*Michael Lüthy* (Freie Universität Berlin)

16.00–16.30

In den 1960er Jahren schien sich die bildende Kunst all dessen zu entledigen, was bislang als Teil ihres Begriffs angesehen werden konnte: Schönheit, Exklusivität, Bedeutsamkeit, Kunstfertigkeit usw. Es entstanden Werke, die Harold Rosenberg in einer Kunstkritik der Zeit passend als ›unsichere Objekte‹ bezeichnete, bei denen man nicht wisse, ob sie Meisterwerke oder junk seien. Die amerikanische Pop Art beging einen besonders schweren Tabubruch, indem sie Kunst ihrem ›Anderen‹, dem Konsum, annäherte, und zwar nicht nur aufgrund der Themenwahl, sondern auch aufgrund der Art und Weise, wie die Werke produziert waren. Der Vortrag fokussiert auf Claes Oldenburgs Atelierladen *The Store* (1961) sowie Andy Warhols Auftritt in der Galerieausstellung *The American Supermarket* (1964), um deren Umspielen der Grenze zwischen Kunst und Konsum zu analysieren, aber auch um zu zeigen, aus welchen Gründen die Pop Art zumindest damals entgegen ihrem Namen nicht richtig ›populär‹ werden sollte.



**Musical Life and Ideas Concerning Music in the Aftermath of the First World War and Russian Revolution: Reconstructing the Establishment in the Countries around the Baltic Sea**

11.7. Wednesday · Level H, Room 317 · 15.00–18.00 (Timetable xxxv)

Organiser: *Urve Lippus* (Estonian Academy of Music and Theatre, Tallin)Chair: *Jim Samson* (Royal Holloway, University of London)

The First World War and the following Bolshevik revolution in Russia changed radically social structures in all Europe. The consequences of those changes to the musical life, particularly in the Baltic Sea area, will be the theme of discussion at this symposium. In the beginning of the 20<sup>th</sup> century, music making was closely related to the social life of urban middle classes constituting the majority of concert and theatre audience, membership of choral and philharmonic societies. International musical relations formed an established network with cosmopolitan metropolises connected with traveling routes passing smaller towns in different countries. At the same time, political events had encouraged national aspirations in most European countries. This establishment was destroyed or thoroughly changed by the war not only in Russia, but also in the neighbouring countries. Further, processes triggered by the revolution in Russia reached to western metropolises by reshaping their international musical connections and bringing in numerous refugees, among whom there were prominent musicians.

Officially, the First World War lasted from 1914 to 1918, but in North-Eastern countries (Finland, the Baltic states), real war started in 1918 and ended in the early 1920s. Formerly, musical life in this area had been closely related to St. Petersburg (conservatoire, famous artists traveling there) and its institutional system had to be reorganized according to the needs of new national states; at the same time, many musicians-refugees arrived from Russia. One theme for discussion will be the changes in national ideas after political independence was established. In the 20<sup>th</sup> century, national ideas in music tended to support more conservative values, but in new national states we can observe interesting combinations of modernist ideas with the search for national identity.

The third centre of problems is related to the events in Bolshevik Russia and the aspirations to found new revolutionary art on very modernist grounds there in the 1920s, to find new relations between elitist culture and masses. Although seized by the civil war and Bolshe-



vist terrorism, Russian musical life was innovative until the end of the 1920s, when the iron curtain finally closed and ideological censorship gained strength. Concerning musical life in Russia, we would like to discuss Franco-Russian musical relations (that influenced musical life also in Finland) during the war and early Soviet years.



### Between National Messianism and Proletarian Internationalism

*Wolfgang Mende* (Technische Universität Dresden) 15.00–15.30

The ideas of national messianism and proletarian internationalism are discussed in the integrated of Russian discourse concerning music during and immediately after the 1917 revolution. The collapse of the First World War together with severe social problems in Russia had brought about not only a change of political system, but two successive crises in one year. The second one was the Bolshevik revolution that altered all the sociocultural paradigms in Russia much more radically than any other European state had to experience at that time. The abrupt change of political relations in this revolutionary age had given rise to a mass of cultural ideas that later sedimented among other areas also in the musical life. In this process, Russian national, Slavonic, ›Scythian‹ or ›Eurasian‹ ideas were integrated into the new projects of ›democratic‹ or ›proletarian‹ culture. This paper will concentrate on two historical stages: 1. between February and November 1917 the idea of the ›democratization‹ of arts was dominating; 2. in the following years of the civil war the field was governed by the ›music commissar‹ Artur Lurye attempting (without results) to establish an ideology of music based on archaic Eurasian origins. An important question for discussion is how the isolation of Russia and its confrontation with Western countries has underpinned its construction of new identities.



### Constructing Estonian Musical Culture: The Early 1920s as a Period of Transition

*Urve Lippus* (Estonian Academy of Music and Theatre), Tallin 15.30–16.00

Those years are famous for modernist strives, but in many contemporary reviews ›modernist‹ was used as an abusive word and opposed to ›national‹ qualities. After Estonia became independent, artists representing different aesthetic positions were willing to contribute to the development of national culture, but having various ideas about what it should be. Formerly, local musical life had been closely related to St. Petersburg, but all communication with Russia stopped in the early 1920s. By that time, the inflow of repatriating Estonians and other refugees from Russia had enlarged the number of musicians searching for occupation here. This situation gave rise to many new institutions, bringing about competition for resources (the number of musical institutions diminished by the end of the decade). This paper will discuss different ideas about the present and future of music in those transitional years, focusing on the complicated relationship between national and modernist goals.



### Music Theatre in the First Years of the Republic of Estonia Models, Structures, Ideas

*Kristel Pappel* (Estonian Academy of Music and Theatre, Tallin) 16.00–16.30

Before the First World War, Estonian theatre followed closely German traditions well represented in major Baltic towns by local German theatres and traveling theatre groups. In Tallinn (Reval), where permanent theatre had been established in the early 19<sup>th</sup> century, a new building of the German Theatre was opened in 1910 and in Tartu (Dorpat) the construction of the German Theatre was finished only in the end of the war, immediately before the end of the old

regime. In addition, contacts with St. Petersburg had been very close. This presentation will discuss in which ways the political change, the establishment of a national state in Estonia, transformed Estonian music theatre, did it give rise to any new orientation in the repertory, the structures, and the goals of the theater. Analyzing ideas concerning theatre we also investigate the positions of the young national state, the Republic of Estonia, in questions of art.

♦ Pause ♦

### East European Musicians in Berlin, 1918–1933

*Stefan Weiss* (Hochschule für Musik und Theater Hannover)

17.00–17.30

For the influence Berlin exerted on international musical life, the years following the First World War surely marked a climax. During the Weimar Republic, the German capital was seen as one of the main centres of new musical developments. The reasons are twofold: On the one hand, the attraction of Berlin to foreign musicians just beginning their career rested primarily on the quality of musical education offered there. In the 1920s, Berlin's pedagogical institutions hosted an unprecedented number of famous teachers, ranging (in the field of composition, for example) from Hans Pfitzner to Franz Schreker, Ferruccio Busoni, Arnold Schoenberg and Paul Hindemith. On the other hand, political change in Eastern Europe in the wake of the war and the October revolution is also of prime importance when assessing the reasons for increased migration to Berlin from that hemisphere. After 1918 a multitude of east european musicians settled in the German capital, and although only a few of them remain famous today, they contributed to the profile of its musical life in the 1920s.

Taking some typical instances of Berlin careers of migrant musicians as a starting point, the paper will address two problems: 1. How successful was the integration of these musicians in their new environment? Were there any »east european networks in Berlin« that can be discerned today? 2. Did those who returned to their native countries afterwards act as intercultural ambassadors by bringing home ideas specifically related to Berlin's musical life and thought?



### Anti-Romantic Provocation, Franco-Russian Style, Identity

The Case of Uuno Klami

*Helena Tyrväinen* (University of Helsinki)

17.30–18.00

Mentioned tentatively in recent scholarship as one of the Finnish modernists of the 1920s, Uuno Klami (\*1900, †1961) first gave expression to an anti-romantic tone of voice in his piano concerto *Une nuit à Montmartre*, composed in Paris in 1924–1925. Of his attempts to combine anti-romantic provocation of Parisian origin with national content, the *Karelian Rhapsody* (1927), realised with the stylistic means of the »Russian« Stravinsky, was the most successful and was labelled »national modernism«. Klami firmly established himself in the Finnish musical life with his *Kalevala Suite* (1933–1943), based on the Finnish national epic.

Klami was born in the commune of Virolahti, on the coast in Southeast Finland near St. Petersburg, into a family of seafarers who visited many foreign countries (including Russia and Estonia). He fought against the Bolsheviks in the Finnish and Estonian civil wars.

Analysis of the components of Klami's identity and his »Franco-Russian« style is based on Michel Espagne's theory of cultural transfer and Georg Simmel's sociological ideas on the concept of a metropolis. Observations on the reception of the *Karelian Rhapsody*, *Four Finnish Folk Songs* (1930) and *Pictures from Country Life (Village Festival)* (1932) shed light on the attitudes prevailing in the young state of Finland, striving in the 1930s to restrain its extra-parliamentary movements. The notion of »national modernism« is also discussed.



## De passage. Formes et genres dans la dramaturgie musicale du début du XX<sup>e</sup> siècle

12.7. Thursday · Level F, Room 109 · 10.00–13.00 (Timetable xxxix)

Organisers: *Giuseppe Montemagno* (Université Paris-Sorbonne – Università di Catania) & *Michela Niccolai* (Université Jean Monnet de Saint-Etienne)

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le théâtre musical recherche de nouvelles formes de création et de communication. Les interventions proposées souhaitent analyser des moments privilégiés de cette recherche, dans le but de saisir des phases où la dramaturgie musicale noue un dialogue serré et fécond avec le passé, les autres arts – notamment le cinéma, qui venait de naître – et civilisations.

Les compositeurs essaient de donner une réponse à la crise dramaturgique, en proposant différentes solutions : l'opéra en un acte – considéré dans les deux cas de *Il segreto di Susanna* et *L'Heure espagnole* –, la reposition d'un wagnérisme «démodé» – *Julien* de Charpentier –, la relation entre musique et cinéma dans le signe d'un nouveau « roman cinématographique » – *Cabiria* –, le repêchage de la *commedia dell'arte* italienne – *Arlecchino* et *Turandot* de Busoni – et, enfin, la *zarzuela* cubaine, qui récrée la femme fatale verdienne dans le personnage de la mulata.

Entre réaction et révolution, les solutions proposées résultent du moment de passage entre une phase où la dramaturgie musicale se limite à l'opéra et l'ouverture vers de nouvelles formes de théâtre musical capables de susciter l'attention d'un public en évolution. Après le choc de la Première Guerre Mondiale, des nouvelles techniques narratives s'imposent sur scène : le cinéma et le musical deviennent des itinéraires artistiques à parcourir pour distraire, faire amuser, voire oublier – tâche que l'opéra avait rempli pendant les siècles précédents. Dans ce débat, dans ce moment de transition se situe la possibilité de relire le passé et d'imaginer l'avenir.



### La cigarette et l'horloge : réécritures de la jalousie dans l'opéra en un acte

*Giuseppe Montemagno* (Université Paris-Sorbonne – Università di Catania) 10.00–10.30

Lorsque, en 1890, *Cavalleria rusticana* est créée sur les scènes lyriques, l'opéra en un acte, lié à l'esthétique du Verisme, impose le topos de la jalousie comme un élément irremplaçable du théâtre musical fin de siècle. Or, vingt ans plus tard, cette forme dramaturgique brève ne sait plus comment gérer un modèle si pathétique et encombrant : l'ironie prend désormais la place de la tranche de vie, et lorsque le sujet est à nouveau proposé, il favorise un repêchage créatif de l'*opera buffa*. Ainsi *Il segreto di Susanna* (1909), «intermède» d'Ermanno Wolf-Ferrari, devient une insaisissable recherche d'archétypes perdus (*La serva padrona*, *Le nozze di Figaro*, *Falstaff*), sans renoncer aux *pezzi chiusi* de la tradition italienne.

Deux ans plus tard, *L'Heure espagnole*, comédie musicale de Maurice Ravel, est un pur mécanisme d'horlogerie avec des clins d'œil à cette Espagne où la protagoniste demeure – malgré lui – «fidèle et pure», bien qu'«à deux pas de l'Estrémadure». C'est que, en définitive, le retour à un passé révolu ne cache plus le risque de relations amusantes mais stériles, le mélange de genres et de formes dissimule mal l'incapacité de communiquer : peut-on être jaloux d'une femme qui fume ou qui gère «consciencieusement» la boutique d'horloges de son mari ?



### *Julien* de Gustave Charpentier : chronique d'un échec (presque) annoncé

*Michela Niccolai* (Bibliothèque nationale de France, Paris) 10.30–11.00

Treize ans après l'éclatant succès de *Louise*, Gustave Charpentier chevaucha la scène de l'Opéra Comique avec son deuxième opéra : *Julien ou La vie du poète* (4 juin 1913). Pour l'occasion Albert Carré avait réalisé une mise en scène très somptueuse et la distribution était du premier

ordre. On aurait pensé donc à une deuxième *Louise*, mais ce qui s'est passé est tout à fait différent... La structure et la musique tirées de la «symphonie-drame» *La vie du poète*, premier envoi de Rome du compositeur (1888) à la suite du Prix de Rome (1887), unies à des thèmes tirés de *Louise*, étaient le miroir d'une esthétique qui ne trouvait plus aucun écho. L'ampleur de l'orchestration et l'emploi de la technique wagnérienne du *leitmotiv* avaient dépassé leur époque, en laissant la place à la «simplicité» (Barbara Kelly) de la musique de Satie, et à l'atmosphère raréfiée des compositions de Debussy. L'insuffisance de l'intrigue dramatique du livret, toujours se balançant entre réalité et rêverie, et la puissance allégorique des personnages – difficile à comprendre pour un public qui attendait une nouvelle *Louise* – causèrent la faillite de cet opéra. L'échec de *Julien* n'est pas une réflexion sur la condition plus générale du compositeur qui, après avoir été accueilli au sein du Temple de la Beauté, ne trouve que le trottoir de la Place Blanche ? La présente intervention vise à souligner les étroits liens entre la structure formelle «dépassée» de *Julien* et les raisons «dramaturgiques» d'un compositeur qui devait *vivre* son sujet.

♦ Pause ♦

*Cabiria* di Pizzetti e la musica per il romanzo cinematografico in Italia negli anni Venti

*Roberto Illiano & Massimiliano Sala* (Centro Studi Opera omnia Luigi Boccherini) 11.30–12.00  
Dal 1908 Pizzetti iniziò a scrivere numerosi saggi sullo stato della musica coeva. In essi, si fece strada gradualmente la sua posizione in merito al nazionalismo musicale nel segno di una poetica incentrata su un nuovo concetto di dramma, emancipato dal melodramma del secolo precedente. In conferenze tenute a Monza e a Milano nel 1908, Pizzetti sostenne che il dramma musicale era l'unica forma d'arte «nella quale avrebbe raggiunto la sua massima espressione il genio latino». Rientra nell'ambito drammaturgico anche la collaborazione di Pizzetti con il nuovo «romanzo cinematografico». *Cabiria* (1914) uscì in un periodo in cui il cinema italiano ricercava legittimità artistica. Pizzetti, nonostante le «garanzie» intellettuali derivate dalla presenza di d'Annunzio quale autore, come molti compositori del periodo non comprese la portata del nuovo linguaggio cinematografico e scrisse per il film solo una Sinfonia del fuoco.



Busoni et la nécessité d'une «Nouvelle Commedia dell'Arte»

L'exemple de *Arlecchino* et *Turandot* (1917)

*Mara Lacchè* (Université Paris-Sorbonne) 12.00–12.30

Le théâtre musical de Ferruccio Busoni représente une expérience emblématique dans la dramaturgie au début du XX<sup>e</sup> siècle, entre tradition et modernité, entre l'inspiration germanique du *Puppenspiel*, avec la dimension du merveilleux et du surnaturel selon le modèle mozartien de *Die Zauberflöte*, et la luminosité méditerranéenne, la sourire ironique de la *Commedia dell'arte*, le «rire douloureux» (Sergio Sablich), auquel le compositeur essaiera d'offrir l'espérance d'une réponse en positif dans *Doktor Faust*.

*Arlecchino* et *Turandot* (Zürich, 11 mai 1917), par leur forme brève (respectivement «caprice» théâtral en un acte et quatre parties et une «fable chinoise» en deux actes), expriment l'idéal syncrétique du «nouveau classicisme» de Busoni. La recherche d'une nouvelle synthèse formelle, le goût pour la parodie et pour le merveilleux, devaient lui permettre de faire face aux difficultés concernant le théâtre musical de son temps, en puisant aux formes du XVIII<sup>e</sup> siècle (Mozart et Rossini) et en anticipant les poétiques de Stravinskij (*Pulcinella*, 1919) ou de Malipiero (*L'Orfeide*, 1920).



## Musical Characterizations of Femmes Fatales in Cuban Zarzuelas

Noriko Manabe (City University of New York, Graduate Center)

12.30–13.00

Cuban zarzuelas of the 1920–30s provide an interesting example of syncretism in light classical genres. Inspired by the *Afrocubanismo* movement, which glorified black culture, these musicals blended Afro-Cuban rhythms with the operatic forms and devices of Italian operas and Spanish zarzuelas. This musical mixture was particularly effective in characterizing the *mulata*, Cuba's version of the *femme fatale*, typically in a doomed love affair with a white man. As with Verdi, whose operas – especially *La traviata* – were popular in Cuba, composers such as Ernesto Lecuona and Gonzalo Roig used remembrance themes to track musically the changes in the *mulata's* character. These devices were fitted into the forms of *salida*, *dúo*, and *romanza*, which showed the influence of Italian forms. Through such references to opera, Cuban composers aimed to make these heroines appeal to the audience, which was predominantly white upper-class women. Meanwhile, Cuban genres and Afro-Cuban rhythms were used to illustrate the black side of the *mulata's* heritage. Drawing on historical work by Eli Rodríguez and Río Prado and extending work by Thomas, this paper analyzes the use of Italian and Afro-Cuban devices to create the *mulata's* musical characterization. I discuss the factors leading to the *Afro-Cubanismo* movement and social conditions that contributed to the fascination with *mulatas*. I analyze how the music expresses the development of the *mulata's* character through remembrance themes, and point out the parallels between the *mulata's* numbers and those in Italian opera. I note the resemblances of her *romanza* to Violetta's »Addio del passato«.



## Geistliche Inspirationen in der Musik des 20. Jhs.

12.7. Thursday · Level G, Room 204 · 10.00–18.00 (Timetable xli; xlv)

Organiser: Adelina Yefimenko (Wolyner Staatliche Universität)

In verschiedenen Nationalkulturen des 20. Jhs. spielten geistliche Inspirationen, wie Bibelsymbole, sakrale Themen und Gestalten, Kirchengattungen usw., eine besondere Rolle. Trotz der äußerlich rationalen und intellektuell vorherrschenden Kunsttendenzen des vorigen Jhs. konnten die Künstler ohne einen mystischen Ansporn für ihr Schaffen, ohne ständigen Dialog mit den jahrtausendealten Schichten geistlicher Tradition, vor allem der christlichen, nicht auskommen. Aber in allen Künsten, ganz besonders aber in der Musik, erreichten diese Inspirationen neue inhaltliche Ebenen und Nuancen, neue Erklärungen des ewigen geistlichen Wesens, brauchten dadurch auch neue Ausdrucksmittel zur Verkörperung dieser neuen Segmente des hermeneutischen Feldes, deren Sinn nur im Kontext eines multinationalen und gleichzeitig globalisierten Prozesses der zeitgenössischen Kulturentwicklung zu verstehen ist. Dazu sollen einige spezifische Züge gegenwärtiger Weltanschauung betont werden, darunter das ständig wachsende Interesse an nicht-christlichen Religionen, an erster Stelle den östlichen, die u. a. zu einer Verschmelzung von Bibelgestalten mit mythologischen, heidnischen, literarischen, historischen und sogar Gegenwartspersönlichkeiten anderer Religionen geführt haben. Religion als Quelle immer wieder erneuerter und in jeder neuen Etappe wiederbelebten Methoden künstlerischer Erkenntnis und Schaffens des universalen Wesens, das sich besonders in den letzten Jahrzehnten des 20. Jhs. manifestiert und inzwischen in gewissem Maße sogar zur intellektuellen Mode geworden ist.

Besonders interessant und bemerkenswert scheint der kulturelle Vergleich allgemeiner Entwicklungsprozesse in Westeuropa und Nordamerika mit denen in nationalen Kulturen anderer Regionen, wie z.B. mit der ukrainischen Musikkultur als einer Vertreterin slawischer,

osteuropäischer Tradition, welche westlichen Hörern bisher noch nicht ausreichend bekannt ist, obwohl sie bemerkenswerte Meisterwerke zu bieten hat, die den aktuellen kunstästhetischen Entwicklungsprozessen der Gegenwart durchaus entsprechen. Dabei sollte berücksichtigt werden, daß die historische Entwicklung der ukrainischen Kultur auf sakralem Gebiet wesentlich durch besondere Eigenschaften bestimmt wurde, welche mit den philosophisch-ästhetischen und religiösen Grundlagen Westeuropas nicht immer vergleichbar sind und diesen oft kaum entsprechen. Die Ukrainer als ein Volk, welches im Laufe von sieben Jahrhunderten keinen eigenen Staat besaß, suchten nach einer mittelbaren Bestätigung ihrer nationalen Identität in der Religion, in den alten religiösen Sitten und Bräuchen. Deswegen spielten auch sakrale Symbole, formale und inhaltliche Elemente der Kirchenkunst und religiöse Allusionen eine so wichtige Rolle in allen Kunstsparten, wo sie stilistisch und ästhetisch mannigfaltig eingesetzt wurden.

Die Untersuchung 1. der globalen und regionalen Eigenschaften geistlicher Inspirationen in der Musikkultur und 2. der mannigfaltigen Transformationen einiger sakralen, bibel-symbolischen und rein kirchlichen Zeichen auf verschiedenen, neuen, ästhetischen Bewußtseins-ebenen scheint sich zu einem der aktuellsten Probleme zeitgenössischer Musikwissenschaft zu entwickeln.



#### Part I (Timetable xli)

### Tendenzen musikalischer Kunstreligion in deutschsprachigen Ländern

*Helmut Loos* (Universität Leipzig)

10.00–10.30

Im Unterschied zum osteuropäischen Raum hat sich die Kunstmusik in deutschsprachigen Ländern im Rahmen der bürgerlichen Bewegung des 19. Jhs. neben den nationalen auch stark liberalen Tendenzen angeschlossen. Selbst die Auseinandersetzungen um Tradition und Fortschritt standen mit der Wende zum 20. Jh. zunehmend unter der gesellschaftlich dominierenden Vorstellung von der Musik als autonomer Kunst mit religiösem Anspruch. Schopenhauer und Nietzsche waren Philosophen, denen in musikalischen Zusammenhängen höchste Autorität zugesprochen wurde, um sie dann in vielfältiger Weise zu interpretieren und ganz eigenwillig umzusetzen. Anhand ausgewählter Beispiele werden die Reichweite und einige Ausprägungen dieser Grundeinstellung dargestellt, die sich gerade auch in einem äußerst kritischen Umgang mit christlicher Tradition oder ihrer gänzlichen Ablehnung ausgedrückt hat. Das Prinzip Fortschritt ist dafür einer der leitenden Gedanken, in dem sich philosophische Grundeinstellung und kompositionstechnische Konsequenzen kaum noch trennen lassen. Ohne die hier skizzierten Hintergründe bleiben viele Missverständnisse bei der Beschäftigung mit Neuer Musik in Ost- und Westeuropa ungeklärt.



### Rituelle Evokationen in zeitgenössischer Musik

*Veronika Jezovšek* (Hochschule für Musik Frankfurt am Main)

10.30–11.00

Benötigt zeitgenössische Musik eine programmatische Idee oder auch nur eine ästhetische Auslegung ihrer selbst als Ritual, damit sie sich als Ritual bezeichnen kann? Oder können und müssen hierfür bereits rein musikalische Strukturen verantwortlich sein – wie zum Beispiel minimalistische Techniken, bestimmte symmetrische Konstruktionen oder die bloße Integration einschlägiger Symbole?

Der Vortrag geht der These nach, dass rituelle Evokationen ein verborgenes Programm selbst mancher absoluter Musik darstellen und als Ausdruck einer Sehnsucht im Kontext verlorengehender Religiosität interpretierbar sind. An vielen Kompositionen des 20. Jhs. lässt sich

trotz der allgemein intendierten Sachlichkeit das Phänomen eines wachsenden Ritualisierungsbedürfnisses beobachten, welches oft im Zusammenhang mit einer nach Interdisziplinarität strebenden Tendenz zu beobachten ist. Es scheint, dass die romantische Vorstellung der Musik als eines Sprachrohres phantastischer Geisterreiche nicht allzu weit vom Selbstverständnis heutiger klanglicher Ritualhandlungen entfernt ist, die sich als symbolische Dialogformen mit transzendenterm Adressaten definieren lassen.

Der Vortrag verweist auf den Facettenreichtum zeitgenössischer Klangrituale und versucht ihn zu deuten. Im Zentrum dieser Suche nach rituellen Praktiken zeitgenössischer Musik stehen Ausschnitte der Zeremonien *Baum* und *Sexo* von Maria de Alvear sowie Helga Pogatschars Hörkino *Inanna* und ihr Requiem *Mars*. Gestreift werden aber auch Kompositionen ihrer Kollegen Frank Gerhardt und Gerhard Müller-Hornbach.

♦ Pause ♦

### Auswirkungen der Liturgiereform des Vaticanum II auf die Komposition liturgischer Musik in Wien

*Manfred Novak* (Universität Wien)

11.30–12.00

Der Vortrag untersucht, auf welche Weise den neuen Möglichkeiten für und Anforderungen an liturgische Musik, die sich aus offiziellen Dokumenten der römisch-katholischen Kirche seit der Liturgiereform des Vaticanum II (z. B. *Sacrosanctum Concilium*, *Allgemeine Einführung in das Messbuch*) ergeben, in kirchenmusikalischen Neukompositionen Rechnung getragen wird. Dass die gesamte versammelte Gemeinde (und aus dieser hervortretende Rollenträger besonderer liturgischer Dienste) zum Träger der Liturgie wird, gilt auch für ihre Beteiligung an der liturgischen Musik und stellt Komponisten vor die Aufgabe, die verschiedenen an der Musik beteiligten Rollenträger je nach ihren Aufgaben und Fähigkeiten und der Funktion des jeweiligen liturgischen Gesangs in Beziehung zueinander zu setzen.

Besonders die Rücksichtnahme auf die musikalischen Fähigkeiten der Gemeinde bei gleichzeitiger Wahrung hoher künstlerischer Ansprüche stellt die Musikschaftenden vor neue Herausforderungen. Anhand von Beispielen von in Wien wirkenden Komponisten soll gezeigt werden, welche Lösungen für diese Aufgaben gefunden wurden. Darüber hinaus soll die Frage erörtert werden, wie durch die Liturgiereform wieder aufgegriffene Formen (wie z. B. der Antwortpsalm) in kompositorischen Neuschöpfungen behandelt werden.



### Die wichtigsten Merkmale ukrainischer geistlicher Musik der Gegenwart

*Lyubov Kiyanovska* (Lviv Musical Academy)

12.00–12.30

Die religiöse Musik spielt in der ukrainischen Kultur eine ganz besondere Rolle. Sie hat im Volk stets eine herausragende Bedeutung bewahrt, unabhängig von der jeweiligen stilistischen Orientierung und den historischen Epochen. Sie ist ein untrennbarer Teil des national-religiösen Bewusstseins und der Mentalität. Eigen sind der ukrainischen Kultur

1. die organische Synthese christlicher und heidnischer Sitten und Vorstellungen in der nationalen Weltanschauung,
2. die aktive Betätigung der Priester als Komponisten und damit eine intensive Entwicklung der sakralen Musik im 19. Jh.

Bemerkenswert ist die Wiedergeburt der religiösen Themen in den letzten ein-einhalb Jahrzehnten, beginnend mit dem Jahr 1991. Die neue historisch-politische Situation, welche natürliche geistige und künstlerische Entwicklungsprozesse förderte, veranlasste eine Blütezeit der Sakralgattungen in verschiedenen Musikbereichen. Fast alle modernen ukrainischen Komponisten wenden sich religiösen Ideen zu. Es ist auch eine erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber

liturgischen Formen zu beobachten. Sakrale Symbole und Gestalten erlebten eine Wiedergeburt in den instrumentalen, symphonischen und TheaterGattungen.

♦ Pause ♦

Part II (Timetable xlv)

Zeitgenössische Gottesdienstinterpretation zu Mariä Himmelfahrt  
im *INTROITUS* von Manfred Novak

*Adelina Yefimenko* (Wolyner Staatliche Universität)

15.30–16.00

Zur Zeit werden sakrale Werke komponiert, deren Ziel es nicht allein ist, den künstlerischen und ästhetischen Inhalt kirchlicher Musik widerzuspiegeln bzw. zu vertonen, sondern auch Musik für die Aufführung in der Kirche zu schaffen, die der christlichen Glaubenslehre, Gott und den Menschen in ihrem liturgischen Inhalt und ihrer Bedeutung entspricht. Die zeitgenössischen Komponisten versuchen die liturgische Musik zu ihrer ursprünglichen Funktion und Existenzvoraussetzung in der Kirche zurück zu führen.

Im vorliegenden Aufsatz wird als Beispiel eine der neuesten Kompositionen liturgischer Musik – *Introitus* für Chor, Sopran-Solo und Orgel – des österreichischen Komponisten Manfred Novak unter folgenden Aspekten behandelt:

- dem Aspekt des Unpersönlichen.
- dem Aspekt der Konzeptionen von Zeit und Zeitlosigkeit.
- Fragen der Sakralität in Bezug auf die Dialektik des Ganzen und seiner Teile, sowie
- des Ganzen (der Gottesdienst), der als Begriff nur bezüglich seines Korrelats ›Teil‹ (die Musik) Sinn macht.

Grundlage der vorliegenden Forschungsergebnisse bilden musikwissenschaftliche Werke, die die Funktionen und Mittel sakraler Musik des Mittelalters untersuchen und systematisieren. Ziele des Vortrags sind:

- die Wiedergeburt der äußeren Struktur der liturgischen Gattung und ihre Existenzvoraussetzungen in der Kirche zu betrachten,
- die Einflüsse der mittelalterlichen Einstimmigkeit und der frühen Mehrstimmigkeitsformen auf das zeitgenössische Verständnis sowie die Vertonung des Sakralen zu untersuchen.



Neubarocke Tendenzen und sakrale Symbole in der Musikkultur des 20. Jhs.

*Lydia Melnyk* (Lviv Musical Academy)

16.00–16.30

Eine Erneuerung der Kantatengattungen bzw. Chormusik ist durch die Wiederentdeckung bestimmter formaler Gesetze der jeweiligen Zeit eingetreten. Diesem Postulat folgt u.a. die sogenannte ›neo-händelianische‹ ästhetische Bewegung in Frankreich und England. Ursprünglich zum Oratorium neigende Formen fanden ihre Verkörperung beispielsweise in den Oratorien von Arthur Honegger oder William Walton. Die Erneuerung der Kirchenmusik war Teil dieses Entwicklungsprozesses, sichtbar fast im gesamten Schaffen von Vertretern der Neuen Deutschen Kirchenmusik: von A. Mendelssohn, über seine Schüler Kurth Thomas und Günther Rafael, die neue evangelische Kirchenmusik mit Rückkehr zu Barocktraditionen, bis zu Ernst Pepping, der »Regerschule« u.v.a. In England entwickelte sich die an Barocktraditionen anknüpfende Kirchenmusik als Rückgriff auf modale Stilwendungen Byrds und Purcells. In Frankreich sind diese Traditionen durch geschichtlich weniger bedeutende Komponisten, wie Maurice Duruflé erweitert worden, während in der Ukraine die neubarocke Tendenz meistens auf Partessny und geistlichen Chorkonzerten z.B. von Ivan Karabyts, Viktor Kaminski, Olexandr Kozarenko u.a. gegründet.





## Musikalische Wechselbeziehungen im künstlerisch-kulturellen Kontext des frühen 20. Jhs.

13.7. Friday · Level F, Room 174 · 10.00–17.00 (Timetable I; liii)

Organiser: *Christiane Heine* (Universidad de Granada)



Part I (Timetable I)

Échange artistique-idéologique entre l'Espagne et l'Italie dans la gestation du fascisme

*María Isabel Cabrera García* (Universidad de Granada) 10.00–10.30

Les rapports entre musique et arts plastiques nous offrent un panorama historiquement très large, depuis l'antiquité grecque. Pour nous, cette recherche est particulièrement intéressante au cours de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, puisque les compositeurs et les plasticiens ont expérimenté de profonds échanges d'idées et d'esthétique qui se sont opérés au début du siècle, puis au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

La réflexion sur les relations intellectuelles entre l'Italie et l'Espagne pendant les trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle est très importante pour notre recherche, surtout l'intérêt de certains peintres et intellectuels pour l'Italie de Mussolini.

L'approfondissement de tels rapports nous permettra de voir que les relations personnelles et amicales entre les compositeurs, les plasticiens et les littéraires ont la plupart des fois des influences techniques sur leurs œuvres (nouvelles formes d'expression connues en Espagne : futurisme, dadaïsme...). On observe une révolte contre les traditions et une révolution du monde artistique. Ce qui nous intéresse surtout, c'est la dimension politique et idéologique de la plupart de ces échanges et influences. Cet itinéraire est fondamental pour comprendre la naissance du fascisme en Espagne et le développement d'une culture artistique fasciste avant la Guerre Civile de 1936.



Die Rezeption des italienischen Futurismus in Spanien

*Ugo Rufino* (Istituto Italiano di Cultura, Madrid) 10.30–11.00

Die italienische futuristische Bewegung bewirkte in den ersten Jahren des 20. Jhs. eine radikale Erneuerung bezüglich der Art, Kunst und Poesie zu machen. Ausgehend von hinsichtlich der theoretischen Inhalte außergewöhnlichen Voraussetzungen, gelang es der futuristischen Ideologie mit der ›großen Welle‹ anderer europäischer Avantgarde-Bewegungen zu syntonisieren, wie dem Kubismus und dem Surrealismus, wobei sie einen Markstein setzte, eben die Avantgarde, die einen weltweiten Widerhall finden sollte. Insbesondere in Italien löste die futuristische Avantgarde eine Mode bzw. eine Ästhetik aus, die ihren theoretischen Höhepunkt bis Mitte der 1920er Jahre erlebte; in der Tat fließen im Futurismus künstlerische und politische Strömungen zusammen, die nun die Möglichkeit haben, ihr gesamtes Potential auf künstlerischem, literarischem oder architektonischem Gebiet auszudrücken. Selbst als der Futurismus in den 1930er Jahren in die Ideologie des faschistischen Regimes eingebunden wurde, schaffte es die Bewegung, unzählige avantgardistische ›Produkte‹ hervorzubringen, welche innerhalb Europas andere avantgardistische Gruppen beeinflussten. Um die Beziehungen zu Spanien haben sich Filippo Tommaso Marinetti und seine Frau Benedetta persönlich bemüht, dank des Kontakts mit der ultraistischen Bewegung und bedeutenden Vertretern der spanischen Avant-

garde wie Ramón Gómez de la Serna y Ernesto Giménez Caballero. Seine drei Besuche auf der Iberischen Halbinsel, bei denen er in so wichtigen Städten wie Madrid, Barcelona oder Bilbao Station machte, nutzte Marinetti aus, um ein Netz künstlerischer Verbindungen zu knüpfen, die für die Entwicklung der spanischen Avantgarde von Tragweite sein sollten und einen Resonanzboden für ihre großen Debatten in den einschlägigen Zeitschriften der Epoche, wie *Greca* und *Ultra*, haben würden.

♦ Pause ♦

La música en los intercambios culturales de España con Alemania e Italia (1936–1944)

*Gemma Pérez Zalduondo* (Universidad de Granada)

11.30–12.00

El objetivo general del trabajo es analizar el papel de la música en el marco de las relaciones artístico-culturales de España con Italia y Alemania durante el periodo bélico que comienza con la Guerra Civil española (1936–1939) y se prolonga con la Segunda Guerra Mundial, de la que España permaneció al margen. Partiendo de las circunstancias bélicas y tomando en consideración los contextos ideológico y artístico-cultural, nos centraremos en el estudio de los siguientes puntos concretos: la relevancia de los conciertos de formaciones instrumentales e intérpretes alemanes e italianos en la vida musical española de la época; el estudio de su repertorio y recepción; la implicación de las instituciones oficiales y de las sociedades privadas en la programación de dichos conciertos; la utilización de la música como propaganda en el extranjero al servicio de las ideologías totalitarias y las posibles diferencias que en este punto se pueden establecer entre las políticas del nazismo alemán y el fascismo italiano en España; el compromiso de la prensa y los críticos musicales españoles con la difusión de dicha propaganda; la posible importancia de los referentes alemán e italiano en la creación del «estilo» y la simbología musical del nuevo estado español, así como en el diseño de la política musical del primer franquismo. Utilizaremos como fuentes la literatura musical (ensayos teóricos y estéticos, discursos públicos, textos legales y crítica musical) y los fondos documentales de archivos útiles para el estudio de las relaciones artístico-musicales entre dichos países en el periodo cronológico citado.



Scambi artistici e politica culturale fra Italia ed Europa

*Fiamma Nicolodi* (Università degli Studi di Firenze)

12.00–12.30

La relazione mette in evidenza i principali movimenti e gruppi musicali italiani attivi nella prima metà del Novecento, fra cui: la *Giovane Scuola* (G. Puccini, P. Mascagni, U. Giordano, F. Cilea, R. Zandonai), il Futurismo (F. B. Pratella, L. Russolo), la Generazione dell'80 (O. Respighi, I. Pizzetti, A. Casella, F. Alfano, G. F. Malipiero) e i musicisti nati all'inizio del secolo (L. Dallapiccola, G. Petrassi), ciascuno con le proprie scelte poetiche, convergenze e divergenze.

Particolare riguardo sarà dato alla diffusione delle musiche italiane all'estero, all'assorbimento delle esperienze europee, di cui un momento centrale è costituito dal Neoclassicismo con le sue peculiarità stilistiche ed estetiche.

Il discorso è calato nel contesto storico segnato da due guerre mondiali (1915–1918; 1939–1945) e dal Fascismo (1922–1943). All'interno di quest'ultimo si riscontra una suddivisione grosso modo decennale con un primo periodo più propenso a tollerare, o addirittura, incentivare le scelte moderniste e gli scambi con l'estero; il secondo caratterizzato da posizioni conformiste, demagogiche e dichiaratamente autarchiche, conseguenti la conquista dell'Etiopia (1935) e l'aiuto recato alla Spagna di Franco (1936). A partire dagli anni Trenta il Fascismo, in quanto stato totalitario, adotta una cultura «di massa», basata sui miti di Roma e

dell'impero alla quale molti musicisti, anche fra i più vigili, aderiranno soprattutto nel teatro lirico (italico per antonomasia).

La ferrea alleanza politica e militare stretta nel 1938 fra le dittature nazista e fascista, rinsaldata dal Patto d'acciaio (1939), provocherà una mirata selezione di musiche e musicisti da eseguire in entrambi i paesi, imponendo, fra gli interventi repressivi adottati in Italia nel 1938 la drammatica messa al bando di artisti ebrei.



## Die Bedeutung der Pariser *Schola Cantorum* aus internationaler Sicht

Christiane Heine (Universidad de Granada)

12.30–13.00

Kaum eine private Lehreinrichtung war so umstritten wie die 1896 von Charles Bordes, Alexandre Guilmant und Vincent d'Indy ins Leben gerufene *Schola Cantorum* von Paris, deren Gründung als Alternative zur staatlichen Musikhochschule – dem (bis zu seiner Ablösung im Jahr 1905 durch Gabriel Fauré) von Théodore Dubois geleiteten *Conservatoire National de Musique et de Déclamation* – zunächst eine erhebliche Umwälzung bedeutete. Trotz des internationalen Prestiges, das die *Schola Cantorum* in ganz Europa genoss, häuften sich im Laufe der folgenden Jahrzehnte die gegen d'Indy als verantwortlichen Studienleiter gerichteten Vorwürfe einer Archaisierung und Dogmatisierung, die nach seinem Tod zur Segregation der Schule im Jahre 1934 führen sollten.

Ziel des Referats ist es, im Kontext der europäischen Musikgeschichte des frühen 20. Jhs. die Hintergründe der kontroversen Urteile über die *Schola Cantorum* aufzudecken. Anhand einer kritischen Untersuchung der akademischen Inhalte (wozu als Hauptquellen d'Indys *Cours de composition musicale* und Paul Le Flem's handschriftliche Unterrichtsnotizen dienen) und überlieferten literarischen Zeugnisse (Essays, Korrespondenz, Kritiken, Nekrologe) wird die Frage nach dem Verhältnis von Tradition und Fortschritt in der Lehre d'Indys erörtert, wobei aufgezeigt werden soll, worin die Anziehungskraft der *Schola Cantorum* (bzw. der Figur d'Indys) insbesondere für spanische Musikstudenten bestand. Unter diesen ragte vor allem Joaquín Turina hervor, da er einerseits die theoretischen Inhalte und analytischen Methoden von d'Indys Kompositionslehre übernahm, wie seine 1914 in Madrid veröffentlichte *Enciclopedia abreviada de música* belegt, und sich andererseits in seinen eigenen Schöpfungen dessen auf der zyklischen Sonatensidee basierende Gestaltungsprinzipien zu eigen machte.

♦ Pause ♦

## Part II (Timetable liii)

### Blanche Selva (\*1884, †1942): una compositora entre París y Barcelona

Montserrat Font Batallé (Universidad de Granada)

15.00–15.30

Esta comunicación mostrará la desconocida faceta compositiva de una mujer excepcionalmente dinámica en su tiempo. Discípula de Vincent d'Indy, pianista de la *Schola Cantorum* de París (1901–1922) y los conservatorios de Estrasburgo y Praga, Blanche Selva se hizo famosa por sus recitales bachianos y por estrenar obras de d'Indy, Fauré, Roussel o Séverac en París y Bruselas.

Destaquemos que desde su asentamiento en Barcelona (1921–1942), Selva desarrolló una intensa actividad musical, llegando a ser acogida como una «compatriota» más por músicos como Isaac Albéniz, Ricard Viñes, Joaquim Nin o Frederic Mompou.

Fue en Barcelona donde Selva fundó su propia academia, el *Centro de Estudios Blanca Selva*, estrechamente vinculada a la *Associació Obrera de Concerts* (1925), terminó algunos de sus tratados de técnica pianística (*L'enseignement musical de la technique du piano*, *Las sonatas de Beethoven*) y difundió la moderna escuela para piano francesa. Particularmente interpretó en

reiteradas ocasiones las obras del maestro y amigo Déodat de Séverac en el Palau de la Música (1917–1922), del que escribiría una sentida primera biografía (1930).

De hecho, su suite para violín y piano, todavía inédita, *Cants de Llum* (1928–1929), dedicada al violinista y dúo Joan Massià, revela la clara afinidad de Blanche Selva con el *Mediterraneísmo* musical, estética que compartió tanto con el occitano Séverac como con los *noucentistes* catalanes.



Ravel, de Falla, Casella, Poulenc : néo-classicisme ou surréalisme?

*Henri Gonnard* (Université François-Rabelais)

15.30–16.00

L'existence d'une internationale «néo-classique» semble faire problème depuis que des solutions à la crise du système tonal autres que le dodécaphonisme ont fini par avoir droit de cité. Dans ces conditions, on se demandera si, parmi les productions musicales dites «néo-classiques», certaines – à tout le moins – ne gagneraient pas à être requalifiées en étant explicitement reliées à l'aventure de l'esprit la plus importante de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle européen : le surréalisme. Ce mouvement, qui tient une place de choix dans le contexte culturel concerné, ne serait-il pas en effet davantage aux prises avec plusieurs aspects de l'art de compositeurs tels que Ravel, Falla, Casella ou Poulenc, à une époque qui, au surplus, a été propice aux échanges entre la littérature et les arts ? Les différents domaines de la création n'en demeurant pas moins distincts, il conviendra, comme nous y invite l'esthétique comparée, de ne pas faire pour autant l'économie de rapprochements structuraux avérés. De même, si le dialogue musical entre les compositeurs des différents pays européens a alors été intense, l'art de chacun des musiciens qui précède conserve sa marque propre. Sachant que le recul géographique est un moyen de mieux appréhender une identité, le «détour» par les uns sera notre façon de chercher à saisir celle des autres et, par là, de légitimer ou non l'extension à la musique du vocable «surréalisme».



Neoclassicism as Aesthetic Reference in Gustavo Pittaluga's Music (1930–1936)

*Germán Gan Quesada* (Universidad de Jaén)

16.00–16.30

Member of the Madrilénian group of the Spanish Musical «Generación de la República», Gustavo Pittaluga (1906–1975) built close links to the Parisian musical avantgarde through the decade of 1930s; not only he worked as an efficient conductor of French repertoire in Spain but also presented many modern Spanish works in France and collaborated there in the Société de Musique Contemporaine «Triton», jointly with composers as Milhaud, Poulenc or Honegger, with whom he had friendly relationships.

The aims of this paper are showing how this direct knowledge of the French panorama brought about for Pittaluga the assumption of neoclassical technical resources – politonality, rhythmic construction, formal structures – derived from the analytical appreciation of contemporary composers like Stravinsky, Poulenc or Milhaud and allowed the composer, in such works as the *Concerto militare* (1933), the *Petite suite* (1933), the *Six danses espagnoles en suite* (1934) or the *Capriccio alla romantica* (1935–1936), to expand his technical and aesthetic horizons, far away from his early compositive language, deeply anchored in romantic-nationalistic habits under the influence of Manuel de Falla's style.



## Échanges musicaux entre « Les Six » et le groupe madrilène de la Génération du 27

*Elena Torres Clemente* (Universidad Complutense de Madrid)

16.30–17.00

La présente communication essaie d'analyser les rapports personnels et les échanges musicaux existants entre les compositeurs du groupe des «Six» et les membres espagnols de la Génération du 27, avec une spéciale attention envers les musiciens rassemblés dans le « Grupo de los Ocho » de Madrid. Cette approche nous permettra de préciser leurs influences mutuelles et d'évaluer l'enrichissement que ces contacts constituèrent pour l'avant-garde musicale espagnole. Dans notre recherche nous attacherons une grande importance à des aspects comme l'examen des documents épistolaires croisés entre ces compositeurs, l'organisation conjointe de concerts et leurs rencontres aux années 30. D'autre part, c'est à partir de la confrontation de textes et partitions musicales que nous pourrions constater la circulation d'idées et procédés compositionnels entre deux groupes qui firent partie d'un même climat artistique et culturel et qui partagèrent leurs préoccupations, raison pour laquelle ces musiciens, a priori, étaient destinés à établir un enrichissant échange.



### Nodes and Turning Points in the Life and Art of Polish Composers of the 20<sup>th</sup> Century

13.7. Friday · Level F, Room 175 · 10.00–16.00 (Timetable I; liv)

Organiser: *Ewa Siemdaj* (Academy of Music Krakow)

Part I (Timetable I)

### Nodes and Turning Points in the Art of Polish Composers of the 20<sup>th</sup> Century

*Mieczysław Tomaszewski* (Academy of Music Krakow)

10.00–10.30

The end of the last century, with its wave of revision and deconstruction of certain dogmas of the past paradigm, cast doubt on the tenet of extreme structuralists as to the essential discreteness of the matters and ways of life and art. The relationship has always been important and legitimate in Polish musicology for an additional reason: since the late 18<sup>th</sup> century, the fate of Polish artists has been determined by history in a particularly powerful way. Thus, an interesting challenge has arisen to look at the artistic biographies of Polish composers in a comparative way in terms of a general theory of nodes and turning points in the life of a composer (M. Tomaszewski, 2003). An analysis and interpretation of a dozen or so biographies helped draw an »invariant model of biographical narrative« based on certain nodal points that decide the consecutive changes from phase to phase in the individual style. These include the moments of 1. accepting and assimilating the heritage, 2. first fascination with a clearly divergent phenomenon, 3. negation and rebellion, 4. significant »encounter« and the resulting »powerful drive«, 5. endangered existence, and finally 6. a deep experience of loneliness and a final liberation from external conventions and rigours. This model also allows for significant phenomena such as anticipation of any of the above moments or their echoes, a consolidation of a state or of its opposite, a particular intensification of a moment (extasis) or its moving experience (katharsis), etc. This attempt to present the peculiar mechanism and style change strategy will be exemplified, during the study session, by major representatives of consecutive generations of composers of the 20<sup>th</sup> century: Szymanowski and Rogowski, Lutosławski and Panufnik, Górecki and Penderecki.



## Polish Transitions, Musical and Moral

*Charles Bodman Rae* (Elder Cons. of Music – U. of Adelaide)

10.30–11.00

This paper will consider the motto of the 2007 congress in relation to two periods of transition in the musical history of post-war Poland: the post-Stalin period from 1954 to 1960; and the post-martial law period from 1983 to 1989. These six-year periods presented musical and moral dilemmas that had to be negotiated by composers and other musicians. Lutosławski's position will be considered, both in relation to external events or pressures and the transitional nature of his personal and purely musical journey of development. Reference will also be made to others, including Panufnik whose self-imposed exile frames the entire period.

♦ Pause ♦

## At a Crossroad, or on the Œuvre of Andrzej Panufnik

*Ewa Siemlaj* (Academy of Music Krakow)

11.30–12.00

The figure of Andrzej Panufnik (1914–1991) is a particular example of associations and relationships between the art and life of a composer. Member of the same generation that included Witold Lutosławski, he was seen as that generation's most eminent composer in the opinion of many authorities at the end of World War II. In 1954, for political reasons, he decided to defect and settle in England. As a result, the 1960s saw a major breakthrough in his work. Panufnik assumed an uncompromising artistic position: he began to construct his own and self-sufficient aesthetic universe. His quest for a new musical language led the composer to developments in sound (*Reflections*, 1968) and form (*Sinfonia di sfera*, 1975). Patriotic inspirations explicitly connected with Poland became particularly marked in his works written in the 1980s (*Sinfonia votiva* 1981, *Bassoon Concerto* 1985) and helped bring about another turning point in the composer's *œuvre*.

œ

## On the Relationship of Life and Art in the Creative Biography of Michał Rogowski

*Ewa Wójtowicz* (Academy of Music Krakow)

12.00–12.30

The figure of Ludomir Michał Rogowski (1881–1954), Polish composer of Karol Szymanowski's generation, is a telling example of the powerful ties that bind the vagaries of one's life and one's artistic path. A study of the composer's artistic biography shows that these elements are inter-dependent, with nodes of life triggering transitions between phases in his music. Impulses resulting from changing his environment, such as fascination with new landscapes or cultural spheres resonated in his symphonic programme works (such as the orchestra cycles *Villafranca* and *Images ensoleillées* written in Villefranche-sur-Mer, or *Dubrowalke impresije* and *Bljesci po moru* composed in Dubrovnik). Artistic motives, such as a desire for development and for conditions favourable to producing original artistic ideas, were behind significant decisions, such as that of 1926, when he left Warsaw and settled in Dubrovnik for thirty years.

œ

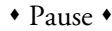
## The Revolutions, Impressionist, and National in the Music of Szymanowski

*Malgorzata Janicka-Slysz* (Academy of Music Krakow)

12.30–13.00

Karol Szymanowski's artistic evolution can be discussed both in terms of the redefinition of the composer's aesthetic position and the changes in his musical language, and of constant values that surface in his consecutive stylistic phases and key moments. Scholars agree that the major breakthrough took place after 1914, when Szymanowski jettisoned his earlier German influ-

ences and turned his attention towards French Impressionism and Oriental culture. This change in stylistic paradigm is evidenced by such works as *Myths* (1915), *Masks* (1914-1916), *Violin Concerto No. 1* (1916), *Symphony No. 3 Song of Night* (1916) or *Songs of the Mad Muezzin* (1918). The Impressionist period was followed by another change of stylistic direction, which resulted in a national phase, exemplified by the archaizing *Stabat Mater* (1925-1926) or the folkloric ballet-pantomime *Harnasie* (1923-1931). These two neighbouring turning points reflect the composer's quest for new sources of artistic inspiration and his openness to new impulses and strategies.



## Part II (Timetable liv)

### The Breakthrough in Krzysztof Penderecki's Work in the 1960s

*Regina Chlopicka* (Academy of Music Krakow) 15.00–15.30

A tangible transformation of style takes place in Krzysztof Penderecki's *œuvre* at the beginning of the sixties. After a period of fascination with avant-garde trends, visible in his quest for new composing means (e.g. in terms of musical material, techniques of its realisation or construction of form) mostly in small instrumental pieces, a peculiar synthesis of modernity and tradition takes place in his *St. Luke Passion*, completed in 1965. Not only does Penderecki tackle a great Christian theme and create his individual interpretation of an established tradition of the genre; he also relates to a whole collection of traditional (e.g. medieval, renaissance, baroque) composing techniques to produce their modern variety. This text attempts to examine the road from one to the other of those stylistic phases by presenting anticipations of certain elements of his later style in the avant-garde period, and later works with associations to avant-garde aesthetics.



### The Central Transition in the Art and Life of Henryk Mikołaj Górecki Symphony No. 3

*Teresa Malecka* (Academy of Music Krakow) 15.30–16.00

Górecki sees his *Symphony No. 3* as his most avant-garde piece; generally described as the strongest turn to tradition, it is a work of a great breakthrough. It is an apogee, the ›peak phase‹ in the creative path, followed – and not preceded – by the moment of encounter: the enthusiasm with the election of the Polish pope, the dedicatee of *Beatus vir*. Górecki's earlier music, although dominated by constructivism and strong expression, underwent changes in technique and style led to his maturity, dominated by a religious message (from *Ad Matrem*). After the culmination of the idea of sacrum, the artist receded into the sphere of chamber music and modest simplicity (*a capella* choir). Would this be the consequence of a Conradian ›shadow line‹ (the martial law in Poland) or ›a smile of fate‹ (the success of his *Third Symphony*)? Since we are dealing with a living composer, this does not make our task easier; instead, we are in a position to expect new nodes.



›1968‹ and New Music

15.7. Sunday · Level F, Room 123 · 15.00–18.00 (Timetable lxxv)

Organiser: *Beate Kutschke* (Universität der Künste Berlin)

Chair: *Annette Kreuziger-Herr* (Hochschule für Musik Köln)



Music and May '68 in France

*Eric Drott* (University of Texas at Austin)

15.00–15.15

Musical life in France was not exempt from the tumult of May '68. As the student protests that shook the country during the first half of May gave way to a general strike in the latter half of the month, musicians – no less than any other sector of French society – were likewise swept up into the growing protest movement. This ferment found its most direct expression in two key events: the students' occupation of the Paris Conservatoire from mid-May to the end of June, and the contemporaneous ›silent strike‹ (grève du silence) undertaken by composers and other professional musicians.

This paper will examine this pair of events and their after-effects, particularly as they pertain to the changing place of contemporary music in France. Although both the strike and the occupation of the Conservatoire were, for all practical purposes, failures, this did not stop critics and other commentators from seeing the events of May and June as marking a turning-point in the relation between new music and society. Not only did the events fuel an increasing political engagement of musicians across a wide stylistic gamut, but the perceived upsurge of interest in avant-garde music in the ensuing months and years convinced many critics that political and cultural revolution were somehow bound together, a belief that would frame aesthetic and cultural policy debates in France well into the 1970s.



New Music and 1968 in the Netherlands: Interventions, Antagonisms, *Interpolations*

*Robert Adlington* (University of Nottingham)

15.15–15.30

During the late 1960s avant-garde composers played an active part in the anti-establishment campaigns that dominated Dutch political life. In a series of interventions, the cause of avant-garde music was explicitly aligned with the protest movements of the era. However, these composers increasingly faced serious questions regarding their own musical practice, which frequently seemed at odds with their political views.

This paper examines the premiere in November 1968 of Jan van Vlijmen's *Interpolations* for orchestra and electronics, 'the most controversial work (by a Dutch composer) of the 1960s'. The piece caused a furore in the hall: many amongst the audience left during the performance, and others protested loudly. Van Vlijmen and his colleagues interpreted the event as symptomatic of the bourgeois symphony orchestra's resistance to change. But it was not only the audience that had been offended. Some of the orchestral musicians filed complaints with their trade union; in an attempt to contain this dissent the orchestral management forbade players from participating in the public discussion following the work's second performance. Even music critics normally sympathetic to new music asked whether composers receiving generous state commissions could continue to neglect a wider public.

The event encapsulates this transitional phase in Dutch musical history, in which existing commitments to experimentalism audibly chafed with the politics of the New Left, and whose dilemmas were eventually to give rise to the Dutch postmodernism of the 1970s.





## Von der 68<sup>er</sup>-Autoritätskritik zur Postmodernen Musik: Neue Musik in Deutschland

*Beate Kutschke* (Universität der Künste Berlin)

15.30–15.45

Im Zuge der Autoritätskritik der Studenten- und Protestbewegungen wendeten sich ausführende Musiker und Komponisten gegen ›ihre‹ Autoritäten: Dirigenten, Lehrer, Vorbilder. Neben der Bloßstellung von ehemals nationalsozialistisch aktiven Hochschullehrern und einer fundamentalen Kritik an den autoritären, leistungsorientierten Ausbildungsmethoden und Umgangsformen an Hochschulen und in Orchestern geriet der klassische Kanon des Repertoires ins Visier. Kagels Komposition *Staatstheater* (1967–1971) und sein Film *Ludwig van* (1970) ridikulisieren und parodieren die Ikonen der bürgerlichen Musikkultur, die großen Meister und die große Oper.

Der Vortrag rekonstruiert die verschiedenen Modi autoritätskritischen Vorgehens in der deutschsprachigen Avantgardemusikszene im Kontext der Neuen Linken. Er zeigt, dass die Verfügbarkeit des historischen kompositorischen Materials, wie sie sich in so genannten postmodernen Werken manifestiert, weniger geschichtsphilosophischem Pessimismus – dem Verlust des aufklärerischen, fortschrittsfokussierten Geschichtsbildes – geschuldet ist, als vielmehr durch die konkrete, soziopolitische Kritik an der überkommenden Autoritätsgläubigkeit in der Neuen-Musik-Szene um ›1968‹ vorbereitet wurde. Das Referat wird auf englisch gehalten.



## Ideology and Improvisation in the American Avant-Garde

*Amy C. Beal* (University of California, Santa Cruz)

15.45–16.00

Since the 1950s, independent American composers increasingly replaced standard notation with graphic or prose notation. The resulting music, based on spontaneous creativity, reflects a model of artistic freedom motivated by social interaction more than compositional method. Ornette Coleman's »Free Jazz« (1960) explored the untapped potential of a practice based on group response. Soon thereafter, John Cage demanded »music in which not only are sounds just sounds but in which people are just people«. During the 1960s, this ideologically-driven »democratic indeterminacy«, in the words of Christian Wolff, paved the way for unprecedented egalitarian performance practices in the 1970s. Alvin Curran notes that around 1968, freeing music »not only of all former musical ideology and practice but from its fiercely rooted social and economic basis in the West, became the utopian challenge«. As heirs to these ideas, the composer-collective Musica Elettronica Viva (MEV) proposed specific musical-revolutionary action during the late 1960s. Influenced by the live-electronic works of Cage and David Tudor, and virtuoso improvisers like Coleman, Cecil Taylor, Sun Ra, Steve Lacy, and AACM composers, MEV developed radical performance practices during this era of political and social turmoil. This paper outlines American composers' politics during this era, and examines the consequences of MEV's belief that »music is a universal human right and a form of property that belongs to everyone«.



## Formen der Gesellschaftskritik durch Musik in Italien um 1968

*Gianmario Borio* (Università degli Studi di Pavia)

16.00–16.15

Die Teilnahme der italienischen Musiker an den Protestbewegungen um 1968 war beträchtlich. Das Spektrum reichte von Solidaritätserklärungen über die Mitwirkung an politischen Veranstaltungen bis zur Komposition von Musik mit gesellschaftlich relevanten Texten. Die globale Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft, an ihren Lebens- und Kommunikationsformen, erzeugte einen neuen Begriff von Experimentieren, der sich auch im musikalischen Be-

reich niederschlug. Die experimentelle Musik, die bei politischen Demonstrationen oder Diskussionen aufgeführt wurde, zeichnete sich durch die Vielfalt ihrer Stilrichtungen aus. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema erfordert daher eine Untersuchung, die sich nicht allein auf die Neue Musik beschränkt, sondern quer über Gattungs- und Stilgrenzen der Musik hinweggeht. Als Beispiele werden hier Stücke von Luigi Nono, von der Improvisationsgruppe »Nuova Consonanza«, vom Jazz-Pianisten Giorgio Gaslini und von der progressive Rockgruppe »Area« erörtert. Das Referat wird auf englisch gehalten.

*Discussion and presentation of additional material* 16.15–16.30 · Pause · 17.00–18.00



### Copyright in the 21<sup>st</sup> Century The Slow Transition from *Permission Required* to *Fair Use*

15.7. Sunday · Level F, Room 175 · 15.00–18.00 (Timetable lxvi)

Organiser: *Derek B. Scott* (University of Leeds)

This symposium investigates the way that musicological writing has been affected by the changes brought about by European fair dealing legislation and American fair use laws. The panel debates the question whether over the past twenty years we have witnessed a transition to greater academic freedom in what musicologists can publish as examples of critical analysis, or if have we moved, instead, to an increased anxiety about litigation from copyright owners. Some musicologists are now angry at what appears to be covert censorship of their work, and this symposium is part of a campaign spearheaded by staff in four UK universities to achieve the following:

1. To disseminate serious concerns about the way copyright laws are currently being interpreted.
2. To build up an international consensus among musicologists about what is and is not legitimate use of copyright material in the context of scholarly criticism and review.
3. To urge European implementation of Article 10 of the Berne Convention, especially the following recommendation.



### The Right to Circulate Ideas

*Derek B. Scott* (University of Leeds)

15.00–15.30

An overview of copyright problems experienced during seven years as General Editor of the Popular and Folk Music Series published by Ashgate (around twenty books to date). These problems include multiple ownerships, lack of responses, and dealing with legal threats. More than one book has been pulled from the shelves at the last minute. My concern is ensuring that copyright enables the circulation of ideas, rather than becoming a means of prohibiting the use of certain material and restricting academic research.



### Music, *Fair Use*, and the Dynamics of Enclosure

*Anthony McCann* (University of Ulster)

15.30–16.00

In this paper the presenter examines some of the broader social and political implications of the intensification of regulation in academic environments, with particular regard to issues of music and fair use (US) or music and fair dealing (UK). Law, intellectual property, and copyright have, in only a few years, assumed unprecedented prominence as themes in our lives. People across the disciplines of Music Studies are increasingly concerned with and anxious about issues of copyright and intellectual property in research and teaching. By framing the de-

bate within a broader critique of ›enclosure‹ it is hoped that we might come to a clearer understanding of our participation in accelerative dynamics of commodification and control, and of the possibilities of transformation in the face of such changes.



### Campaigning for Consensus

*Sheila Whiteley* (University of Salford)

16.00–16.30

An account of my campaign over two years to establish a consensus among publishers of musicology about what *fair use* might mean – given that much of the legislation has not been adequately tested in court. The experience of authoring several books about popular music has made clear that practices in seeking copyright permissions are confused and inconsistent. Some copyright owners are under the assumption that they can refuse permission for the smallest of quotations. A climate of fear has developed, and some music-book publishers are demanding permissions clearance of all copyrighted material. This is establishing a dangerous precedent, one that could lead to the absence of any analysis of popular music in academic texts, since refusals of permissions for musical examples and quotations from lyrics are now commonplace.

♦ Pause ♦

### Sound Law and the Scholar

*Nicholas Cook* (Royal Holloway, University of London)

17.00–17.30

This presentation will focus on the specific problems faced by the musicologist working on the history of performance, for whom sound recordings are primary documents, and will draw on my experience as Director of the AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), as well as a member of the British Academy Review group on copyright and humanities scholarship. There are two basic problems. One is that sound recordings are not properly covered by the UK fair dealing exceptions, resulting in an absurd situation by which the use of extracts of commercial recordings for purposes of criticism and review is legally covered, whereas their use for purposes of research is not. (Analysts of recorded music consequently have to rely on arguments by analogy which have never been tested in the courts.) The other is the proposal to extend the UK (and by extension EU) copyright term on sound recordings, probably to 95 years, that is being vigorously promoted by the record industry. Among the arguments adduced is creating a level playing field with the US – where, however, long copyright terms have simply made the vast majority of the recorded legacy inaccessible to the public, so undermining the potential and value of a musicology of recordings. The purpose of this paper is to provide an update on these issues and consider their significance for the discipline.



### Fair Use and Scholarly Music Publishing in the US: An Overview

*Mary Francis* (University of California Press, Los Angeles)

17.30–18.00

The laws which pertain to fair use in the United States are quite similar to those in Europe, but a few differences will be noted in this talk. In fact, as in Europe, it is conventions and precedents (or lack thereof) that govern what scholarly publishers will and will not do, and what scholars can and cannot do (or believe that they can and cannot do). I will discuss recent developments that I have observed as a scholarly press editor and consultant to various scholarly programs, and emphasize ways in which other groups of scholars have worked to establish precedents which protect their rights as scholar to use certain kinds of materials in research and writing.



## FREIE REFERATE · FREE PAPER GROUPS

### 20<sup>th</sup> Century Music I: German and Austrian Music before 1950

13.7. Friday · Level H, Room 317 · 10.00–13.00 (Timetable li)

Chair: *Lothar Schmidt* (Universität Marburg)



»Die Weltkrise in der Musik – Die Weltmusik in der Krise – Die Musikkrisis in der Welt«  
Neue Musik, Diversifizierung und Ironie in Wien um 1925

*Andreas Jacob* (Universität Münster/Westfalen)

10.00–10.30

Die Erschütterungen des I. Weltkriegs und der revolutionären Bewegungen wirkten in den 1920er Jahren nach und lösten die Wahrnehmung eines krisenhaften Zustands aus. Diese Umbruchsituation wurde aber nicht allein als Verfallserscheinung interpretiert, sondern auch (etwa im Titel eines Musikperiodikums) als »Anbruch«. In dieser historischen Situation schärfte sich das Bewusstsein für die Diversifizierung der konkurrierenden Entwürfe, der Zersplitterung der Grundlagen des ästhetischen Diskurses. Ein Weg, mit dieser Problematik umzugehen, bestand in der Einführung des Stilmittels der Ironie in die öffentlich ausgetragenen Diskussionen um die Weiterentwicklung kompositorischer Konzepte, aber auch in jene Konzepte selbst. Beispielsweise kann der frei aneignende Umgang mit stilistischen Charakteristika vergangener Epochen, wie ihn der Neoklassizismus praktizierte, nicht nur als Kommentar zur »romantischen« Musikauffassung, sondern auch als Manifestation der ästhetischen Haltungen von Brechung und Distanziertheit (eben: Ironie) gelesen werden.

Im Vortrag soll die skizzierte Konstellation von Neuer Musik, Diversifizierung und Ironie in einem Zeitalter des Umbruchs anhand von Äußerungen nachvollzogen werden, die aus Wien um 1925 (insbesondere aus dem Kreis um Arnold Schönberg) stammen. Der Titel des Referats zitiert eine Formulierung Schönbergs, der fiktive Folgebände von Adolf Weißmanns Buch *Die Musik in der Weltkrise* mit dem Kommentar annoncierte: »Alles, was er will, kann der Leser aus diesem tiefgründigen Werk herauslesen ...«



### Wolf and Pfitzner at the Threshold of Musical Impressionism

*Jürgen Thym* (University of Rochester)

10.30–11.00

When Hugo Wolf decided in the late summer of 1888 to interrupt the composition of his Moerike songs in order to compose a volume of Eichendorff settings, he knew that his work would be compared to Schumann's *Liederkreis*, Op. 39. Determined to set out on a course different from that of his predecessor (who had captured Eichendorff's nature mysticism and symbolism in a handful of exquisite settings), Wolf, by and large, stayed away from the poems (or the type of poem) which Schumann had used. He selected for his settings mainly »Rollengedichte«, poems of a dramatic nature in which the protagonists characterize themselves through what they say.

But the siren song of Eichendorff's nature lyrics remained strong more than forty years later and found an outlet in a few of Wolf's settings, especially in *Verschwiegene Liebe* and *Nachtzauber* – paeans to secretive love and seduction. In a creative response to Eichendorff's imagery and poetic figurations as well as to Schumann's harmonic and pianistic textures, these Wolf songs move close to the sonic world of musical impressionism. Another latter-day Schu-

mannian, Hans Pfitzner, participated in this ›transition‹ of musico-poetic responses by briefly evoking (or anticipating?) Debussy in his atmospheric 1907 setting of Eichendorff's *In Danzig*.

♦ Pause ♦

### Strauss' Compositional Process and the Act I Trio of *Der Rosenkavalier*

Joseph E. Jones (University of Illinois, Urbana-Champaign)

11.30–12.00

Strauss's compositional process for *Der Rosenkavalier* began with annotations in Hofmannsthal's *Handexemplare* and work in pocket sketchbooks. Early in the opera's genesis, Strauss asked Hofmannsthal to append text to the Baron's Act I monologue in the form of a trio that would rhythmically fit his already-conceived music. While the extant sketch sources are hardly complete, there are numerous documented passages, such as the Act I trio, that shed further insight into Strauss's compositional process. Analysis of the trio sketches implies that Strauss entered the new text after attempting to sketch the music. The similarities between the sketches and finished score support this hypothesis. The sketches offer evidence that a rough framework of the trio existed in June 1909, and that Strauss went back to his sketchbook to finish the draft while working on the *Particell*. Broadly speaking, it shows that Strauss's compositional stages sometimes overlapped.

In addition to expanding Franz Trenner's sketch identifications in his *Die Skizzenbücher von Richard Strauss* (1977), this paper will focus on transitional aspects of the ›Mozartian‹ trio in Act I and of the opera itself. While the text Hofmannsthal supplied for the trio became a fulcrum of the act, *Der Rosenkavalier* became a stylistic fulcrum in Strauss's compositional output. Guided by ironic distance and extensive treatment of parody and modeling, *Der Rosenkavalier* created a new vocabulary of style out of an elaborate reworking of preexisting idioms that mark the era's path toward modernism.



*Das ist nämlich ein kontrapunktisches »Wunder« sozusagen!*

Max Regers *Vaterländische Ouvertüre* Op. 140

Stefanie Steiner (Max-Reger-Institut – Elsa-Reger-Stiftung, Karlsruhe)

12.00–12.30

Regers *Vaterländische Ouvertüre* Op. 140 stellt innerhalb seines Œuvres einen – auch vom Sujet her brisanten – Sonderfall dar: Entstanden Ende 1914, werden in diesem Werk nicht weniger als vier zum Teil nationalistisch konnotierte Melodien kunstvoll kontrapunktisch miteinander verwoben: *Deutschland*, *Deutschland über alles*, *Ich hab mich ergeben*, *Die Wacht am Rhein* und der Choral *Ein feste Burg*. Dank neu ins Licht der Forschung gerückter Skizzen lässt sich nun durch eine Vielzahl erhaltener Quellen und Dokumente Regers Weg vom kompositorischen Einfall zur fertig ausgearbeiteten Komposition minutiös rekonstruieren. Abgesehen von der Konstruktion des kontrapunktischen ›Wunders‹ ist aber auch nach Regers Haltung zum übersteigerten Patriotismus zu Beginn des Ersten Weltkriegs zu fragen; was vom Werktitel her auf den ersten Blick zeittypisch wirkt, erscheint bei näherem Hinsehen brüchig. Ohnehin distanzierte sich Regers in den Jahren bis zu seinem Tod (1916) immer deutlicher von patriotischem Überschwang.



Lo stile strumentale di Hindemith: trasformazioni e ricorrenze

Marco Moiraghi (Conservatorio Verdi di Milano)

12.30–13.00

Paul Hindemith (1895–1963) riservò sempre un posto di primo piano alla produzione di musica strumentale *assoluta*. Nel suo catalogo il gruppo comprendente Sonate, Quartetti, Sinfonie e Concerti supera quello di ogni altro genere. Tali composizioni mostrano una grande multi-

formità ed un'apparente eterogeneità. Ma Hindemith si è sempre attenuto ad alcuni punti fissi: 1) la suddivisione formale in pochi movimenti, con equilibrata alternanza di caratteri in connessione con la strumentazione; 2) la coerenza dell'impianto ›tonale‹; 3) il confronto con lo stile della tradizione strumentale sette-ottocentesca, di cui l'opera hindemithiana rappresenta al contempo un ripensamento profondo ed una raffinata sintesi.

L'obiettivo della presente relazione è la riconsiderazione complessiva dell'opera strumentale di Hindemith alla luce delle sue trasformazioni. Attraverso i risultati dell'analisi armonica, formale e stilistica, si cercherà di mostrare il peculiare *passaggio* da una concezione strutturale *aperta* ad una concezione strutturale *chiusa*, giungendo a riscontrare un estremo tentativo, negli anni '50-'60, di recupero della struttura aperta. In tal modo l'evoluzione complessiva del suo stile strumentale può forse rivelarsi simile ad una grandiosa arcata al cui centro stanno le composizioni della fine degli anni '30. Si farà riferimento a quella parte della letteratura musicologica su Hindemith che ha tenuto presente il problema dell'evoluzione del suo stile, con particolare riguardo agli scritti di G. Schubert, D. Neumeyer, M. Kube, L. Finscher, A. Briner e D. Rexroth.



## 20<sup>th</sup> Century Music II: Music and National Socialism

12.7. Thursday · Level H, Room 317 · 10.00–13.00 (Timetable xlii)

Chair: *Christoph Wolff* (Harvard University)



### Friedrich Blumes Schrift *Das Rasseproblem in der Musik*

*Burkhard Meischein* (Humboldt-Universität zu Berlin)

10.00–10.30

Als Friedrich Blume Ende 1945 ein Exemplar seiner Schrift *Das Rasseproblem in der Musik* dem neuen Rektor der Universität Kiel, dem Mediziner und Hirnforscher Hans Gerhard Creutzfeldt, überreichte, glaubte er damit offenbar eine Distanz zum Nationalsozialismus dokumentieren zu können. Und in der Tat hatte Blume zwar einerseits dem nationalsozialistischen Diskurs entsprochen, andererseits jedoch gegenüber den bereits vorliegenden rassekundlichen Darstellungen in seinem Text methodische und kognitive Ansprüche in einer Weise geltend gemacht, die aus nationalsozialistischer Sicht zumindest teilweise als destruktiv aufgefaßt werden mußte.

Die Creutzfeldt überreichte Schrift, die dann auch zu einem wichtigen Gegenstand im Entnazifizierungsverfahren gegen Blume wurde, hatte 1945 bereits eine bemerkenswerte Geschichte hinter sich: Seit 1938 hatte Blume sich in mehreren Vorträgen und zwei Auflagen seiner Schrift dem Thema zugewandt. Die verschiedenen Stufen dieses Projekts sind zwar nicht alle textlich greifbar, aber jede erzeugte ein publizistisches Echo, das nun wieder auf Blume zurückwirkte und ihn zu einer Erweiterung, zu Änderungen und einer neuerlichen Beschäftigung herausforderte.

Die Ergebnisse eines Vergleichs der Fassungen unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Reaktionen, wie sie sich in Zeitschriften, Büchern und Archivmaterial widerspiegeln, werden Gegenstand des Referats sein.

♦ Pause ♦

## Jón Leifs, Nordic Music and the Third Reich The Making and Unmaking of an ›Aryan‹ Composer

James Deaville (Carleton University)

11.30–12.00

Icelandic composer Jón Leifs (1899–1968) occupies an awkward position within 20<sup>th</sup>-century musical history. Leifs' long-term activity in Germany during the Third Reich (1932–1935, 1937–1944), his willing participation in National-Socialist musical institutions like the Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten and his own messianic beliefs in Icelandic tradition all contributed to the impression that he collaborated with the ruling Nazis. His music certainly found support with the German public, critics and Nazi ideologues during the 1930s, as the creations of a fellow ›Aryan‹. However, Leifs' reputation declined in Germany of the late 1930s, not least because of his wife of Jewish origins, so that a concert of the Berlin Philharmonic in 1941 with the Organ Concerto became his last public performance during the Third Reich: the audience walked out and the critics ridiculed both composer and composition. Leifs had fallen from his status as approved Aryan composer. Drawing upon published and unpublished documents, newspaper reports and the music itself, this paper investigates the composer's passage through the musical aesthetics and politics of Nazi-era Germany. We will first examine the conditions under which the non-German composer Leifs could find legitimation in the Third Reich, and then – based on files in the Bundesarchiv Koblenz – determine how he lost that privileged position. Works for special examination are the *Iceland Overture* (1926) and the *Iceland Cantata* (1929–1930), both of which enjoyed considerable popularity in Germany of the 1930s, as well as the *Organ Concerto* (1917–1930) that had caused such a stir in 1941.



»Ô Dieu, donne-moi délivrance«

Honegger's *Trois Psaumes* and Cultural Politics under Vichy

Keith E. Clifton (Central Michigan University, Mount-Pleasant)

12.00–12.30

The Nazi occupation of France, described by Nigel Simeone as »les années noires«, resulted in the curtailment of musical activities for numerous French composers. Jane Fulcher's recent work has shown that before the war, Arthur Honegger was a staunch conservative who supported pro-Fascist Gaston Bergery, advocated the theories of d'Indy, and championed Wagner. Honegger's politics, however, were clearly in flux after 1940 through his association with leftist individuals and organizations. With his music banned in several countries, Honegger frequented the Parisian *Concerts de la Pléiade*, founded in 1942 for »composers who were not able to be heard freely«.

My paper examines Honegger's extension of the *Pléiade* concerts through an overlooked »Semaine Honegger« in Summer 1942. I focus on the concert of 28 June, featuring the premiere of *Trois Psaumes*, a brief set employing excerpts from Théodore de Bèze's *Huguenot Psalter*. The outer movements, written in a style recalling Bach, frame a central lament in a sharply contrasting post-tonal idiom. The text of Bèze's original psalm is compressed into a single quatrain, emphasizing liberation from »cet homme pernicieux«, a defiant reference to Hitler. Despite its subversive political message, both text and music evaded Nazi censors, providing a new context for Leslie Sprout's view of occupied Paris as »an international showcase for the Third Reich«.

An examination of sources related to the »Semaine« clarifies Honegger's intricate relationship with the Vichy regime. *Trois Psaumes* thus emerges as the crucial link to his larger musico-political statements of the late 1940s.



## Opern vor und nach der Diktatur Kompositionen als ›Überspringer‹ der Musikgeschichte

*Boris von Haken* (Freie Universität Berlin)

12.30–13.00

Das Jahr 1945 repräsentiert als sogenannte ›Stunde Null‹ aus heutiger Sichtweise eine entscheidende zeithistorische Zäsur. Demgegenüber steht die unbestreitbare Tatsache der biographischen und künstlerischen Kontinuität über diesen Einschnitt in der politischen Geschichte hinweg. In der Musikgeschichte läßt sich diese Problemstellung analysieren anhand der Opern, die bereits vor 1945 komponiert wurden, jedoch erst nach 1945 zur Uraufführung gelangt sind. Diese sogenannten ›Überspringer‹ stellen dabei ein erstaunlich häufiges, jedoch bislang kaum wissenschaftlich untersuchtes Phänomen dar.

Die Möglichkeiten zur Uraufführung zeitgenössischer Opern waren im NS-Staat seit Beginn des Krieges zunehmend eingeschränkt worden, während das sich rasch entwickelnde Musikleben der jungen Bundesrepublik neue Gelegenheiten für die Premieren neuer Werke bot.

Als exemplarische Beispiele werden herangezogen: Werner Egks *Circe*, eine *Odysseus*-Oper nach der Vorlage Calderons. Dieses Bühnenwerk über einen ›Kriegsheimkehrer‹ wurde nach Egks eigenem Bericht in der Frankfurter Zeitung bereits 1942 abgeschlossen, gelangte jedoch erst 1948 an der Städtischen Oper Berlin zur Aufführung. Sowie Winfried Zilligs *Troilus und Cressida*, komponiert 1942–1943, unterstützt durch ein Stipendium des Propagandaministerium, uraufgeführt 1951 an den Städtischen Bühnen in Düsseldorf.



## 20<sup>th</sup> Century Music III: French Music before 1945 a)

15.7. Sunday · Level H, Room 317 · 10.00–13.00 (Timetable lxiii)

Chair: *Catherine Massip* (Bibliothèque nationale de France)



›Si je pouvais arriver à me déwagnériser...‹

Ernest Chausson et *Le Roi Arthus*

*Marie-Hélène Benoit-Otis* (Université de Montréal – Freie Universität Berlin) 10.00–10.30

Dans cette communication, nous retracerons les efforts déployés par Ernest Chausson (1855–1899) pour se libérer de l'influence de Wagner pendant la composition de son unique opéra, *Le Roi Arthus* (1886–1895, créé à Bruxelles en 1903). Si quelques auteurs (notamment Mary Jean Speare, Annegret Fauser et Steven Huebner) se sont déjà intéressés aux aspects wagnériens de cet opéra, personne ne s'est encore penché sur leurs sources dans le processus de composition. Nous comptons démontrer que les traits wagnériens contenus dans *Le Roi Arthus* sont le résultat du rapport ambigu qu'entretenait Chausson avec l'œuvre de Wagner: wagnérien avoué, Chausson a en effet cherché à se ›déwagnériser‹ tout au long de la composition de son drame lyrique.

Si *Le Roi Arthus* est basé sur des légendes de la Table Ronde (un matériau auquel Wagner lui-même avait conseillé aux Français de recourir) et s'il présente de fortes analogies avec *Tristan und Isolde*, l'opéra comporte en effet des éléments dramatiques et musicaux très éloignés de l'univers wagnérien. Nous comptons retracer l'émergence de ces éléments stylistiques personnels en reconstituant la genèse du *Roi Arthus* à partir des écrits de Chausson, que nous étudierons en parallèle avec l'analyse de passages choisis de l'opéra. Au terme de cette étude, il apparaîtra que l'influence de Wagner, très importante au premier acte de l'opéra, s'estompe



graduellement au cours du deuxième acte pour disparaître presque complètement dans un troisième acte qui porte clairement la signature de Chausson.



### Carnival and Ceremony: Rehearing the Festivities in Debussy's *Fêtes*

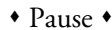
David J. Code (University of Glasgow)

10.30–11.00

After the frenetic close of the first section of Debussy's second *Nocturne*, *Fêtes*, the muted trumpets of a distant military procession enter and crescendo to overwhelming proximity. When whirling dance figures return atop the loudest fanfares, a collision occurs between two starkly contrasting modes of musical ›festivity‹.

Debussy later located his inspiration in an early, post-1870 ›fête nationale‹, during which the *Garde républicaine* passed through the ›réjouissances populaires‹ in the Bois de Boulogne. The first ›July 14<sup>th</sup>‹ festival (1880) had indeed occurred in the Bois, with music by the *Garde*. But though *Fêtes* might recall those early Republican days, a rehearing of its fanfares as if experienced in its years of composition (1897–1899) can better explain the ›disconcerting‹ undercurrents sensed at the 1900 première. During those central, fraught years of the *Dreyfus Affair*, heated debates about ›respect for the Army‹ had produced such opposed responses as Gohier's *L'Armée contre la Nation* and Brunetière's *La Nation et l'Armée*.

Against this background, *Fêtes* can be heard to confront the perennial question, for any democracy, about the relationship between ›the people‹, ›the nation‹, and ›the army‹. Debussy starts with a bouyant musical version of ›carnavalesque‹. Then, in the march, post-Wagnerian harmony and a totalising deployment of foursquare phrasing seem to enforce the kind of exhilarated submission demanded by the Dreyfus-era nationalism of Maurice Barrès. But by infecting the *da capo* carnival with echoes of the fanfares, Debussy gives us cause to think again about our response to such militant ceremonies – whether or not they fly a Republican flag of ›Liberty‹.



### Le pianiste Léo-Pol Morin (1892–1941) : dans la liberté de l'exil

Claudine Caron (Université de Montréal)

11.30–12.00

En 1919, le pianiste canadien Léo-Pol Morin s'exile à Paris pour poursuivre sa carrière. Centré sur la modernité musicale depuis ses débuts, il y développe rapidement des liens avec plusieurs musiciens, interprète des œuvres récentes en concerts, puis il entreprend une tournée européenne avec Ravel. Bien que son exil se traduise par un certain succès et qu'il corresponde à un affranchissement manifeste du conservatisme ambiant de son pays natal, il reviendra vivre au Québec, en 1926. Or, comment son exil se dessine-t-il, entre les récitals d'adieux à sa patrie et ses concerts à Paris? Quels sont les effets de cette période si intense relativement à ses idéaux? En quoi son exil contribue-t-il à définir son identité? Au moyen de sa correspondance et d'archives entourant ses concerts, nous rendrons compte du dynamisme engendré par l'exil qui lui permit à la fois de participer à la vie musicale parisienne, d'expérimenter la création auprès de grands musiciens et d'acquérir une solide réputation chez ses compatriotes, tout en retenant leur attention par le mouvement de ses allers-retours. En référence au concept de ›doubleness‹ développé par Lydia Goehr (2002), nous verrons que Morin tisse continuellement des ponts entre les deux cultures, canadienne et française. Notre analyse historiographique nous mènera à la conclusion que l'exil de Morin lui assure le développement d'une liberté artistique et la consolidation d'un programme moderne destiné à sa patrie, établissant ainsi un réseau de concordances avec le modèle européen.



## Milhaud et le Brésil : emprunts, exotisme et latinité

Marie-Noëlle Lavoie (Université de Montréal)

12.00–12.30

En 1917–1918, le compositeur français Darius Milhaud (1892–1974) séjourne au Brésil en tant que secrétaire de Paul Claudel, nommé ambassadeur dans ce pays. Fasciné par le répertoire populaire brésilien qu'il découvre, Milhaud s'en inspirera pour composer *Le Bœuf sur le toit* (1919), œuvre qui cite plus d'une vingtaine de mélodies populaires brésiliennes (do Lago, 2002), dont certaines apparaissent aussi dans *L'Homme et son désir* (1918), *Le Carnaval d'Aix* (1926), *Scaramouche* (1937) et les *Danses de Jacaremirim* (1945).

Cette communication explore la question des emprunts à la musique brésilienne dans les œuvres de Milhaud. Quel est le discours du compositeur sur ce répertoire sud-américain ? Comment les citations sont-elles traitées dans ses œuvres et que symbolisent-elles ? À partir des écrits de Milhaud et d'exemples musicaux, nous verrons, d'une part, que le répertoire populaire brésilien possède une richesse rythmique inédite qui fascine le compositeur et rejoint son intérêt pour ce paramètre et, d'autre part, que les citations témoignent d'une forme éloquent d'appropriation tributaire d'une conception particulière du folklore. Elles s'inscrivent en outre dans une stratégie d'emprunt plus vaste, qui puise à plusieurs répertoires et émaille l'ensemble de la production de Milhaud. Si les citations brésiliennes incarnent d'abord une forme d'exotisme, elles deviennent peu à peu rattachées à l'idée de latinité, clé de voûte de l'esthétique et de l'identité milhaudiennes. Notre examen nous permettra de conclure que les emprunts cristallisent les diverses facettes d'un processus de transition entre un matériau préexistant et une œuvre nouvelle, un genre populaire et «savant», une culture brésilienne et française.



## La conception en tant que transmission : l'antiquité grecque selon Albert Roussel

Georges Vlastos (University of Athens)

12.30–13.00

L'antiquité grecque occupe dans la production musicale française du début du XX<sup>e</sup> siècle une place importante. Le recours aux sujets grecs constitue un phénomène complexe, impliquant plusieurs éléments liés au contexte historique, social et culturel de l'époque. L'idéalisation parfaite de la Grèce antique peut être considérée comme le point commun des approches effectuées jusqu'à la fin de la Première Guerre Mondiale. Cependant, il est bien connu qu'à partir des années 1920, le néoclassicisme français a réhabilité l'antiquité grecque dans un esprit tout à fait différent en l'incorporant dans l'esthétique de l'avant-garde.

Dans ce contexte, le cas d'Albert Roussel présente un grand intérêt, par le fait que sa création musicale se situe à une période transitoire dans le domaine de l'approche de l'antiquité grecque et qu'il a eu lui-même plusieurs fois recours aux sujets grecs. Dans ce cadre, la notion de «conception» se réfère à la prise de contact avec une civilisation chronologiquement lointaine, son entendement et surtout ses formes de représentation au sein de la création musicale. Examinant les traits principaux de la conception de l'antiquité grecque par Roussel, nous insisterons, d'une part, sur sa vision personnelle du monde antique, par le biais de son éducation humaniste, ses voyages, etc., et de ses idées esthétiques sur l'art, et d'autre part, sur les reflets de sa conception dans les œuvres telles que *Joueurs de flûte*, *Odes anacréontiques*, *Bacchus et Ariane* et *La naissance de la Lyre*.



20<sup>th</sup> Century Music IV: French Music before 1945 b)

15.7. Sunday · Level H, Room 317 · 15.00–17.30 (Timetable lxvii)

Chair: *Danièle Pistone* (Université Paris-Sorbonne)»Être sublime *avec* interruption«: Revisiting Ravel's Dandyism*Michael Puri* (University of Virginia)

15.00–15.30

According to Barbey D'Aurevilly and Baudelaire the dandy is a phenomenon of the transition, appearing during periods of societal change and embodying that change as a living contradiction to move fluidly between art and life, to be historically bound and yet to transcend history, to be a recognizable type and yet to strive for originality, etc.

Ever since Roland-Manuel's 1938 biography, scholars have consistently described Ravel as a Baudelairean dandy, but they have failed to investigate the full musical, aesthetic, and historical consequences of his complex dandyism.

The dandy was a cultural discontent who adopted two strategies to distinguish himself within an increasingly homogeneous sociopolitical environment: fashioning the self into art and undermining the serious and self-affirming discourse of the status quo. Irony, parody, and pastiche abound in Ravel's works, thereby fulfilling the second aim. However, two (self-) portraits of the dandy, *Le paon* (1907) and the *Danse légère et gracieuse de Daphnis* (1910), do not simply exalt the self-as-artwork but rather critique this narcissistic subjectivity by shattering its sublime composure in the music's passionate interior episodes and overturning prevailing homogeneities in meter, tonal syntax, and texture. Positioning *Daphnis'* dance within its immediate musical and political contexts renders explicit its function as an aesthetic manifesto *for* Ravel and his new *Société Musicale Indépendante* and *against* the perceived orthodoxies of d'Indy and his *Société Nationale*.



## Der Streit um die Musik Maurice Ravels

*Thomas Kabisch* (Hochschule für Musik Trossingen)

15.30–16.00

Ravels Musik war und ist Einwänden und Verdächtigungen ausgesetzt. Diese werden nicht nur von »erststrebenden« Musikern und von Musikwissenschaftlern vorgebracht, die das deutsch-österreichische Ideal des tönenden Diskurses für das Maß aller Dinge halten. Auch in Frankreich war Ravels Musik Gegenstand von Auseinandersetzungen. Gestritten wurde über seine Kompositionsweise, über das Verhältnis von tönendem Schein und musikalischer Substanz sowie über die Frage der gesellschaftlichen, gar politischen Funktion seiner Musik.

Die Kritik setzt ein mit der Uraufführung des Liederzyklus *Histoires naturelles*. Sie erreicht einen ersten Höhepunkt in den Stellungnahmen zu *L'Heure espagnole*. Eine neue, die Nachkriegssituation reflektierende Form nimmt sie im Streit um die *Chansons madécasses* an. Zu heftiger Zuspitzung kommt es schließlich 1946 in der Zeitschrift *contrepoints*.

Der Streit um Ravels Musik ist in dreierlei Hinsicht von Interesse: Erstens zeigen sich in diesem Streit Wandlungen in den musikalischen und kulturellen Vorstellungen der Vorkriegszeit wie Veränderungen, die mit dem 1. Weltkrieg eintreten; zweitens können die Einwände der Kritiker für ein gründlicheres Verständnis der Ravelschen Musik und Poetik nutzbar gemacht werden; schliesslich prägen topoi der Ravel-Kritik aus den Jahren 1910 und 1920 bis heute die Wahrnehmung der Ravelschen Musik innerhalb wie außerhalb Frankreichs.

In dem Referat werden Ravel-Deutungen von Roland-Manuel, Jankélévitch, Lévi-Strauss und Clément Rosset diskutiert.



### The Power of One: Ownership and Control in Ravel's Concerto for Left Hand

Georg A. Predota (The University of Hong Kong)

16.00–16.30

In the preface to his three-volume *School for the Left Hand*, published by Universal in 1957, Paul Wittgenstein provides an epigrammatic justification for producing hundreds of left-hand transcriptions that in some instances rather severely alter and modify the musical texts. In his transcriptions, which after all are the immediate consequence of a missing right arm, Wittgenstein draws upon an inherited tradition of virtuosity to objectify and historicize his editorial revisions. This process of amalgamating the scholarly and artistic in the name of tradition and imagination both informed the creation of a substantially enriched solo repertory and figured prominently in his concerto commissions. Wittgenstein's adjustments to Maurice Ravel's *Concerto for Left Hand* caused the composer to threaten legal action. Designed to maintain the fidelity to an inviolable musical text, it also enlisted the aid of supposedly impartial arbiters that would aggressively enforce the paradigm shift to a more positivistic delineation between the creative and re-creative roles demanded by neoclassical modernism. The scholarly unease towards Wittgenstein's (re)arrangement of the Ravel concerto does not simply emerge from his initial reluctance to accept the significance of Ravel's orchestration, but from the fact that the performer excised the role of the arbiter. Applauding Ravel's decision to cleanse his work of all corrupting, debasing and vandalizing alterations inflicted by a mere performer, scholars have designated Ravel's Concerto as the single masterpiece to emerge from all of Wittgenstein's commissions, and in the process virtually ignored the vast remaining repertoires produced and inspired by the pianist.



### Arthur Honegger and the French Symphonic Tradition

Brian J. Hart (Northern Illinois University)

17.00–17.30

Arthur Honegger's five symphonies (1930–1950) rank as one of the most significant bodies of such works from mid-century. Analysts rightly stress the impact of the German symphonic tradition on these works, but no study has yet addressed the equally decisive influence of French symphonies. In fact, the forms and aesthetic goals of his symphonies are deeply indebted to those of Vincent d'Indy, Guy Ropartz, and other disciples of César Franck. *Franckiste* elements in Honegger's works include tripartite divisions, hybrid structures of individual movements, and the expression of philosophical messages through music. The latter appealed to Honegger, who wanted audiences to understand exactly what he wished to express; accordingly, three symphonies bear messages of varying specificity. Each deals with issues of transition and protest: France under Occupation (the *Second*), the dehumanization of post-war society (the *Third*), and confronting failing health and impending mortality (the *Fifth*). Honegger did not verbalize the messages of the *Second* or *Fifth Symphonies* but audiences discerned his intentions by recognizing the manipulation of *franckiste* conventions (and he did not challenge their interpretations). For the *Third (Symphonie liturgique)*, he provided a detailed commentary that resembles the program of Ropartz's *Third Symphony* (1906), a further link to Honegger's French predecessors. Only by understanding the influence of the *franckiste* tradition upon Honegger can we fully appreciate what the symphony meant to him and why he wrote such works.



## 20<sup>th</sup> Century Music V: Stravinsky Studies

12.7. Thursday · Level F, Room 150 · 10.00–12.30 (Timetable xxxix)

Chair: *Jonathan Cross* (University of Oxford)



### Stravinsky's Sketches for the *Great Chorale*

*David H. Smyth* (Louisiana State University, Baton Rouge) 10.00–10.30

Richard Taruskin has written disparagingly about *Histoire du soldat* in general, and in a brief account of a sketch for the opening of the *Great Chorale*, he finds one phrase ›academic‹ and another ›chaotic‹. The *Great Chorale* was in fact one of the first movements of the work to be completed, and Stravinsky's sketches (in two separate sketchbooks) reveal that he lavished considerable care on the work. This close reading of the sketches will demonstrate his careful manipulation of motives drawn from Luther's *Ein feste Burg ist unser Gott*, and his painstaking revisions of cadential gestures, rhythm, meter, and orchestration. Of particular interest are various transposed phrases and fragments which suggest an amalgamation of the harmonic and motivic dimensions of the original Lutheran melody and the characteristically Stravinskian tonal trajectory of the *Great Chorale*.



### Stravinsky's Growing Interest in Russian Folk Tonic Verse (1913–1920)

*Marina Lupishko-Thiby* (Cardiff University) 10.30–11.00

The influence of Russian folklore on Stravinsky has been studied from two main perspectives: his reliance on folk melodies (Mazo 1990, etc.) and the lack of correspondence between textual and musical accents in his settings (Taruskin 1987 et seq.). My paper explores the linguistic aspect of the problem; in particular, the metric organization of Stravinsky's text sources. The methodological basis for my study is the division of Russian folk verse into regular (consisting of a fixed number of homogenous poetic feet per line) and irregular (*tonic verse*, where only the number of main stresses per line is constant). The division was proposed by the adherents of the linguistic-statistical method of analysis (Jakobson 1929, Taranovsky 1956, Bailey 1993).

My paper examines the evolution which is taking place in Stravinsky's approach to Russian folk verse during the Swiss period. Being brought up in the European and Russian professional traditions of text-setting, Stravinsky starts out as an obedient keeper of prosody of the trochaic tetrameter in *Souvenirs de mon enfance*. Later the composer begins to show more interest in setting irregular tonic verse (*Pribaoutki*, *Berceuses du chat*). Finally, he turns almost exclusively to tonic verse (*Poblyudnye*, *Svadebka*). My paper establishes the two main types of metric structure of Stravinsky's text sources – trochaic and tonic – in order to prove the existence of the two corresponding tendencies of his musical thinking and to show the gradual emergence of the latter tendency out of the former one.

♦ Pause ♦

### The Two-Faces of Stravinsky's *Piano-Rag-Music* (1919)

*Maureen A. Carr* (The Pennsylvania State University) 11.30–12.00

This presentation will show how Stravinsky's appropriation of the ›rag idiom‹ serves as a microcosm for his transition that would eventually lead to classicism in modernism. Adorno concludes that Stravinsky created the sound of a player piano with his *Piano-Rag-Music* (Adorno,

1973). Eventually, Stravinsky would create a piano roll for this piece at the Pleyel studio, but, there is more to the story!

In 1919, when Stravinsky was finishing his *Piano-Rag-Music* while living in Morges, Switzerland, he had already used the rag idiom in two other works: in *Ragtime* (1917–1918) as an arrangement for eleven instruments, and in *Histoire du soldat* (1918) as one of the three dances. The sketches for this dance actually go back to 1917 (Carr, 2005). Previously, Satie included *Rag-time du paquebot* in *Parade*. Although Stravinsky's use of the rag idiom is much more sophisticated than Satie's, it is clear that Stravinsky was very much aware of the collaboration between Picasso and Satie for *Parade* (1917). In fact, Stravinsky's first meeting with Picasso took place in Rome in 1917 at a time when the plans for *Parade* were being discussed.

At the Paul Sacher Stiftung in Basel, there are 56 pages of sketches for *Piano-Rag-Music* (1919) including two pages in Sketchbook V and VII that occur in close proximity to sketches for *Symphonies d'instruments à vent* (1920). During this time Stravinsky was also working on *Pulcinella* (1920) and *Concertino* (1920). Thus his experimentation with rag music (1917–1919) coincides with his transition from primitivism to classicism within modernism.



### Porträt oder Fälschung – Strawinskys Ragtime-Kompositionen der Schweizer Jahre

Tobias Bleek (Humboldt-Universität zu Berlin)

12.00–12.30

Igor Strawinskys kreativer Umgang mit musikalischem Material aus unterschiedlichen Bereichen der Kunst-, Volks- und Populärmusik ist ein bekanntes und viel diskutiertes Phänomen. Im Zentrum des vorliegenden Beitrags stehen Strawinskys Ragtime-Kompositionen aus den Jahren 1918 und 1919. Der Komponist hat rückblickend mehrfach betont, dass die Begegnung mit Ragtime und Jazz ein entscheidendes Erlebnis gewesen sei, das sich unmittelbar in seiner Musik niedergeschlagen habe. Während Strawinskys Ragtime-Kompositionen vor dem Hintergrund dieser (für bare Münze genommenen) Selbstaussage wiederholt als archetypische Porträts nordamerikanischer Populärmusik im Medium der Kunstmusik gedeutet worden sind, hat Richard Taruskin auf die inhärente Problematik dieser Selbstaussagen des Komponisten aufmerksam gemacht und gezeigt, dass bei den drei Ragtimes auch noch andere Quellen im Spiel gewesen sind.

In meinem Vortrag möchte ich diesen verschiedenen Spuren nachgehen. Zum einen sollen Strawinskys intertextuelle Kompositionsverfahren anhand einiger Beispiele exemplarisch diskutiert werden. Zum andern werde ich einige Stationen der Rezeptionsgeschichte von Strawinskys Ragtime-Kompositionen beleuchten. Anhand der Diskussion ausgewählter Quellen aus dem Bereich der frühen französischen Jazz-Kritik soll vor dem Hintergrund des damaligen Jazz-Verständnisses untersucht werden, inwiefern der kulturelle Kontext und der darin eingebettete Erwartungshorizont der Rezipienten die Aufdeckung bzw. Verschleierung intertextueller Relationen mitbestimmte.



## 20<sup>th</sup> Century Music VI: Schönberg Studies

15.7. Sunday · Level F, Room 153 · 10.00–13.00 (Timetable lxii)

Chair: *Walter Frisch* (Columbia University)



### Arnold Schoenberg's ›Transitional‹ Works: Diatonic/Chromatic, Tonal/Atonal

*Cynthia I. Gonzales* (Texas State University, San Marcos) 10.00–10.30

In the years 1904–1908, Arnold Schoenberg composed works that have been described as ›transitional‹. Schoenberg's music had emerged from a ›Brahmsian fog‹, but was not yet atonal. I explore three transitional songs from Op. 6 written in the autumn of 1905: *Alles* (6 September); *Mädchenlied* (28 October); and *Lockung* (26 October). With these songs, I investigate two characteristics about Schoenberg's use of chromaticism that foreshadow the transition from tonality to atonality.

The first characteristic examines the relationship between diatonicism and chromaticism within these songs (whose structural harmonies form a diatonic framework of common-practice chord progressions and linear intervallic patterns): chromaticism substitutes for and, on occasion, even supplants the diatonic elements. The final piano arpeggios in *Mädchenlied*, for example, contain numerous chromatic pitches, all of which simply replace their diatonic counterparts. A chromatic piano flourish in *Lockung*, however, lacks this correspondence; no underlying diatonic framework is discernable.

The second characteristic examines chromatic embellishments that ornament diatonic structures. Chromatic culprits often resolve in such unusual ways that the non-chord-tone-cum-resolution aural unity is broken asunder. As a result, the embellishment and its resolution no longer form one aural unit, but become two discrete entities. As the marriage between ornament and resolution dissolves, the independence of each pitch increases, thereby opening a path to atonality.



### Schoenberg and France (1900–1933)

*Achilles Ziakris* (University of Windsor) 10.30–11.00

The reception of Schoenberg's music in France prior to World War II is a necessary precondition for understanding the remarkable quickening of interest that occurred just after. If only for a short time, postwar France became a locus for debate on the meaning and potential of the twelve-tone method. This was largely the doing of one man: the composer, conductor and theorist René Leibowitz who self-consciously assumed the task of introducing his compatriots to ›Schoenberg and his school‹. His prevenience in this matter, though, was exaggerated; the music of the Second Viennese School had a long, checkered history in France prior to his apostolic efforts. This paper will examine the kind and quality of the attention paid to Viennese modernist music in France *ante*-Leibowitz. Before 1916 the documentary evidence is scarce, but there are clear indications that the emergence of a nascent Viennese compositional school did not go unnoticed. During the twenties, in response to the degree of interest generated by performances of *Pierrot Lunaire* in France, curiosity intensified. A number of eminent French writers, including André Schaeffner, Boris de Schloezer, Alexander Machabey, Maurice Jankélévitch and Frederick Goldbeck, engaged Schoenberg's music with manifest goodwill and sympathy; however, the mood turned rancorous by the early 1930s. Fractious intellectual and aesthetic disputes, often tinged with parochial biases, infected commentary. Found wanting

against Gallic aesthetic ideals, Schoenberg's music was anxiously derided as a symbol of German hubris and mystagogic delusions.

♦ Pause ♦

### Negotiating Three Identities

#### Arnold Schoenberg's Strategies of Acculturation in America

*Sabine Feisst* (Arizona State University, Tempe)

11.30–12.00

Like innumerable European Jews, Schoenberg, pioneer of musical modernism, fled the Nazis and settled in America, where he spent an important part of his career and contributed greatly to America's musical culture. Yet, discussions of Schoenberg's American years often convey pejorative perspectives: Schoenberg is often portrayed as an elitist unwilling to adapt to his new environment, and criticized for sometimes compromising his modernist compositional approach. Such interpretations, however, ignore acculturation processes and his preoccupation with multiple identities.

This paper will show how Schoenberg came to terms with his Austrian-German, Jewish and American identities socially and culturally and how his American years document transition, acculturation, and dissimilation. I will illustrate how he preserved features of his German identity in various ways, while at the same time developing an American identity, adapting to American culture and making friends with Americans. I will also illuminate Schoenberg's self-awareness as a Jew, and his interactions with Jews and Jewish institutions in New York and Los Angeles and demonstrate how his Jewish, German and American identities intermingled in Schoenberg's life and work. His Piano Concerto, the *Kol nidre*, and Band Variations will be discussed as examples revealing acculturation, dissimilation and features of his three identities.

Finally I will challenge the static view of Schoenberg's American years as a time of ›exile‹. I will argue that his 17-year American sojourn might be interpreted as an experience marked by change in which his status of a ›refugee‹ proceeded to that of an ›exile‹ and ultimately to that of an ›immigrant‹.



### From ›Savior‹ to ›Embarrassment‹

#### Early German Reception Patterns of Schoenberg's *Survivor from Warsaw*

*Amy Lynn Wlodarski* (Dickinson College, Carlisle)

12.00–12.30

As early as 1946, German composers began to depict the Holocaust in musical memorials that addressed the atrocities of genocide. The memorials themselves were diverse, ranging from cantatas and songs to music written for plays and documentary films. Some of them, such as Arnold Schoenberg's *A Survivor from Warsaw*, continued to be performed well after their premieres. As Germany underwent various political and cultural transitions, reception of these memorials shifted to reflect current trends in Holocaust acknowledgement and criticism.

This paper considers the German reception of Arnold Schoenberg's *A Survivor from Warsaw* (1947) beginning with its 1950 performance in Darmstadt and ending with Adorno's final critique in 1965. German assessments of *Survivor* demonstrate that evaluations of the work were based less on its aesthetic contours and more on one's attitude towards the Holocaust. Early reviews avoided discussion of *Survivor*'s Holocaust text and praised Schoenberg for his technical wizardry and expressionistic language. In 1953, Adorno identified Schoenberg as an artist whose direct address of horror had reclaimed art's potency in a muted postwar culture. In 1965, he revised his position and described *Survivor* as ›embarrassing‹, a shift that reveals less about *Survivor* and more about the transformation of German culture. As an epilogue, the



paper examines how Adorno's comments impacted the reception of later memorials, including the Holocaust cantata *Jüdische Chronik* (1966).



### *Survivor from Warsaw* in West Germany in the 1950s

Joy H. Calico (Vanderbilt University, Nashville)

12.30–13.00

This paper reconstructs the performance and reception history of Arnold Schoenberg's *Survivor from Warsaw* in West Germany (Federal Republic of Germany – FRG) for the first time. At the center of my study is a previously unexamined civil lawsuit involving *Survivor* from 1957. When Hans Schnoor published disparaging remarks about Schoenberg and *Survivor* in the Bielefeld *Westfalenblatt* in June 1956, Fred Prieberg, then a young critic with Südwestfunk in Baden-Baden, reported that Schnoor was continuing to write anti-Semitic music criticism, just as he had under the Third Reich. Schnoor's publisher filed suit, the events were broadly reported in the FRG, and Heinrich Strobel advised Gertrude Schoenberg to sue. I argue that *Survivor* reception can be read as a barometer of the delicate transitional period in the postwar Germans, a time in which efforts to come to terms with the Nazi past coexisted with vestigial anti-Semitism. Sources consulted include unpublished correspondence housed at the Arnold Schoenberg Center, rental fees paid to the publisher Boelke-Bomart, records from the Deutsches Rundfunk Archiv, articles published in West German periodicals, primary court documents, and my own correspondence with Fred Prieberg.



## 20<sup>th</sup> Century Music VII: Anglo-American Traditions before 1950

11.7. Wednesday · Level F, Room 174 · 10.00–13.00 (Timetable xxx)

Chair: *Kii-Ming Lo* (National Taiwan Normal University, Taipeh)



### Elgar's *War Requiem*

Rachel Cowgill (University of Leeds)

10.00–10.30

For those to whom Edward William Elgar's imperialistic mode is a source of embarrassment, the very title of his *The Spirit of England*, Op. 80 (1915–1917) has encouraged its neglect. Yet as this paper will argue, Elgar's setting of three poems from Laurence Binyon's collection *The Winnowing Fan* (1914) – the first extended response of an English poet to the outbreak of the First World War – was far from imperialist in conception. Charles McGuire refers to the work in passing as a »British Requiem« in the recent *Cambridge Companion to Elgar*, the implications of which deserve full exploration; for as this paper will show, it is Elgar's Catholicism that provides the key to understanding his response to Binyon and also to his perception of the destiny of the English as the cataclysmic events of 1914–1918 unfolded. Further, this reading of *The Spirit of England* offers new insights into the theory that Elgar suffered a collapse of faith some time after 1905 linked to his apparent inability to complete the third part of his great oratorio trilogy, *The Last Judgement*. These arguments are supported by close examination of the score and Elgar's sketches for it, performance contexts and contemporary responses to the piece, and in particular its relationship to *The Dream of Gerontius* and to Cyril Rootham's setting of *For the Fallen* (1914–1915). As will be seen, Jeffrey Richard's recent suggestion that both *The Spirit of England* and *The Dream of Gerontius* are imperialist works needs reassessment, and in fact echoes a later phase in the work's reception.



## Progression mit Regression? Die janusköpfige 4. Symphonie von Charles Ives

*Dorothea Gail* (Hochschule für Musik Frankfurt am Main)

10.30–11.00

Die 4. Symphonie von Ives wird oft als ein Exempel des Vorgriffs auf moderne Stilistiken herangezogen. Dabei hat man vor allem den zweiten Satz im Auge. Doch schon der dritte Satz mit seiner romantischen Fuge gibt Rätsel auf. Im Programmheft zur Uraufführung schrieb Bellamann, er sei eine Darstellung »of the reaction of life into formalism and ritualism« (*Notes on the Program*, 1927). Der romantische Stil sei also bewusst zur Darstellung der Regression verwendet worden. Wolfgang Rathert hingegen interpretiert die Stilvielfalt als Darstellung des demokratischen Prinzips; der Stil an sich erhält hier die Bedeutung nur aus dem Kontext. Um sich diesem Problem zu nähern, wird – neben Schlaglichtern auf Ives' Musikästhetik und zeitgeschichtliche Phänomene – der Blick auf die ›music itself‹ gerichtet. Die programmatische Narration, so wie Bellamann sie verstand, verdeckt die Sicht auf eine andere Sinnenebene, die durch den ›Ausdruck‹ der Musik erzeugt wird. Dieser ›innermusikalische‹ Sinn soll hier nicht verstanden werden als eine Klangsinnlichkeit, sondern zeigt sich gerade im Anschluss an Adorno in einer Aufladung der Form- und Strukturparameter mit ›Sinn‹. Gefühl und Intellekt, Programm und reine Klanglichkeit – und das wird an diesem Werk des Übergangs zwischen Romantik und Moderne augenfällig – verschmelzen zu einer Einheit.

♦ Pause ♦

## Fletcher, Stokowsky and the Birth of »Sound Perspective«

*Marco Russo* (Università di Trento)

11.30–12.00

The problem of sound broadcasting holds one of the most important aspects of the interaction between music and technology. Although the sound recording procedure has undoubtedly been considered the most remarkable moment of the electrical conversion of sound waves, the diffusion of recorded sounds turns out to be peculiarly relevant both regarding a verification of technical/compositional aims and his correct/effective listening experience. As a matter of fact the sound diffusion technology has strongly and constantly developed since the era of monophonic experiences to the current multitrack and surround systems, through the stereophonic one. This progressive sound space achievement, a sound space which absolutely differs from the usual live performance one, reached a fundamental step in his development when in the early '30 Leopold Stokowsky met Harvey Fletcher at the Bell Laboratories. The Stokowsky's coming into contact with the Bell Labs generated a lot of researches and experiments that made possible the realization of a memorable event: a concert performed in Philadelphia was broadcasted in Washington with real-time sound space effects.

This first public experiment of »Auditory perspective«, which in 1940 will lead to the collaboration between Stokowsky and Walt Disney for *Fantasia*, not only anticipates the stereophonic era, but also determines the range of the electronic music researches, which since the '50 consider the acoustical space as a fundamental paradigm of the new music composition.



## William Grant Still and the Transformation of American Music and the Symphony

*Gayle Murchison* (The College of William and Mary, Williamsburg)

12.00–12.30

William Grant Still's early career reflects transitions occurring in African American and culture in the early 20<sup>th</sup> century. The Civil Rights organization, the NAACP, was founded in 1909 as migrations from the South to northern, urban centers both brought the blues north and transformed black culture. A new African American consciousness emerged that challenged segre-

gation as the racial *status quo*. The cultural movement, the Harlem Renaissance, used the arts to promote an anti-racist and civil rights agenda.

Still's career began in popular music in 1916 as composer, arranger, and performer for bluesman W. C. Handy. He later composed his orchestral first piece, the recently rediscovered *American Suite* (1918). A transitional work, it shows vestiges of his popular music style, yet points towards later incorporation of African American vernacular traditions in his symphonic works. After moving to New York, Still joined Harry H. Pace's Pace Phonograph Corporation, working alongside Fletcher Henderson. During these years, 1923–1925, he entered another transitional period in his career: study with Edgar Varèse. Orchestral works from these years reflect Still's struggle to expand into a highly-chromatic atonality that also incorporated African American folk music, as seen in *Darker America* (1924) and *Levee Land* (1925). His next transition came during the years 1926–1931, culminating in the *Afro-American Symphony*. Still finally found his own voice and discovered ways in which to create large-scale neoclassical works that at once embraced African American modernist style and aesthetics, yet transformed traditional orchestral genres, as seen in Still's use of sonata form.



### Franz Waxman's Los Angeles Music Festival: A Forgotten Forum for New Music

Craig B. Parker (Kansas State University, Manhattan)

12.30–13.00

Franz Waxman (1906–1967) ranks among the most important musicians in mid 20<sup>th</sup>-century Los Angeles. German-born, he immigrated to the U. S. In 1934 and became one of the most successful Hollywood composers, scoring 144 films and twice winning Academy Awards. He also wrote concert works, including the oratorios *Joshua* and *The Song of Terezin*. Waxman guest conducted often in the U. S., Europe, and Israel.

Waxman founded, directed, and underwrote one of the most important festivals of its time, the Los Angeles (International) Music Festival. Held every spring from 1947 until 1966, it juxtaposed standard orchestral literature with contemporary works, with composer-conducted performances common. International critics provided significant coverage, and radio broadcasts were frequent.

During the festival's existence, nearly 250 compositions were performed, including four world premieres, 14 American premieres, and 41 West Coast premieres. Among these were the first performance of Stravinsky's *Agon* and the American premiere of his *Canticum Sacrum* as well as the West Coast premieres of three Mahler symphonies (Nos. 3, 9, and 10). The 1961 and 1962 festivals (co-directed with composer John Vincent) featured guest composers from the Soviet Union, Europe, and the Americas.

This paper provides an overview of Waxman's career (in his centennial year) as well as of his festival. Its impact upon 20<sup>th</sup>-century music will also be discussed. This paper is based on research in the Waxman Collection at Syracuse University and in the Vincent Collection at UCLA, as well as on interviews with participants.



## 20<sup>th</sup> Century Music VIII: Eastern and South Eastern Europe before 1950

15.7. Sunday · Level F, Room 175 · 10.00–12.30 (Timetable lxii)

Chair: *Jarmila Gabrielová* (Charles University, Prague)



### Changing Concepts of Folk-music Arrangement in Bartók's Œuvre

*László Somfai* (Bartók Archives, Budapest)

10.00–10.30

Folk-music arrangements, although they make up a substantial part of Bartók's oeuvre, belong to the abandoned fields of Bartók studies today; recently the investigation of *folklore imaginaire* in his original compositions dominates. This paper revisits the arrangements in a chronology and genre-sensitive approach encouraged by the work on the complete critical edition.

Bartók's goals significantly changed in writing different kinds of arrangements of vocal and instrumental rural music of six nationalities (Hungarian, Slovak, Rumanian, but also Ruthenian, Serbian, Arabic). From *Hausmusik* samples for voice and piano (Hungarian Folksongs, 1906), a simple setting that Bartók never played in concert, to sophisticated arrangements (Twenty Hungarian Folksongs, 1929) there were several transitory forms. A clear shift can be observed in the setting. Vocal, fiddle, bagpipe and other music were transcribed mostly for piano, Bartók's own instrument first; then he recreated the instrumental technique of the rural dances (two violin Rhapsodies, 1928). The printed form up to now may be misleading: performers do not differentiate between genuine cyclic forms (e.g. Improvisations) and collections (*For Children, Forty-Four Duos*, but also *Fifteen Hungarian Peasant Songs*) that are anthologies from which only sensible selections should be played publicly.

Abandoning folk-music arrangements in the 1930s is easily understandable but less comprehensible is Bartók's devotion to several of his old arrangements in concerts and recordings up to the American years. These pieces in Bartók's performance speak about the unchanged excitement instigated by the »unsurpassable degree of perfection and beauty« he found in the intact rural music in his early days.



### De l'Orient aux Tatras. L'orientalisme de Karol Szymanowski

*Renata Skupin* (Akademia Muzyczna Instytut Teorii Muzyki, Gdańsk)

10.30–11.00

Les éléments orientaux apparaissent dans l'œuvre de Karol Szymanowski après une période de crise créatrice dans les années 1912–1914. Le mythe de l'Orient s'est présenté comme l'un des mythes dans lesquels le compositeur, transcendant les influences juvéniles de Wagner et Reger, a trouvé la renaissance de sa propre identité artistique. Szymanowski change les sources orientales d'où il puise son inspiration : on peut observer dans ses œuvres une transition de l'orient islamique (extériorisé dans son intérêt pour la poésie de Jalâloddin Rumi) à l'orient indien (les textes de Rabindranath Tagore). Ma recherche est concentrée sur la définition des aspects orientaux et occidentaux dans les procédés techniques de l'écriture de Szymanowski et dans son esthétique. C'est le point de départ pour le dévoilement de la façon szymanowskienne d'orientaliser l'Orient et du sens de ce passage singulier de l'Orient à la découverte des racines musicales polonaises – du folklore de Podhale et de la musique des montagnards polonais qui ont tant marqué les œuvres tardives de Szymanowski. Cette transition est influencée par le mouvement moderniste »Jeune Pologne« et surtout par Tadeusz Miciński, le poète et l'écrivain, avec lequel Szymanowski partageait son goût pour l'ésotérisme et l'orientalisme. Ce pont mystique

liant l'Orient et les Tatras unit la pensée artistique de Szymanowski et permet de la situer dans le contexte de l'orientalisme occidental du XX<sup>e</sup> siècle.

♦ Pause ♦

### Shostakovich's »New Way« and the Third String Quartet

*Sarah Reichardt* (University of Oklahoma)

11.30–12.00

Dimitri Shostakovich's Third Quartet is frequently said to signal a significant shift in his quartet writing. Commentators often describe the quartet as symphonic in scope with the use of a five-movement form and cyclic reunification in the finale as partial justifications for this label. In this paper I argue that Shostakovich accomplishes this shift in style by writing a quartet in which the five movements are a play on a three-movement form, with the third and fourth movements expanding the first two movements. Both the first and second movements reference traditional rhetorical and structural forms, yet each has a rupture within its whole, which leads to a fracturing of the musical subject at the movement's end. These ruptures then expand to become the musical subject of the following two movements, and the third and fourth movements represent a subjective doubling of the first and second movements, respectively. The cumulative fifth movement is able to reintegrate the musical subject, but it does so by bringing together the previous movement's points of dissolution. The finale then becomes a unification of the subjective remnants, reflecting a fractured and damaged whole. The interpretive implications of the Third Quartet's musical construction through subjective doubling take on added import when considering the significant correlations between the construction of the quartet and Shostakovich's Eighth Symphony. Shostakovich's »new way« becomes one that creates a fractured musical subject reflective of the contemporary state of modern subjectivity.



### Sequential Aspects of Greek Art Music (1900–1950)

*Giorgos Sakallieros* (University of Athens)

12.00–12.30

The belated establishment of the Greek national school of composers around 1900, marks its activation through several political, economical, ideological, and educational particularities of the Greek society. The intention of its representatives to express elements of a »national« identity, along with Western-European traditions and/or contemporary musical trends into a short period of time, led to a determination of sequential chronological »phases« in Greek Art Music, for the first half of the 20<sup>th</sup> century.

The diversity of musical features in the works of Greek composers from that period relates to a series of criteria that concern their influences by European art-music, and basically include: »romantic nationalism« of the 19<sup>th</sup> century, and especially the Russian *Five*; trends of French impressionism and anti-romantic neoclassicism combined with the results of contemporary ethnomusicological research on folksong, traced in the New-folklore movements of the 1920's in Central Europe; elements of innovation in the 20<sup>th</sup> century (Second Viennese School) mixed with folksong material, leading to a trend of »universalist nationalism«.

Selected excerpts from orchestral works by major Greek composers are commented on, along with issues of their compositional style and »national« ideology, in order to define the impact of the above influences as points of transition from a *first* (1900–1930) to a *second* phase (1930–1950) of the Greek national school, and stages of diversification and evolution in Greek Art Music.



## 20<sup>th</sup> Century Music IX: Russian Music before 1950

13.7. Friday · Level F, Room 118 · 15.00–17.00 (Timetable liii)

Chair: *Stefan Weiss* (Hochschule für Musik und Theater Hannover)



Unknown: Alexandr Borodin's Operetta

*Svetlana Martynova* (State Central Museum of Musical Culture, Moscow) 15.00–15.30

The first Russian operetta *Bogatyyri* is an unknown scenic product by Borodin (under libretto by V. Krylov). The only performance of *Bogatyyri* was held in 1867, and that first night was not successful. The second performance of *Bogatyyri* by a well-known Soviet director A. Tairov took place in 1936 at the Moscow Chamber theatre. It was affected with political and ideological changes in the cultural life of Russia of middle 1930ies. Two notorious decrees of 1936, «Confusion instead of music» and »Ballet falseness«, have marked the beginning of a transition to tough communist party dictatorship in Soviet culture. The new libretto was written by the beloved proletarian poet Dem'jan Bedny, who introduced a new subject line into Krylov's libretto, in particular – mock baptizing of Russia. As a result the Governmental Arts Committee passed a resolution, which stamped *Bogatyyri* as anti-social and alien to the high principles of Soviet art with a consequent ban on further performances. Although no claims were made against Borodin's music, it was for a very long time under prohibition too.

The lecture will cover the history of creation, idea and structure of the operetta. In more detail reporter will say about semantic changes in A. Tairov's staging in the light of political tendencies of that time. Unknown unpublished archival materials were used for the report, which are being put into scientific use for the first time.



Russian Critical Editions

*Alexander Komarov* (State Central Museum of Musical Culture, Moscow) 15.30–16.00

Russian musicology of the 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century was charactered with search of sense of textual criticism. It was initiated by work on Russian composers collected editions, started in 1910s. In contrast to habitual editions, attended to usual repertoire and characterized by arbitrary treatment of text, new type of editions (called later »akademicheskii«, literally »academical«, i.e. »definitive«), was due to ensure reliability of the text of musical works. Present paper is devoted to study of scientific effort by Russian musicologists, worked on collected works. It based on archival documents, reflected scholars' viewpoints and their argumentations. Studying of this material and editions analysis enables us to reveal range of problems of Russian musical textual criticism of that period: correlation of different versions of the text, ways of publication of them, fundamental possibility of modification of the text, written by author, systematization of sources. Discussed questions were evidence of aspiration for comprehension reasons of musical textual criticism. Russian researchers took the first step from spontaneous editing to scientific approach to the work on text. Studying of the initial stage of Russian musical textual criticism gives us a key to understanding of contemporary state on this field in Russia, exposes unsettled questions of principle, which are urgent up to the present, and lets us to form an image of Russian critical editions.



## Unknown Shostakovich-Manuscripts

*Olga Digonskaya* (Dmitry Shostakovich Archives, Moscow) 16.30–17.00

A new understanding of Shostakovich's works cannot be achieved without a scrupulous study of his manuscripts. Insufficient attention to these manuscripts in the past has resulted in numerous misconceptions about Shostakovich's legacy. A sensational finding in the Glinka Museum in 2004 uncovered 150 individual manuscripts in Shostakovich's hand belonging to different works of the composer between 1920–1950. Further research resulted in the attribution of almost all the manuscripts as well as the restoration of some musical pieces, among them some that have never been published or performed before.

The most numerous group of manuscripts consists of sketches, fair copies (or their fragments) of Shostakovich's known works: symphonies, quartets, piano, vocal and choral compositions, cinematic music and music for theatrical performances. The second group consists of compositions (mainly sketches) about which previously only indirect evidence (mentions in letters, in memoirs, in press) existed. Some of these works were considered lost, others – existing in the stage of conception. The third group includes Shostakovich's student instrumentations including instrumentations of his own music. The fourth contains sketches, the purpose of which has not been established.

Interpretation of these manuscripts (invaluable in and of themselves) attempted in the aforementioned research project made it possible to add, clarify and in some cases change our existing interpretation of the major moments of Shostakovich's creative biography.

The paper will examine musical and meaning metamorphoses of unfinished Shostakovich's works.



## 20<sup>th</sup> Century Music X: »National« Idioms after 1945

12.7. Thursday · Level F, Room 174 · 15.00–18.00 (Timetable xlv)

Chair: *László Somfai* (Bartók Archives, Budapest)



### Die »polnische Schule«: Zu Konstruktion und Wandel eines Geschichtsbildes

*Ruth Seehaber* (Hochschule für Musik Weimar) 15.00–15.30

Der Terminus »polnische Schule« bürgerte sich Ende der 1950er Jahre in der westdeutschen Musikliteratur für die polnische Komponistengeneration um Krzysztof Penderecki ein. Die politische Öffnung Polens nach Westen und die Gründung des Internationalen Festivals Neuer Musik *Warschauer Herbst* im Jahre 1956 hatten dazu geführt, dass erstmals seit dem Zweiten Weltkrieg sowohl die polnischen Komponisten wieder mit den Entwicklungen der westeuropäischen Avantgarde als auch die westliche Musikwelt mit der polnischen Musik in Berührung kommen konnten. So spiegelt der Begriff »polnische Schule« einerseits den eigenen Stil der polnischen Komponisten wider und andererseits das Erstaunen der westdeutschen Beobachter darüber. Auffällig ist nicht zuletzt, dass polnische Komponisten und Musikkritiker fast nie von einer »polnischen Schule« sprachen, sondern es sich dabei um eine Konstruktion der westdeutschen Musikwissenschaft zu handeln scheint, und die polnische Eigen- und deutsche Fremdsicht auf die polnische Neue Musik auch in anderen Punkten stark differieren. Erst in den folgenden zwanzig Jahren, in denen sich nicht nur die musikalischen Kontakte zwischen beiden Staaten intensivierten, glichen sich die beiden Perspektiven ebenso wie die musikalischen Entwicklungen selbst immer stärker aneinander an. Die Tatsache, dass der Terminus »polni-

sche Schule« spätestens Mitte der 1970er Jahre vollständig aus dem Musikschrifttum verschwindet, markiert neben einem musikalischen Paradigmenwechsel auch den Wandel eines bestimmten Gegenwarts- bzw. Vergangheitsbildes.



### Music in the Cold

Performance Space and Canadian Identity in R. Murray Schafer's *Patria cycle*

*Kate Galloway* (University of Toronto)

15.30–16.00

Canadian composer R. Murray Schafer's (b.1933) *Patria cycle* is intrinsically tied to its performance space/place. Its immense scope, multifaceted symbolism, unorthodox performance locales, mythological references, audience involvement, and confluence of art forms, defines *Patria* as one of the most ambitious staged works in Western music annals. Schafer has actualized an alternative theatre in which participants (both audience and performers) interact with and within an unorthodox spatial, aural, and acoustic community. The performance is affected by the inconstancies of alternative, de-structured space, a »living environment and therefore utterly changeable at any moment ... it is a different theatre every time« (Schafer: 2002). The audience experience is altered with the changing space, but Schafer sees nothing negative, nothing lost, if nature does not cooperate with his score. It still provides an interactive experience which, for Schafer, is the prime objective of his environmental theatre works. Schafer uses space and place to enhance a physical and mental performance experience, as an expression of Canadian identity, and to illustrate his environmental concerns. *Patria* translates from the Latin as homeland, a place that by Schafer's own admission is a complex articulation of his vision of »authentic« Canadian identity. By placing *Patria* in the wilderness, Schafer attempts to re-awaken the sense of Canadian identity that he argues has been repressed and subjugated by the urban environment.



### Notions of Freedom in Compositional Techniques of the »New Venetian School«

*Christoph Neidhöfer* (McGill University)

16.00–16.30

Marked by the experience of the *Resistenza* and its fight against fascism, Bruno Maderna (1920–1973) and Luigi Nono (1924–1990) devoted much of their creative energy to postwar ideological battles against totalitarianism, placing the theme of *libertà* at the center of their compositional activities. Inspired by the politically engaged works of Dallapiccola and Schoenberg (*A Survivor from Warsaw*), Maderna and Nono thematized notions of freedom – both individual and collective – in most of their textured and programmatic works of the 1950s. These works reflected the program of the political left with a Gramscian and Togliattian bent, calling for freedom, innovation, connection to human reality, and the bridging of popular and high art.

Prior studies have shown how the two Venetian composers addressed the theme of *libertà* in their vocal and programmatic works through their choices of text and/or the integration of politically charged popular melodies (Noller 1989, Motz 1996, Schaller 1997, Verzina 2001–2004, Rizzardi 2004). This paper argues that independent of any text or program, notions of freedom in fact permeate Maderna's and Nono's music at its most fundamental level, namely in the construction and realization of its serial processes. Evidence from sketch materials for untexted works will be used to show how in the 1950s both composers devised a wide range of compositional choices with a vast and diverse body of serial procedures. The paper demonstrates how, far from being restrictive, increasingly complex processes of serial transformation became regarded as the quintessential idealization of *libertà* (Maderna 1953–1954, 1965, Nono 1963).

♦ Pause ♦



## World Poetry in Finnish Vocal Music of the 20<sup>th</sup> Century

*Irina Gornaya* (Petrozavodsk State Conservatory)

17.00–17.30

Words and music are bound as an expression of emotion. Poetry provides vocal works a broad stylistic synthesis. Often text is reflected in music pictorially representing the literal or figurative meaning of a word or a phrase. Finnish songs are based on both classical and All-European modern poetry. The central figures of Kilpinen's song cycles are C. Morgenstern and H. Hesse. In contrast to works by Kilpinen, songs by Kuula were written using poems of exclusively Finnish poets. Just like a Kalevalaic, Finnish poetry makes much use of parallelism, alliteration, repetition of verses and repetitive formulae. Prior to World War II the main languages of Finnish songs were Finnish, Swedish and German. Following World War II, Finnish composers also used French, English, Spanish and Italian poems. During the last quarter of the 20<sup>th</sup>-century Finnish composers were interested in the Sámi, Vepsa and Karelian languages. Finnish composers not only used translations from English or Russian poetry, but original German and French texts. So many new trends followed one by another in Finnish music and in such rapid succession, that many poetical styles were often presented simultaneously.

In the last 25–30 years a new tendency was established – use of primordial folk texts in Finnish vocal music. Finnish composers discovered not only original Sámi tunes, but also Sámi poetry. So, at the end of the 20<sup>th</sup>-century Finnish composers have continued to cultivate a various aspects of Finnish culture.



## Modern Belarussian Piano Concerto: Ways of Development

*Kirył Herold*

17.30–18.00

- Traditions of romantic one-movement concerto in the I. Polivoda's Piano concerto (1986).
- Stylish pluralism as basis of composer's decision in the piano concerto by D. Smolski. Feature of dramaturgy and piano technique.
- Unique synthesis of traditions of double Baroque concerto and elements of jazz in Piano Concerto number 4 for two pianos with orchestra (1988) by G. Vagner.
- Embodiment of religious subject and its combination with modern expressive facilities in the Piano concert by A. Karotkina.
- Piano concerts for children and youth by G. Vagner and G. Surus, as examples of continuation of traditions of D. Kabalevski and D. Shostakovich.

Along with the traditional decisions, the last two decades of 20<sup>th</sup> century gave the Belarussian musical culture an impulse for new searches. It is the result of integration of different styles, directions in music, conditioned by the process of globalization the signs of which are traced in all branches of science and art. It is important that the Belarussian concert is, on one hand, within the bounds of these processes, on the other hand, retains its originality based on folk material. In this tradition *Concerts variations on the Byelorussian folk theme* are composed by G. Vagner, as well as Concerts by A. Klevanetz and L. Murashko. At the same time, tendencies in compositions by I. Polivoda, A. Korotkina, G. Vagner (*Fourth Piano Concert*) and D. Smolski allow to judge about the further developments of the genre by original works and inspire grounded optimism.



## 20<sup>th</sup> Century Music XI: ›Personal‹ Idioms after 1945

12.7. Thursday · Level F, Room 174 · 10.00–13.00 (Timetable xl)

Chair: *Anne Shreffler* (Harvard University)



Paul Sacher und Marcel Mihalovici

*Lukas Näf* (Universität Zürich)

10.00–10.30

Die Freundschaft zwischen dem rumänisch-französischen Komponisten Marcel Mihalovici (1898–1985) und dem Basler Mäzen Paul Sacher (1906–1999), die von 1936 bis zum Tod des Komponisten dauerte, war keineswegs nur das nüchterne Verhältnis zwischen Auftraggeber und ausführendem Komponisten, sondern hatte sowohl zahlreiche menschliche als auch geschäftliche Komponenten, die von einem gegenseitigen Geben und Nehmen zeugen. Einerseits ermöglichte Mihalovici dem Dirigenten Sacher Auftritte im Rahmen von Konzerten der Gesellschaft für zeitgenössische Kammermusik *Triton* in Paris. Andererseits zeigt Sachers Sorge um den Verbleib von Mihalovici während der deutschen Besetzung Frankreichs, Mihalovici befand sich damals in Cannes, von aufrichtigem Interesse für den Menschen Mihalovici. Mit dem Auftrag zur *Sinfonia giocosa* Op. 65 im Jahre 1950 förderte Sacher aktiv den sich nach dem Krieg auch im deutschen Sprachraum etablierenden Komponisten und ermöglichte ihm so, im deutschen Musikleben Fuß zu fassen. Zahlreiche Aufführungen, etwa die konzertante Uraufführung der Funkoper *Die Heimkehr* Op. 70 am 17. Juni 1954, demonstrieren Sachers intensive Auseinandersetzung mit dem Werk dieses damals abseitigen Komponisten, der auch im heutigen Konzertleben kaum Präsenz genießt. Über die Wechselwirkungen zwischen Mäzen und Komponist, zwischen Künstler und Mensch, soll auf Grundlage der ausführlichen Korrespondenz zwischen Sacher und Mihalovici reflektiert werden. Abhängigkeitsverhältnisse und Freundschaftsdienste sollen ebenso Thema sein wie Großzügigkeit oder Egoismus.



Bachrezeption aus dem Geiste Schumanns: Heinz Holliger

*Andreas Krause* (Universität des Saarlandes, Saarbrücken)

10.30–11.00

Die kompositorische Bachrezeption Heinz Holligers (die gleichwohl von seiner überragenden Rolle als ausübender Interpret mit beeinflusst ist) weist zahlreiche direkte, zitathafte Bezugnahmen auf das Werk des Thomaskantors auf. Feststellbar sind jedoch auch Züge einer absichtsvoll nur vermittelten, indirekten Rezeption, die die Geschichtlichkeit der Bach-Rezeption selbst mit einkomponiert.

Dieses Phänomen äußert sich nicht allein anhand seiner strukturellen Fassade. Es kann belegt werden durch eine Darstellung der textbezogenen Zusammenhänge, in die Holliger seine kompositorische Bach-Rezeption stellt. In der *Partita* für Klavier (1999) ist es die Bach-Rezeption des späten, sich Hölderlin nähernden Robert Schumann, eine Verbindung, die auch die Folie hinter einigen Nummern des *Scardanelli-Zyklus* bildet. In der auf dem cis-Moll-Präludium aus dem *WTK I* basierenden Kantate *Dunkle Spiegel* werden dagegen Bibelstellen mit Texten von Nelly Sachs und Fernando Pessoa kontrastiert.

Hermeneutisch führt diese vermittelte Rezeption zu einer radikalen Abkehr von den ästhetischen Implikationen habitueller Bach-Rezeption: als ein »Negativ geistlicher Musik«.



Circulación, recepción y mediaciones en la obra musical del

compositor argentino Carlos Guastavino

*Silvina Luz Mansilla* (Universidad Católica Argentina, Buenos Aires) 11.30–12.00

Autor de música de cámara vocal e instrumental y de repertorio para instrumentos solistas, Carlos Guastavino (\*1912, †2000) fue uno de los pocos creadores argentinos cuyos aportes trascendieron las fronteras de su propio país. El alcance de esa divulgación superó las expectativas originales del músico. Se abordan la entramada interrelación entre compositor-intérprete-oyente y las interacciones que en el *campo musical* argentino se articularon activando diversos mecanismos de identificación colectiva. Dados los múltiples enfoques con que su arte fue recibido por diferentes tipos de públicos, editoriales y crítica, este estudio abandona el énfasis en aspectos inmanentes para detenerse en los procesos de circulación, las dinámicas producidas en las mediaciones y las transiciones ocurridas entre la fijación material y la interpretación de sus obras. Ahondar en tópicos como la edición y grabación de sus piezas por determinada/s editorial/es, artistas y sellos discográficos, permite establecer los tipos de público que apreciaron su música, cada cual con su ›horizonte de expectativa«. Con el auxilio teórico de una sociología de la recepción musical, ciertos elementos de análisis discursivo y algunas herramientas de historia oral, se analiza la diversificación que alcanzó esta música, que sumó considerable cantidad de versiones y transcripciones. Se estudian además los pasajes entre los ámbitos culto y popular, concluyendo que más que relaciones de tensión, esas transiciones son representativas de ciertas variantes culturales emanadas del proceso de globalización cultural.



Ernst Widmer's Musical Discourse: Intercultural Consonance

*Ilza Nogueira* (Universidade Federal da Paraíba) 12.00–12.30

The works of the Swiss-Brazilian composer Ernst Widmer (\*1927 Gränichen, †1990 Aarau) are intimately related to the interracial culture of the Brazilian State of Bahia (Luso-bantó-sudanesan with tupi traits). There he lived and worked for 34 years (1956–1989) as Professor of Composition and Music Theory at the Federal University. Influences from his ethnic origin and musical training (Willy Burkhard, Zürich Conservatory, 1947–1950) are also very much present in his compositions. We can say that Widmer's music is located at the crossroads of white-European-protestant and mulatto-catholic-candombleistic cultures. From his classified output (173 opus numbers), only 16 compositions date from his Swiss period (1949–1956). Comparing his works from before and after his move to Brazil, he recognized in 1987: »I did not write much before I got here. But there I learned a *metier*, all the know-how. [...] My language did not change much. Today it is only impregnated with a rhythmic and melodic Brazilian-northeastern presence. My music changed through the social contact [...]. I always have been heterodox, even before the shock«. Widmer's observation motivated this paper, in which two of his late works – *Jahrestraumzeiten* (1981) and *Sertania* (1982) are observed from the perspective of this heterodox attitude. Our study focuses on the constant and fluent dialogue between completely distinct cultural influences, which characterize Widmer's musical discourse.



Transitions of Biblical and Musical ›Myths‹ in the Œuvre of Onutė Narbutaitė

*Audrone Ziuraityte* (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius) 12.30–13.00

This paper endeavours to point to certain musical ›myths‹, which are being employed in Onutė Narbutaitė's (one of the leading Lithuanian composers, b. 1956) works, and are recognizable on two levels of archetypes – i.e. generally mythical and immanently musical. External and internal ›mythical structures‹ play an important role as means of dramatic development and com-

munication in contemporary music. In analysing the generally mythical level of archetypes, the focus is on the *Tres Dei Matris Symphoniae* and Second Symphony by Onutė Narbutaitė. The latter work consisting of two movements, the second one named Melody, it retains both semantics and structure of the Biblical subject – namely, Christ's prayer in the Garden of Olives – rendered in somewhat ›romanticized style«. Manifestations of immanently musical archetypes are dealt with in terms of intertextuality and musical semiosis – chamber works *Winterserenade*, *Mozartsommer*, and *Autumn Ritornello. Hommage à Fryderyk*. Melodic patterns of other composers, inserted into Narbutaitė's own musical texts, become associated with the semantics of sadness.

The unity of a work of art is another archetypal criterion upon which its value is judged. The unity in many of Narbutaitė's works results not only from homogeneity, but also from heterogeneity. Both homogeneous continuity of a tradition and its rupture, from which heterogeneity follows as a consequence (Harold Bloom), are equally important in the formation of an original approach. Such dialectic relationship of tradition and originality can be traced in many of Narbutaitė's works.



## 20<sup>th</sup> Century Music XII: Electronic and Experimental Music

15.7. Sunday · Level F, Room 123 · 10.00–13.00 (Timetable lxi)

Chair: *Wolfgang Aubagen* (Universität Halle-Wittenberg)



Music as trans-site: Morton Feldman's *Intermission 5*

*Alistair Noble* (Australian National University, Canberra)

10.00–10.30

There is a general feeling among scholars and composers that Feldman's music is difficult to analyse. Whilst acknowledging this difficulty, I believe that the problems we experience with Feldman's music underlie all musical analysis. In an attempt to suggest some solutions, I present a case study of one of Feldman's solo piano pieces, *Intermission 5* (1952).

Beginning from the premise that ›the work« itself is elusive, even intangible, I ask the question ›where is it? If one suggests that the musical work is not simply embodied in the score, where is it? What are we going to analyse? What if the sources conflict (as they always do on some level)? Which of them is the work? In answer to these questions, I propose that a musical work may only be understood as a multiplicity, a trans-site (from ›transituate« (as used by William Davenant, 1630): to alter the situation of something ...). This discussion raises questions about the nature of the work and its site or location, not only conceptually but also in time and space; perhaps it is in the nature of music to exist beyond a singular manifestation of form or site/situation.

*Intermission 5* makes a particularly useful case study due to the range of available source materials: ranging from the composer's sketches, autograph scores, writings and recordings to recent scholarly writing and analysis.



Passagen, Kanäle, Schleusen

*Tatjana Böhme-Mehner* (Universität Halle-Wittenberg)

10.30–11.00

Mit der Inbeziehungsetzung des Rahmenthemas *Passagen* zu anderen ebenso konkret und im übertragenen Sinne räumlich-geographisch, bewegungsorientiert, aber auch informationstheoretisch deutbaren Begriffen wie *Kanal* und *Schleuse* werden hier die unterschiedlichen Formen

und Spielarten des Geschichts- und Imagetransfers, einer kulturellen Selbst- und Fremdbeschreibung gefasst. Gegenstand im engeren Sinne sind die in der Regel als antipodisch gedeuteten ästhetischen Selbst- und Fremdbilder elektroakustischer Musik in Deutschland und Frankreich und ihre historiographische und theoretische Rezeption.

Auf der Basis umfassender Archivrecherchen sowie umfangreichen Interviewmaterials und unter Rekurs auf ein theoretisches Gerüst, das die Auseinandersetzung mit allgemeinen Vorstellungen von Geschichtskonstruktion einbezieht wie Ansätze aus der Kommunikationswissenschaft, die einen greifbaren Bezug zurück zum Referatstitel besitzen, soll hier beispielhaft die Wechselbezüglichkeit der Konstruktion der entsprechenden Selbst- und Fremdbilder deutlich gemacht werden. Dies ermöglicht es, einerseits den relativ schwierigen Prozess der Entwicklungen von Ästhetiken in besonderem Maße unter Einbeziehung technischer Bedingungen und in jeder Hinsicht besonderem institutionellen Rahmen, aber auch in z.T. politischen Kontexten unter neuen – primär theoretischen – Prämissen zu interpretieren. Als zentrale Kategorien werden notwendige, gelenkte und bedingte Selektivität eine entscheidende Rolle spielen, aber auch das Problemfeld der Mythisierung und Heroisierung.

♦ Pause ♦

### Der Hörspiel-Komponist Mauricio Kagel

*Simon Obert* (Universität Basel)

11.30–12.00

Mauricio Kagel gehört zu den Komponisten, die sich auch jenseits der Musik betätigt haben: im Film, Theater, Rundfunk. Jedoch tat er dies immer unter der Frage des Klanglichen: Welche Aspekte der unterschiedlichen Medien sind musikalisch gestaltbar.

Weniger bekannt als seine Filme und Theateraktionen ist das Hörspielschaffen Kagels. Das dürfte einerseits an der weniger starken Publikumswirksamkeit des Hörspiels liegen. Andererseits ist das um so erstaunlicher, da doch das Hörspiel – zumal das Neue Hörspiel seit den späten 1960er Jahren –, die größte Affinität zum musikalischen Schaffen aufweist, da es genuin auf dem prinzipiell gleichen Material beruht, dem Klang. Dass dabei die Grenzen zwischen den Kunstgattungen Literatur und Musik verwischt werden, zeichnet die Stellung dieser Kunst aus, einer ›akustischen Kunst‹ im permanenten Übergang: zwischen Sprache, Klang und Musik, zwischen Handlung und Zustand, zwischen Sender, Empfänger – und wieder zurück, indem der Komponist vorwegnehmend mit den Erwartungen des Publikums spielt und sie in die Hörspielgestaltung einbezieht.

Davon ausgehend, ist die Frage nach der Komposition im wörtlichen Sinn, der Zusammensetzung solcher akustischen Kunstwerke zu stellen. Denn auch dann, wenn sich Kagel radiophonisch betätigt, blendet er den Komponisten gewiss nicht aus. Anhand zweier Hörspiele – (*Hörspiel*) *Ein Aufnahmезustand* (1969) und *Guten Morgen!* (1971) – soll die ›Musikalität‹ dieser ›akustischen Kunst‹ erörtert werden. In den Blick zu nehmen ist dabei einerseits die formale Dramaturgie von klanglich-akustischen Ereignissen, außerdem aber das Medium selbst: Welche Bedingungen klanglicher Realisation ergeben sich, wenn Produzent und Rezipient sich ausschließlich in medientechnologischer Vermittlung begegnen.



### Passagen und Promenaden in der ›musique anecdotique‹ von Luc Ferrari

*Klaus Mehner* (Universität Leipzig)

12.00–12.30

*Music Promenade* lautet der Titel eines zwischen 1964 und 1969 entstandenen Stückes des französischen Komponisten Luc Ferrari, Mitarbeiter und früher Aussteiger der von Pierre Schaeffer gegründeten Groupe de Recherches Musicales. Promenaden und Übergänge – reale, scheinbar reale, fiktive und scheinbar fiktive Bewegungen – waren ein zentrales Thema in den Werken

Ferraris, der mit dem Begriff der ›musique anecdotique‹ eine eigenwillige Bezeichnung für seine kompositorische Arbeitsweise erfand. Anekdotisches ist der Ausdruck für eine besondere Form von Narration, die davon lebt, dass in ihrer Herkunft wiedererkennbare Klänge aus unterschiedlichen Kontexten in einen neuen Zusammenhang gebracht werden, der es dem Hörer erlaubt, eine mögliche Anekdote abzuleiten, über die geschichteten, aneinandergereihten, gelösten, wiederholten und verfremdeten Klänge mit der Komponente von Wahrnehmung und Erleben zu spielen. Der Komponist, der sich selbst als ›deviant‹ bezeichnete, als Entgleiser und Umleiter, jemand, der nach einem anderen Weg suchte, lässt insbesondere in seinen unter dem Oberbegriff *Presque Rien* zusammengefassten Stücken und in seiner *Music Promenade* das Problem von Stillstand und Bewegung, äußerer wie innerer, zum Thema werden. Diese Bewegungsformen und ihre Schlüsselrolle in den entsprechenden Stücken sollen hier speziell aus einer soziologisch-kommunikationstheoretischen Perspektive diskutiert werden.



## 20<sup>th</sup> Century Music XIII: Popular Music

12.7. Thursday · Level F, Room 123 · 15.00–18.30 (Timetable xlv)

Chair: *Graeme Boone* (Ohio State University)



### From Sharp Intertextuality to Subtle Intertextuality

*Akitsugu Kawamoto* (Durham, Columbus)

15.00–15.30

Especially since the last century, diverse types of musical intertextuality have been practiced by many composers, and the stylistic development of a composer often shows the transition from one type of intertextuality to another. Yet studies of music have been too indulged in elucidating the generalized ›intertextuality‹; they rarely spend time in characterizing *what kind of intertextuality* it is. The resulting failure to distinguish between different kinds of intertextuality seems to have made us blind to historically important transitions from one type of intertextuality to another.

In order to open up our eyes to such important transitions, this paper will propose the simple but crucial distinction between sharp intertextuality and subtle intertextuality along with three criteria – convergency, perceptibility, and consistency – and analytically show the transition from sharp to subtle intertextuality as it is found in the music of progressive-rock musician Keith Emerson. His early music such as *Country Piel/Brandenburg Concerto No. 6* (1969), features sharp intertextuality while his later work such as *Karn Evil 9* (1973) shows subtle intertextuality. Since this transition mostly corresponds to the period when the popularity of his group, *Emerson, Lake and Palmer*, gradually increased, it will be suggested that the transition was part of the reason for their growing popularity, and that the distinction between different types of intertextuality is necessary in order to better understand historical transitions of any intertextual music.



### Mass and Elite Art

#### Movement Towards One Another

*Elena S. Zinkevych* (Ukrainian National, Tchaikovsky Academy of Music, Kiev) 15.30–16.00

The opposition *mass* and *elite art*, as well as their interaction, was presented in each epoch in own way (folklorism of *Moguchaya kuchka*, ›low‹ genres in works by Mahler and Shostakovich

etc.). Now this interaction has become a *movement towards one another*. There are various forms of it (examples leaning on musical culture of the post-soviet space and, in particular, Ukrainian):

1. Expansion of a mass culture to area of high art: denominations of pop- and rock-groups («Renaissance», «Aria», «Skryabin» etc.); use of classics in design functional music (muzak); transformation of classic works in entertaining show (Performance of *Oedipus Rex* by Stravinsky on *Maidan Nezalezhnist'*, Kiev, 1998).
2. A diffusion of *elite* and *mass art* on festivals of modern [academic] music. Attributes of mass culture: reduction of an interior, absence of philharmonic atmosphere, visualisation of music, game components etc. (the annual festival «Two days and two nights of new music» in Odessa, Ukraine). »Drift« to the side of mass culture in »academic« postmodern music – after creativity of the modern Ukrainian composers: A. Zagaikevych, K. Tsepkolenko, V. Runchak, S. Zazhit'ko. Common meeting-ground of elite and *mass art* in their works.

Limits of elite both *mass art* and perspective of their *movement towards one another* in aspect of typological classification of cultures. Typological likeness of *elite* and *mass art* (through the prism of the general theory of modification) and their typological differences (in the light of majority of typological versions).



### »We Will Rock You«: The Politics of Sports and Popular Music

*Kenneth McLeod* (Belmont University, Nashville)

16.00–16.30

The relationship between sports and popular music forms a complex and little understood nexus of cultural production. The popularity of the Beatles, and their effeminizing hair length and attention to fashion, began to challenge a notion of physical integrity that had previously underpinned both sports and music. Indeed music and sports have often been engaged in a classic love-hate relationship. The hedonism associated with 60s and early 70s youth culture, as manifest in rock music, was often contradicted by athletics which stressed conservative values of practice, work and effort over pleasure. During the late 1960s, the dialectic opposition of sports and rock music was a border war for the hearts and minds of youth. The 1970s and 80s, however, saw an increasing alliance as both industries recognized that they had much to gain from each other commercially.

This paper examines the escalating confluence of music and sports during the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries. Record and video game companies, for example, are increasingly cross-marketing artists with various sporting events. Likewise many professional sports leagues around the globe are also defining themselves through different musical identities (much as the 'extreme' sports of skate and snow boarding are closely identified with punk rock). Focusing on hypermasculinized sports anthems by gay icons *Queen*, *The Village People* and *Pet Shop Boys* and, drawing on Guy DeBord and Mikhail Bakhtin's respective concepts of *spectacle* and *carnivalesque*, this paper additionally theorizes the often paradoxical social codes engendered by the relationship of sports and popular music.

♦ Pause ♦

### Björk: Zwischen avantgardistischer Popmusik und popiger Avantgarde

*Martin Lücke* (Universität Bochum)

17.00–17.30

Mit zwölf Jahren veröffentlichte Björk Gudmundsdottir ihre erste Schallplatte, weltbekannt wurde sie Mitte der 1980er Jahre mit der Band *The Sugarcubes*, die aus der isländischen Punk-Szene hervorging. 1993 begann sie ihre Solokarriere: Zunächst orientiere sie sich an populären

Stilen wie House, Techno und Drum'n' Bass, doch änderte sich dies in Richtung zeitgenössische Avantgarde.

Zweifelsfrei gehört die Sängerin und Songwriterin Björk seit ihrem Solodebüt zu einer der interessantesten Musikerpersönlichkeiten des populären Genres. Ihre Musik in eine der unzähligen Popmusiksparten einzuordnen, muss misslingen, denn immer wieder hat Björk mit Musikkollegen zusammengearbeitet, die neue Einflüsse aus den Bereichen Techno, Jazz, Electro, Minimal Music, aber auch der Neuen und Avantgarde Musik mit in den experimentellen Entstehungsprozess ihrer Produktionen hineingebracht haben. Ebenso spielen Elemente der in den 1950er Jahren von Pierre Schaeffer initiierten *Musique concrète* eine große Rolle, und in Interviews hat Björk immer wieder Karlheinz Stockhausen als Vorbild für ihr Interesse im Hinblick auf elektronische Musik genannt.

In meinem Vortrag möchte ich die Entwicklung von Björks Musik beginnend mit der Pop- (*Debut*) hin zur avantgardistisch geprägten Phase (*Médulla*) an der Schnittstelle zwischen ›U‹ und ›E‹ nachzeichnen und dabei u. a. auf zwei Aspekte eingehen. Zunächst wird ein Blick auf den experimentellen Entstehungsprozess der Stücke in Zusammenarbeit mit Musikern und Produzenten aus anderen Genres geworfen. Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, inwieweit sich die Künstlerin in ihrer Karriere verstärkt avantgardistisch geprägten Tendenzen annäherte, in der Rezeption jedoch weiterhin, hervorgerufen durch Vermarktungsstrategien, im Popgenre angesiedelt bleibt.



### Van Halen: Changes In Their Harmonic Development, 1978–1986

*Thomas Harrison* (Jacksonville University)

17.30–18.00

Van Halen was a successful hard rock band during 1978–1986. David Lee Roth was the vocalist for six albums through 1984. Sammy Hagar replaced him in 1985. Hagar released an album with Van Halen in 1986. At this point Van Halen's fans believed the group experienced a shift in writing style.

This study argues that the writing style developed over the eight-year period, and that the transformation was a gradual passage through their writing style, not an abrupt transformation caused by a change in band member. Moreover, this study identifies three distinct periods in Van Halen's writing style that can be compared to periods in the history of classical music. Van Halen's ›Baroque‹ period focused on harmonic movement that occurred at a rapid pace. Its ›Classical‹ period exhibited slower harmonic passages with the introduction of keyboard writing. The ›Romantic‹ period expanded slower harmonic passages and began to focus on songwriting that strayed from its virtuosic performances found earlier in its career. The new style included songwriting topics of a more sensitive manner.

Establishing when a song was written is a key focus of this study. Fans believed that an abrupt change in Van Halen's songwriting style occurred when Hagar joined the group, but most of them were unaware that songs written for the six previous albums had not been composed chronologically. Some songs included on later albums were written earlier in the band's career when the members' writing styles differed. Knowledge of when the songs were written and not released to the public, greater insight can be gained into understanding Van Halen's compositional style and fan reception.





## Re-appropriating Bruckner as Cultural Icon On the Brucknerfeste in Linz, 1974–present

Nicholas Attfield (University of Oxford)

18.00–18.30

This paper's focus is the postwar era *Internationale Brucknerfeste* in Linz, the capital of Upper Austria. As I shall first present, this annual concert series (established in 1974 and held in the newly built Brucknerhaus) initially offered traditional performances of the symphonies. In 1979, however, the event took a turn towards mass entertainment: the newly conceived festival offered outdoor performances of the symphonies accompanied by laser shows. On the inaugural occasion, interactive listening stations were also set up so that participants – comprising the citizenry of Linz and a multitude of tourists – could alter the acoustic effects of the work as they listened and watched.

The official reason given for the change in conception was that the new Brucknerfeste promoted a more rounded view of the city's contribution to the world, combining an icon of cultural heritage with evidence of the industrial and technological advancement for which Linz had been long renowned. Nonetheless, as I shall argue, in the light of Austria's contemporary anxiety over its collaboration with the Third Reich (in which Linz had been especially complicit), the new Brucknerfeste were also intended to confront and re-appropriate the performance practices of the war years towards different ends. Bruckner's symphonies, once the implacable cultural mouthpieces of the National Socialists, were here offered – and continue to be offered – to the world as evidence of the city's integration into postwar European politics.



## 20<sup>th</sup> Century Music XIV: Film and Music

11.7. Wednesday · Level F, Room 109 · 15.30–18.00 (Timetable xxxiii)

Chair: *Guido Heldt* (University of Bristol)



### Epic Theater and the *Threepenny* Film: Brechtian Ideology Across New Media

*Mireya Obregón* (Stanford University) paper read by N.N.

15.30–16.00

In 1928, two events signaled an important shift in the artistic, intellectual and technological circumstances of the decade: The *Threepenny Opera's* premiere and the introduction of the synchronized voice into the cinema. This historical coincidence raises the question this paper seeks to address: what is the impact of these new artistic modes – epic theater and sound movies – on each other?

Both sound film and epic theater sought to engage the audience in a kind of spectatorial relationship never been offered before. These two ways of engaging the audience however worked in opposite directions. In this context, the 1931 film version of *The Threepenny Opera* raises interesting issues with regard to the translation of Brechtian ideology from one artistic medium to another. In the film, different elements work together to position Mackie Messer's character at the center of events, pulling the spectator into the film text through an intense process of identification in a way that seems light years apart from the epic theater's alienating agenda. Furthermore, the way in which the music becomes fully incorporated into the action – rather than standing apart outside the diegesis – contributes to a complete *integration*, rather than to the requisite *separation* of the elements in the story. Thus, an aesthetic of unity and individualism inscribes itself on the audiovisual devices of the film. This paper questions the

extent to which the inherent mechanisms of sound cinema are able to alter a work's politics through its treatment of space, character and music.



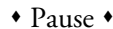
### Staging Opera in a Film-Drowned World

*La Traviata*, Cinema, and the ›Cocktail-Party Effect‹

Giorgio Biancorosso (The University of Hong Kong)

16.00–16.30

In this paper I interpret the first act *duettino* »Un dì, felice«, from Verdi's *La traviata*, as a musical representation of the ›cocktail-party effect‹ (a psychological effect whereby people reject unwanted aural messages, whether in the form of sound or music – or both – as they focus on a specific object, person, feeling or train of thoughts). I then discuss stagings and film versions of the same moment of *La traviata* – by Lanfranchi and Zeffirelli, among others – as well as some cinematic counterparts from such films as Cukor's *Camille*, Hitchcock's *Vertigo*, Fellini's *Eight and a Half*, Coppola's *Apocalypse Now*, and Lynch's *Lost Highway*. I use the cinematic examples to restore, by metaphorical association, a sense of the original impact of Verdi's treatment of the duet through its relationship to the stage music that both precedes and follows it. In so doing, I also interpret the pre-eminence of lyrical singing in the opera as an extremely anti-naturalistic, paradoxical and yet enormously persuasive means of representing the silence experienced by a self-absorbed consciousness. Indeed, it is the sonic image of a character trapped into his/her subjectivity that is one of the most enduring legacies of opera. The operatic element of the above mentioned films, then, lies less in any literal reference to opera than in the representation of a subject shutting out, as it were, the outside world, completely oblivious to his or her surroundings. The discussion ends by proposing a new staging of »Un dì, felice« as informed by the very same film excerpts under discussion.



### The Musical Constructions of Mourning in the Cinema of Krzysztof Kiesłowski

Ewelina Boczkowska (University of California, Los Angeles)

17.00–17.30

The career of Krzysztof Kiesłowski spans a turbulent era in Poland marked by extended economic crises, Solidarity's upheavals, martial law, and the collapse of the Soviet Union. This political backdrop affected Kiesłowski's work and reception. His controversial *No End* (1984) and *Blue* (1993) refract the changing Polish and European landscapes in terms of personal stories of loss and mourning, and, in *Blue*, locates the story of a transformed Europe within the personal recovery of the protagonist. *No End* provided a template for Kiesłowski's shift from the observation of reality in his documentaries and films of the Cinema of Moral Anxiety to a closer examination of the universal questions about fate, chance, and death in his late features (such as in *Blue*), for which he is most renowned in the West.

Zbigniew Preisner's scores help bridge the gap between the reputed ›European‹ Kiesłowski and his lesser known ›Polish‹ side. Significantly, *Blue*'s theme is Preisner's own funeral passage from *No End*. But unlike *No End*, which finishes in suicide, *Blue* negotiates successfully the unsettling musical eruptions that mark the protagonist's repressed urge to complete her husband's concerto for a unified Europe. Preisner's compulsion towards simplicity and overt expressivity manifests a broader Polish musical sensibility of mourning made familiar by H. M. Górecki and located more broadly within the cultural processes of transition between 1980s and 1990s Poland, and the historically informed context of film reception in Poland and internationally.



## A Passage of Western Opera's Diaspora to Korea

Jeongwon Joe (University of Cincinnati)

17.30–18.00

It is an intriguing phenomenon how a certain musical genre transforms its socio-cultural meanings during the process of its diaspora from a certain culture to another. Western opera was first introduced to Korea during the Japanese Occupation period (1909–1945). Although some genres of traditional Korean music, such as *p'ansori*, can be comparable to opera, their remoteness from Western opera is far greater than their affinities with it. My paper explores diasporic transformations of Western opera during the Japanese occupation of Korea with particular attention to the political tension between Western opera and indigenous Korean musical genres, especially *p'ansori*.

As I will demonstrate in my paper, this political tension was a product of the Japanese colonial cultural policies, which promoted Western art as a weapon for the cultural annihilation of Korea. The promotion of Western art rather than their own resulted from the Japanese colonialists' shrewd political calculation to avert native Koreans' resistance from Japan to the third culture. My paper will focus on two points. First I discuss how the Japanese Occupation period served as a passage of Western opera's diaspora to Korea: in other words, how the Japanese colonial cultural policies constructed a distinctive socio-political identity of Western opera in early twentieth-century Korea. Second, I examine how this politicized image of Western opera is portrayed in two Korean films: *Seopyeonje*, a story about a fictitious *p'ansori* singer, and *The Glory of Death*, a biopic about an early 20<sup>th</sup>-century Korean soprano.



## Ethnomusicology I: Near and Far East

15.7. Sunday · Level F, Room 174 · 10.00–13.00 (Timetable lxii)

Chair: *Edwin Seroussi* (The Hebrew University of Jerusalem)



### Musique de l'Antiquité : la théorie grecque au regard de l'antique cithare « qin »

Véronique Alexandre Journeau (Université Paris-Sorbonne)

10.00–10.30

La cithare chinoise *guqin* (antique cithare *qin*) pourrait bien être un archétype théorique pouvant contribuer au débat sur des points restés obscurs, dans l'approche occidentale classique, relativement à la musique grecque. Cette cithare, aux cordes tendues sur toute la longueur d'une table en bois posée à l'horizontale, est un heptacorde pentatonique avec trois modes de jeu possibles : transversal (cordes à vide), longitudinal (notes appuyées), et en harmoniques (par effleurement en différents points-repères). La connaissance théorique et pratique de cet instrument pluri-millénaire en Chine ne peut manquer d'apporter un éclairage profitable à la discussion sur la musique de l'Antiquité. En effet, l'assimilation heptacorde-heptatonique-diatonique a conduit inéluctablement la plupart des théoriciens occidentaux à quelques biais d'interprétation des textes relatifs aux accordages, au processus de métabole, aux dénominations de modes. La démonstration s'accomplit en trois étapes : 1. les sept accordages, et leur permutation par métabole sur le diatonique, de l'antique cithare *qin* pentatonique ; 2. de la correspondance entre systèmes musicaux au grand système parfait ; 3. les spécificités de la cithare chinoise *qin* étaient-elles connus ou méconnues des Grecs ? Le fait que l'écriture chinoise donne des noms différents aux notes selon le système auquel elles appartiennent est un moyen méthodologique efficace et un facteur de clarification. En conclusion, les hypothèses d'échanges et d'influences discernées de l'Asie vers la Grèce sont nouvellement confortées et la perspective d'une anté-

rité de l'écriture chinoise sur l'écriture grecque dans cette dénomination des hauteurs sonores est désormais ouverte.



### The Singing-style of Shadow Play in Taiwan

*Wan-Chun Lee* (National Taiwan Normal University, Taipei) 10.30–11.00

The development of shadow play has lived for two hundred years in Taiwan. Most of lived shadow play troupes are in Kaoshiung Country including Yungshin-Le, Fushin-Ke, and Futeh. The government established the museum of shadow play and hold lots of performances in order to preserve the unusual and traditional cultural treasury. It's important to value it through them. This paper focuses the topic »Singing-style of shadow play«.

The basics of this paper are established on fieldworks. It is to describe what singing-style of shadow play is. Shadow play of Taiwan made up of »percussion music«, »singing-style« and »instrumental«; even so, »singing-style« is the main element of shadow play. This paper will express what »singing-style« is and analyze it through some manuscripts. The singing-style of shadow play is *Ch'ao-tiao* music. The singing-style of *Ch'ao-tiao* is individual to shadow play of Taiwan. The *Nan-Pei Chu* is the main music system of Taiwan traditional music.

The songs of shadow play are named »melodic patterns«. The character is that the different texts sung in the same melodic patterns. They must obey the rules of the melodic patterns for example number of words and rhyme. This paper will list two common melodic patterns to analyze their contents and conclude their characters.

With performances diminishingly, it's not easy to listen songs of productive melodic patterns. However, few of shows still are played in Taiwan. But the songs are fewer and fewer in the performances live. I hope that the shadow play of Taiwan will be understood through this paper.



### A Study on the Improvisation of *Hakka Eight Tones* in Taiwan

*Hsin-yuan Liu* (National Taiwan Normal University, Taipei) 11.30–12.00

*Hakka Eight Tones* is an ensemble of wind and percussion instruments of Hakka in Taiwan. Its primary instrument is *sona*, a double-reed wind instrument, and the techniques of which are particularly highly developed through its solo performance. The *sona* player always learns a new piece with a score notated only with simple skeletal melody. Only after mastering this piece can he improvise it with variation and lots of ornamentations.

Improvisation of *Hakka Eight Tones* depends on certain patterns, and to find what the patterns are and how they work is the purpose of this study. Through analyzing the transcription of the performance of a piece called *yi zhi xiang* with seven different keys exemplified without accompanying by a famous *sona* performer, some frequently occurring figures, passing tones, diminutions, trills, appoggiatura, and glissandi can be demonstrated as techniques of ornamentation that make the music much more florid and complex than the skeletal melody. Some notes of skeletal melody are even replaced or repositioned so that the music sounds quite different. These techniques can be seen as the »realization« of *Hakka Eight Tones*, and how this kind of realization presents the typical features of Chinese music will also be discussed.

It can be concluded that the skeletal melody is only a reference for the performer who shows not only his virtuoso but also his capability of improvisation based on the reference. It is also possible to evolve a new piece through this performing practice.



## An Israeli Motif through Multiple National Identities

Ronit Seter (George Washington University, Falls Church)

12.00–12.30

Israeli art music is epitomized by the pre-Independence dichotomy between ›cosmopolitan‹ and ›national‹ approaches. The Jerusalemite composer Tal led the former camp, while the Tel-Aviv ›Troika‹, Partos, Boskovich and Seter defined the ›national‹ (read: Bartók–Kodály/Stravinsky neonational) opposition. The conservative Ben-Haim, the most famous of these Israeli Five existed uncomfortably between those poles in his cosmopolitan Orientalism.

I argue that *multiple* national identities are a seminal hallmark of the complex ›Israeli identity‹ in music. Paul Ben-Haim's international fame originated in his background as a young, non-Zionist German composer. His expulsion from Germany obliged an ideational transition. Ben-Haim's struggle between German and Israeli identities was reflected in his early symphonies, culminating in Koussevitzky's 1952 commission *The Sweet Psalmist of Israel*. Mordecai Seter, following ballet commissions from Martha Graham, became a national composer while positioning himself outside the ›panromanogermanic‹ mainstream (Taruskin) and drawing on his Russian background and French education (with Boulanger). These were exhibited in his Mizrahi-inspired, yet non-orientalist *magnum opus*, 1961 *Midnight Vigil* oratorio.

These two masterpieces arguably foreshadow multifaceted cultural identities present within works by Jewish Argentinean-American Osvaldo Golijov (*The Dreams and Prayers of Isaac the Blind*, 1994) and Israeli-American composer Shulamit Ran (*Voices*, 2000) – Israeli-influenced works that are both ›national‹ and ›cosmopolitan‹.



## Encounters of Turkic and Iranic Musical Cultures in Iranian Khorasan

Stephen Blum (City University of New York, Graduate Center)

12.30–13.00

The repertoires of sung poetry that are now cultivated in the northeast of Iran result from continuous encounters between speakers of Iranian and of Turkic languages which have transpired over a period of several centuries. The cultural consequences of these encounters extended far beyond the immense region known historically as Khorasan, notably to areas settled by Turkic nomads after they passed through Khorasan: Azerbaijan, and the regions of Anatolia where various groups of Alevi live.

This paper examines musical and poetic consequences of the forced migrations of Kurds from southeastern Anatolia to Iranian Khorasan, which began in the 16<sup>th</sup> century. Sung poetry in Kurmanji Kurdish (an Iranian language) which has been collected in Khorasan over the past four decades is compared both with sung poetry recorded in Anatolian Kurdistan and with verses in two Turkic languages, Türkmen and Khorasani Turkish, that are currently sung in Khorasan. The comparisons are focussed on melodic structure in relation to poetic structure. Results of the analysis provide a basis for reviewing earlier discussions of the distinctive features of sung poetry in Iranian languages and in Turkic languages.



## Ethnomusicology II: Hungary and South America

15.7. Sunday · Level F, Room 174 · 15.00–18.00 (Timetable lxvi)

Chair: *Philip Boblman* (University of Chicago)



### Chasing the Village: Seeking Authenticity in Hungarian Dance and Music in NY/NJ

*Judith E. Olson* (American Hungarian Folklore Centrum, Albertson) 15.00–15.30

Hungarian dance in the New York City area has passed through a series of stages. In the 1940's and '50's, it took the form of interpretive dance. The Hungarian Revolution of 1956 brought a wave of young dancers who had studied folkloric dance in various institutions or participated in dance in villages. These dancers put together their own choreographies to whatever music could be found.

The 1970's began a transition to a new ideal of improvised village dance to appropriate music, available to all participants at a large dance party called *táncház*, an extension of a social movement occurring in Hungary at this time. Underlying the transition was an increasing self-conscious awareness among participants of what might constitute authenticity within the constraints of the new environment.

This paper will explore the issue of improvisation and the ongoing construction of authenticity within the dance group Hungaria and groups that followed it in New York, New Jersey, and Washington DC, as well as within the social *táncházak* in the area. Interactions with the *táncház* movement as it progressed in Hungary included contact with touring musicians and dancers, individual travel, and expatriation in both directions.

The assimilation of ideas was somewhat generational, and facilitated by integration of American Hungarians, Hungarians, and Americans, as well as a changing relationship with the sources of material as travel to Hungary and Romania became less difficult.



### Trompeten in der indigenen Musik Mesoamerikas

*Matthias Stöckli* (Universidad de San Carlos de Guatemala) 15.30–16.00

Einer der vielen, historiographisch allerdings oft nicht genau fassbaren Übergänge von der vor- in die nachspanische Zeit und von da in die indigene Musik der Gegenwart wird vermutlich vom Instrumententyp der Trompete verkörpert. Tatsache ist, dass dieses Instrument in der heutigen traditionellen Musikkultur der Maya-Nachfahren Guatemalas und Süd-Mexikos eine gewisse Rolle spielt, dass seine Präsenz für die Zeit unmittelbar nach der spanischen Eroberung (16.–17. Jh.) verbürgt ist und dass es sich dank zahlreicher ikonographischer Quellen bis mindestens in die Maya-Klassik (3. bis 9. Jh. n. Chr.) zurückverfolgen lässt.

Das Problem besteht darin, diese ›Stadien‹ in der regionalen Geschichte des Instruments, genauer noch, der einzelnen Elemente, aus denen sich das Phänomen *Trompete* zusammensetzt – Morphologie, Akustik, Spieltechnik, Kombinationen, Musik, soziale und kulturelle Kontexte –, miteinander zu verknüpfen. Kaum verwunderlich stellt sich dabei die wohl größte Schwierigkeit beim Element *Musik*, dessen durch Tonaufnahmen oder Transkriptionen (fragmentarisch) fassbare Geschichte sich auf die letzten knapp 150 Jahre beschränkt.

In meinem Vortrag werde ich einige hypothetische Traditionsverläufe nachzuzeichnen versuchen und zeigen, welche Faktoren es dabei zu berücksichtigen gilt. Dass es sich nicht um eine abgeschlossene Tradition handelt, wird Gegenstand einer der Gegenwart gewidmeten eth-

nographischen Beschreibung sein. In diesem Teil wird auch einer kurzen Analyse musikalischer Strukturen Platz eingeräumt werden.



## La harpe : syncrétisme musical dans les Andes péruviennes

*Claude Ferrier* (Zürich)

16.00–16.30

La harpe, instrument d'origine occidentale introduit au Pérou par les espagnols dès le XVI<sup>e</sup> siècle, adaptée ensuite par les indigènes à leurs besoins artistiques et expressifs propres, est aujourd'hui un instrument fondamental de la région andine qui s'étend du département d'Ancash à celui de Cuzco. En tant qu'interprète de cet instrument, je me pose depuis longtemps les questions suivantes au sujet de ses origines : -

- pourquoi précisément la harpe s'est-elle autant répandue au Pérou et dans les colonies espagnoles en général ?

- d'où vient la forme contemporaine très particulière de l'instrument ?

- quel est le processus historique et artistique qui a amené à l'emploi de la harpe et surtout à la technique d'interprétation actuels ?

Pour tenter de répondre à ces questions, et analyser ce processus encore aujourd'hui en évolution, on ne peut ignorer ni l'influence du baroque espagnol, âge d'or de la harpe dans la péninsule ibérique, ni les éléments musicaux typiquement autochtones que les descendants des incas ont cultivé jusqu'à nos jours, ni les influences musicales «globales» modernes. La harpe semble donc illustrer le métissage qui caractérise l'art et la société andine d'aujourd'hui.

A l'aide de comparaisons et d'exemples concrets, je montrerai comment ce processus de métissage, véritable «syncrétisme musical», est présent non seulement dans la technique de jeu de l'instrument (dans différents styles de harpe du Pérou), mais encore dans les rythmes, les mélodies et le répertoire interprétés.

♦ Pause ♦

## La musique de Saint-Domingue au XVIII<sup>e</sup> siècle

*Bernard Camier* (Université des Antilles-Guyane, Baie Mahault)

17.00–17.30

Colonie essentielle dans les possessions ultramarines d'Ancien Régime, Saint-Domingue possède une vie musicale qui dépasse de loin ce qui se pratique dans la région (Amérique du sud et du nord) : plusieurs salles permanentes, des milliers de représentations connues, un chiffre d'affaires avoisinant celui des grands théâtres de Bordeaux ou de Lyon, il y a là un phénomène digne d'intérêt.

Si le personnel artistique, les formes d'organisation des entreprises, la disposition des salles viennent de France, sur place les entreprises de spectacles doivent se plier aux contraintes d'une colonie jeune, sans véritable tradition locale préalable mais fortement hiérarchisée. L'empreinte de la structure sociale sur les individus et les lieux est donc très nette dans une forme d'activité qui s'accompagne d'une représentation du pouvoir.

La fonction de ces divertissements les fait apparaître tout à la fois comme le reflet des hiérarchies coloniales et comme un catalyseur des conflits qui les contestent. La rentabilité de quelques comédies, les réussites de certains artistes, créoles ou non, ne doivent pas masquer une profonde contradiction, qui ira en s'aggravant, entre scène et société. Les répertoires, les situations sociales des musiciens, les publics trahissent des luttes entre des groupes antagonistes au sein d'une société dominguoise très divisée. Le passage de la culture française d'origine à celle d'une société créole en formation donne lieu à des résistances qui préfigurent la guerre civile de la fin du siècle.



### Transición de la música popular a la música de concierto en México, como búsqueda de identidad nacional

*Álvaro Díaz Rodríguez* (Universidad Autónoma de Baja California)

17.30–18.00

A partir de los procesos de independencia en México, hemos observado cómo la música popular se ha incorporado a la música de concierto como elemento esencial en una búsqueda de identidad nacional. Citas textuales y ritmos folclóricos son tratados a manera de íconos nacionales, que recuerdan el pasado prehispánico o el México de las masas.

En esta ponencia realizaremos un recorrido por las transiciones que ha sufrido la música popular a la música de concierto, a través de más de dos siglos, identificando los momentos y factores que las han originado, siendo nuestro hilo conductor la búsqueda de identidad nacional.

Esta revaloración de la música popular se da a partir de la constante defensa mexicana frente a las culturas invasoras y la búsqueda de una identidad destruida por los españoles en 1521, teniendo su clímax durante el periodo nacionalista a principios del siglo XX; ya a finales del siglo XX observamos una constante por parte de algunos compositores hacia los temas populares, una especie de *neo-nacionalismo* surge. Sin embargo, también los compositores de vanguardia no pueden evitar utilizar títulos en náhuatl o instrumental prehispánico para sus obras o en el reciente género musical conocido como NORTEC, en el cual la música Tecno es fusionada con la música de banda.

Una constante búsqueda de la identidad nacional es llevada a las obras de concierto, las voces del pueblo transitan de la música popular a la música de concierto de una manera única, buscando o recuperando una identidad tal vez perdida.





## EXKURSIONEN · EXCURSIONS

### LUZERN

#### Projekt *Sketches*

14.7. Saturday · Konservatorium Dreilinden · 9.30–11.30 (Schedule lviii)

Participants: *Andreas Brenner, Michel Roth, Ludwig Wicki* und Studierende der · and Students of the Musikhochschule Luzern.

Im Oktober 1924 begann Arnold Schönberg die Arbeit an der *Suite* op. 29 für drei Klarinetten, Streichtrio und Klavier; er beendete sie im Mai 1926. Die zwanzigmonatige Entstehungsgeschichte dieser zwölftönigen Komposition ist in zahlreichen Skizzen dokumentiert.

Das Projekt *Sketches* der Musikhochschule Luzern präsentiert die Genese der *Suite* op. 29 auf ungewöhnliche Weise: Andreas Brenner und Michel Roth (Abteilung Theorie der Musikhochschule Luzern) erläutern die Entstehung des Werks anhand der Skizzen. Das Schönberg Ensemble der Musikhochschule Luzern (Leitung: Ludwig Wicki) spielt die jeweils besprochene Skizze in eigens dafür geschaffenen Bearbeitungen und führt schliesslich die vollendete Komposition auf. Im Wechselspiel von wissenschaftlicher Analyse, Bearbeitung und musikalischer Aufführung wird die Arbeitsweise des Komponisten Arnold Schönberg hör- und nachvollziehbar.

*Sketches* ist ein Forschungsprojekt der Musikhochschule Luzern in Zusammenarbeit mit dem Arnold Schönberg Center, Wien. Es entstand 2006 im Zusammenhang mit der Ausstellung »Harmonie und Dissonanz. Gerstl – Schönberg – Kandinsky« im Kunsthaus Zug. Die Musikhochschule Luzern freut sich, das Projekt den Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Exkursion vorzustellen.





## V. GENRES & NATIONAL TRADITIONS

### Symposien · Symposia

In a State of Transition Melodrama as Interplay of Music, Voice, and Gesture (J. Waeber)	185
Opera's Multiple Transitions Multimediality, Production, and Performance (G. Kreuzer & C. Risi)	189
About Dialogues and Passages between Europe and Latin America. The Relations Between Migratory Processes and Artistic Languages (A. E. Cetrangolo)	192
Brazilian Musics. Ideologies in Transition (R. Budasz)	196
Into Modernism and Out of It. The Balkan Rites of Passage (E. Romanou)	199
paper/performance Constructing Identity & Sounding Japanese (M. Edwards & M. Lucia)	203



### Freie Referate · Free Paper Groups

Transfer and Transition (Transmission)	205
Ballet Music	207
Choir Music	209



### Siehe auch · See also

Ser o no ser. Life and Death in Iberian Musical Culture (J. Hardie) → I. From Antiquity to Renaissance	23
The Old Russian Chants on the Boundaries of Ages (F. Panchenko) → I. From Antiquity to Renaissance	26
Segovia C Revisited. Eine spanische Renaissance-Handschrift historiographisch neu beleuchtet (C. Urchueguía & W. Fuhrmann) → I. From Antiquity to Renaissance	28
16 <sup>th</sup> Century Music I: Genres → I. From Antiquity to Renaissance	39
Barockoper in Deutschland zwischen 1663 und 1738 Assimilation, Synthese und Neuschöpfung (H. Drauschke) → II. 17 <sup>th</sup> & 18 <sup>th</sup> Centuries	51
Kirchenmusik und Kantate. Der Umbruch in der protestantischen Kirchenmusik um 1700 (E. Dremel) → II. 17 <sup>th</sup> & 18 <sup>th</sup> Centuries	56
18 <sup>th</sup> Century Music II: Opera → II. 17 <sup>th</sup> & 18 <sup>th</sup> Centuries	74
	183

Folk, Popular and National Music in the 19 <sup>th</sup> -Century Music Historiography The Construction of Nationalism (I. Cavallini) → III. 19 <sup>th</sup> Century	96
19 <sup>th</sup> Century Music II: Italian Opera → III. 19 <sup>th</sup> Century	101
19 <sup>th</sup> Century Music III: French and Russian Opera → III. 19 <sup>th</sup> Century	103
19 <sup>th</sup> Century Music V: Austria around 1800 → III. 19 <sup>th</sup> Century	105
De passage. Formes et genres dans la dramaturgie musicale du début du XX <sup>e</sup> siècle (G. Montemagno & M. Niccolai) → IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	127
Nodes and Turning Points in the Life and Art of Polish Composers of the 20 <sup>th</sup> Century (E. Siemdjaj) → IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	137
20 <sup>th</sup> Century Music I: German and Austrian Music before 1950 → IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	144
20 <sup>th</sup> Century Music II: Music and Nationalism → IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	146
20 <sup>th</sup> Century Music III: French Music before 1945 a) → IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	148
20 <sup>th</sup> Century Music IV: French Music before 1945 b) → IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	151
20 <sup>th</sup> Century Music VII: Anglo-American Traditions before 1950 → IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	157
20 <sup>th</sup> Century Music VIII: Eastern and South Eastern Europe before 1950 → IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	160
20 <sup>th</sup> Century Music IX: Russian Music before 1950 → IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	162
20 <sup>th</sup> Century Music X: National Idioms after 1945 → IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	163
20 <sup>th</sup> Century Music XIII: Popular Music → IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	170
Ethnomusicology I: Near and Far East → IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	175
Ethnomusicology II: Hungary and South America → IV. 20 <sup>th</sup> Century till Today	178



## SYMPOSIEN · SYMPOSIA

### In a State of Transition Melodrama as Interplay of Music, Voice, and Gesture

11.7. Wednesday · Level G, Room 209 · 10.00–18.00 (Timetable xxxi; xxxv)

Organiser: *Jacqueline Waeber* (Trinity College Dublin)

In *Oper und Drama*, Richard Wagner violently rejected the melodrama: taking as examples »the reading of one of Goethe's novels in a painting gallery, or an exhibition of statues jointly with the performance of a symphony of Beethoven«, Wagner asserts that »in the case of a literary drama performed on stage, a music would behave itself exactly as if it was conceived for a painting, and it is with reason that the genre called melodrama has been condemned as a genre of the most unpleasant mixture«. Like many other commentators since the end of the 18<sup>th</sup> century, Wagner could not accept the main characteristic of melodrama, a genre at the crossroads of different means of expression, hence flawed by the very stigmata of artistic impurity.

As a construct of music and text transmitted by spoken voice and/or gesture, melodrama reminds us that its origins are to be found on the theatrical stage of the last third of 18<sup>th</sup> century, under several interacting influences: Rousseau's conception of the *récitatif obligé* and Gluck's operatic reform, the developments of the »Ballet en action«, the reshaping of the art of acting conceived as *eloquentia corporis*, and the rise of neo-classical aesthetics in visual arts.

The developments of melodrama during the 19<sup>th</sup> century follow two main directions: one that would lead the melodrama to its point of no return, by expelling it from the stage and by imposing strict musical parameters in order to control the spoken declamation; and another one preserving the melodrama as an heterogeneous *addition* (and not union) of different means of expression (music, declamation, pantomime), as this can still be observed in melodramatic works of the early 20<sup>th</sup> century.

Melodrama still remains a marginal area of investigation for being too often perceived as a debased outgrowth of opera, with whom it is supposed to share the same narrative devices. This panel aims to reevaluate the melodrama *per se*, by going beyond the traditional and hackneyed conception of melodrama strictly defined as »declamation with musical accompaniment«, and by questioning its peculiar persistence for maintaining non-musical elements within a musical discourse. It is precisely through its heterogeneous quality that melodrama must raise interest today, since its specificity offers a fruitful ground for investigating under a new light questions of musical aesthetics, narrative and dramaturgy.



Part I (Timetable xxxi) Chair: *Michael Fend* (King's College, London)

#### Melodrama and Musical Coherence in Germany 1774–1790

*Martin Deasy* (Cambridge University)

10.00–10.30

In contrast to the dominant form of opera seria, inhabited by strongly defined characters who know their own minds, 18<sup>th</sup>-century German melodrama delights in staging crises of selfhood, its vacillating, tortured characters portraying human subjectivity in its most inchoate, dispersed form.

This radically different conception of the subject is reflected in a new function for music. Whereas subjectivity in *opera seria* is single-minded, with fixed emotional positions maintained for the duration of each aria, melodrama's music consists instead of a diffuse texture of musical fragments.

Discomfort at melodrama's patchwork nature is a recurring theme in contemporary criticism. As theorists and composers attempted to recuperate musical coherence for the genre, melodrama was pulled into 18<sup>th</sup>-century controversies over the relationship of instrumental music and language.

Drawing on reviews from the contemporary press, I explore the competing discourses in play during the 18<sup>th</sup>-century melodrama craze, which (I argue) may provide us with a new approach to the central music-theoretical questions of the classical period.



### Ansteckung durch Resonanz

#### Das Melodram im 18. Jh. und die Kunst der Nervenerschütterung

*Arne Stollberg* (Universität Bern)

10.30–11.00

Zu den auffälligsten und irritierendsten Aspekten der Gattung Melodrama gehört im 18. Jh. die Reduktion größerer Handlungszusammenhänge auf wenige affektgeladene Momente. Weit davon entfernt, eine »moralische Anstalt« zu sein, wird das Theater beim Melodrama zum Ort einer Gefühlserregung, die sich allein durch ihre Intensität legitimiert, nicht aber durch ethische Zwecke oder den seit Aristoteles immer wieder ins Feld geführten Effekt der Katharsis. Was das Melodrama für die zeitgenössischen Zuschauer leistete, läßt sich mit Johann Jacob Engel als »Nervenerschütterung« bezeichnen, der Modus der Rezeption als mimetische »Ansteckung«.

Diese Begriffe sind keineswegs metaphorisch, sondern vielmehr wörtlich zu verstehen, rekurrieren sie doch auf physiologische Erklärungsmodelle, die am Ende des 18. Jhs. eine Neubestimmung der Ästhetik aus dem Geiste von Medizin, Anatomie und Physik ermöglichen. Das Prinzip der Resonanz – von den Saiten eines Instruments auf die Nerven des Körpers übertragen – läßt Musik und Gestik als zwei Varianten ein und desselben Mechanismus affektiver »Ansteckung« erscheinen, aus dem die Sprache mit ihren abstrakten Zeichensystemen ausgeschlossen bleibt. Das Melodrama, so wird zu zeigen sein, ist gerade um jene Grenze herum angesiedelt, an der das Gefühl über die Worte hinauschießt, um Instrumentalklang und Körperbewegung, Saitenresonanz und Nerven vibration in einer Gebärde zusammenzuführen.



»Die Musik ist beyhm Tanz, was die Worte bey der Musik sind«

Zum Verhältnis der Künste im »Ballet en action« und im Melodrama des 18. Jhs.

*Ivana Rentsch* (Universität Zürich)

11.30–12.00

Als Jean-Georges Noverre mit seinen *Lettres sur la danse et sur les ballets* Tanzgeschichte schrieb, lag die Idee eines »sprechenden Tanzes« längst in der Luft. Da im Unterschied zum früheren »Ballet de cour« einerseits kein Gesang mehr vorgesehen war, aber andererseits eine durchgehende »Action« gefordert wurde, stellte sich das Problem einer notwendigen Erzählinstanz. In die Bresche des fehlenden Wortes hatte primär die Musik zu springen: Indem sie das »geschriebene Gedicht« verkörpern sollte, kam ihr nicht nur eine Vermittlerfunktion zwischen dichterischem Gedanken und tänzerischer Gebärde zu, sondern auch die Verantwortung für die formale Einheit des Ganzen. Die musikalisch gefaßten Ideen machte Noverres Tänzer schließlich »durch den lebendigen und beseelten Ausdruck seiner Physiognomie verständlich«. In dieser Rollenverteilung scheint sich das »Ballet en action« grundlegend von der nahezu zeitgleich entwickelten Gattung des Bühnenmelodramas zu unterscheiden. Da im Melodrama des 18. Jhs. das Wort als sinnstiftendes Moment wirksam ist, kann sich die Musik auf die »Beseehlung« des Geschehens konzentrieren, eine Funktion, die im »Ballet en action« weitgehend dem Tanz vorbehalten bleibt. Wie es um das Verhältnis der Künste im »Ballet en action« und im

frühen Melodrama bestellt ist, und inwieweit sich die beiden Gattungen, die in ähnlicher Weise dem Ideal einer »Gemütsregerkunst« (Novalis) verpflichtet sind, gegenseitig befruchtet haben mögen, soll Gegenstand des Referats sein.



### Insisting on Transition: Spanish Rejection of Recitative

*Elizabeth Le Guin* (University of California, Los Angeles)

12.00–12.30

Among European musical traditions, the Spanish was most resistant to incorporating monodic recitative in musical drama. Louise Stein has discussed the circumscribed adoptions of Italian recitative in 17<sup>th</sup>-century Spanish Court spectacles; I will focus on the fact that this adoption failed to lead to any general acceptance. Despite important incursions of Italian opera into Iberia, 18<sup>th</sup>-century Spanish musicians continued to find recitative »foreign«, »unnatural«, etc; the zarzuela remained (even to this day) a combination of speech with sung numbers.

Based on my research on the tonadilla escénica, I will use this issue to examine relationships between musical continuity – particularly in the tonal, timbral and vocal-production registers – and perceptions of dramatic continuity (or its rupture). In particular, I will suggest that the repeated transitions between somatically incompatible worlds of speech and song evokes the Iberian dramatic tradition of *desengaño*, or the stripping-away of illusion.



### Il *mélodrame* in Italia: Il caso dell'*Andromeda* di Zingarelli

*Emilio Sala* (Università degli Studi di Milano)

12.30–13.00

E' noto il successo e l'impatto che ebbe il *Pygmalion* di Rousseau in Italia. Già nel 1772 Francesco Milizia, nel suo famoso *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, sollecitava il mondo musicale italiano a seguire le orme di Rousseau: »E perché su quel saggio felicemente riuscito in Francia, non se ne fanno de' consimili in Italia? Correggerci, oh che vergogna!« Tra i rari esempi italiani di *mélodrame*, è rimasto pressoché sconosciuto quello probabilmente più importante: l'*Andromeda* di Niccolò Zingarelli (testo in versi di Giovanni Bertati), »rappresentato [a Venezia] nell'anno 1796, nel Teatro di S. E. il Signor Conte Carlo di Breüner«. Il suo sottotitolo, »melodramma in due atti«, non è usato come sinonimo di »opera«, ma come equivalente italiano del termine francese »mélodrame« (o del »Melodram« tedesco).

Rispetto sia al modello di Rousseau che a quello di Georg Anton Benda, Bertati e Zingarelli svincolano il loro »melodrama« dall'impianto del monologo: i tre personaggi che agiscono in scena (*Andromeda*, *Fineo* e *Perseo*) interloquiscono costantemente tra loro ed hanno più o meno lo stesso peso drammaturgico.

Il mio lavoro cercherà di approfondire le ragioni di questa ed altre caratteristiche dell'*Andromeda*, tenendo anche presente il contesto in cui essa venne promossa e prodotta – quel Teatro del conte Breuner di cui fino ad oggi poco o nulla si sa.

♦ Pause ♦

### Part II (Timetable xxxv) Chair: *Thomas Grey* (Stanford University)

#### Meyerbeer and Melodrama

*Sarah Hibberd* (University of Nottingham)

15.30–16.00

Pixérécourt's melodrama *La Citerne* premiered in Paris at the Gaité in 1809. It culminates with a typically cataclysmic scene in which the principal characters flee from a huge explosion that destroys the castle in which they have been imprisoned among pirates and thieves. Writing in 1835, Charles Nodier acknowledged melodrama as »the only popular tragedy of our age«. Yet

the clear impact of the melodramatic aesthetic on the evolution of grand opera of the period has not yet been fully explored.

The aims of this paper are twofold: first I analyse the interaction of text, visuals and music in the spectacular finale of *La Citerne*, and relate them to its socio-political dimension. Second, I identify the manner in which such melodramatic »spectacle« was employed and developed in grand opera, with particular reference to the destruction of the Münster palace at the end of Meyerbeer's *Le Prophète* (1849).



### From Panorama to »Melorama« and Beyond Questions of Genre in Early 19<sup>th</sup>-Century Multimedia Entertaining

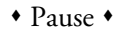
*Anno Mungen* (Universität Bayreuth)

16.00–16.30

Historical research tends to classify topics and subtopics in categories referring to structural or historical aspects. Differences between visual arts, literature, theatre and music can be used as tools for distinguishing such categories.

However artistic practices cannot be always summarised within these categories: and this approach raises several issues when applied to the generic categories of theatre, opera, ballet, pantomime, melodrama, and other pictorial-theatrical medias like the diorama, the panorama and the tableau vivant. Because of their lack of distinctive aesthetic categories and their mixed artistic nature (according to the *Gesamtkunstwerk*), the widely popular entertainment culture in the 19<sup>th</sup> century that heavily relied on such generic hybrids is still neglected by historical research.

My paper will analyse three early 19<sup>th</sup>-century examples of musical-theatrical representations given in Vienna, Berlin and Breslau, in order to show the transitional aspects proper to the developments of the musical theatre and the issues these raise on questions of genre. By taking into account available sources (and the ones still to be discovered) this theatrical culture can be considered as symptomatic of a specific 19<sup>th</sup>-century understanding of the popular media, which impact on the so-called high art forms is still underrated. Indeed the 19<sup>th</sup> century was highly inventive in finding names for new forms of entertainment, as suggested, for example, by the 1835 Breslau »Melorama«.



### The Charm of Athens: *Perséphone*, Melodrama, and Greek Revivals in 1930s France

*Tamara Levitz* (University of California, Los Angeles)

17.00–17.30

In April 1934, Ida Rubinstein's ballet company premiered Igor Stravinsky's and André Gide's melodrama *Perséphone* at the Paris Opera. The unlikely production team for the performance included German expressive dancer Kurt Jooss as choreographer, France's preeminent man of the theater Jacques Copeau as stage director, and André Barsacq as stage designer. Unable to work together and motivated by disparate artistic visions, they created a curious, hybrid stage work that disappointed almost all the critics present.

In this paper I use archival documents to explore the problem at the core of this melodrama revival: conflicting visions of Hellenism. Each of the work's collaborators understood Greek drama differently, depending on their national allegiances and diverging conceptions of European and French identity. The melodrama they created pushed the limits of the known genre, calling into question the very possibility of a Neoclassical theatrical revival in the 1930s.





## »A new Laocoon«? Honegger and the »Rebirth« of Melodrama

Jacqueline Waeber (Trinity College Dublin)

17.30–18.00

Arthur Honegger's dramatic works have often relied on different melodramatic techniques, to be observed from the early 1920s in a series of dramatic works, the most famous of all being his »oratorio dramatique« *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935–1944).

In the case of Honegger's »mélodrames« *Amphion* (1929) and *Sémiramis* (1934), it is a rejection of the opera, »ce spectacle grossier«, that led the writer Paul Valéry to choose the genre of the melodrama for his librettos, both commissioned by Ida Rubinstein. Valéry's conception of melodrama is one that enhances and magnifies its intrinsic heterogeneity, as well as it radically differs from the 19<sup>th</sup>-century declamatory conception of melodrama widely practised in the German countries.

In my paper I shall explore several aspects of Honegger's melodramatic experiences, taking into account Paul Valéry's aesthetical *credo* of the melodrama as a »*mimodrame*«, since it certainly helped Honegger to depart from a rather traditional use of the melodramatic technique, essentially viewed as a »*récitation avec musique*«. Further issues will also address the melodramatic and narrative techniques used in *Jeanne d'Arc au bûcher* (Paul Claudel), in relation with contemporary practices of stage and film music – notably the score written by Léo Pouget and Victor Alix for the French première in 1928 of Carl Theodor Dreyer's silent movie *La Passion de Jeanne d'Arc*.



## Opera's Multiple Transitions. Multimediality, Production, and Performance

15.7. Sunday · Level F, Room 150 · 10.00–18.30 (Timetable lxi; lxvi)

Organiser: *Gundula Kreuzer* (Yale University) & *Clemens Risi* (Freie Universität Berlin)

Musicologists have long discussed opera under the influence of the »work concept«, considering individual works as historical artefacts encoded through words and notes. By contrast, the visual and performative aspects of opera have only recently been (re)discovered. Their previous neglect in academic discourse is partly owed to opera's dual ephemerality, which embraces the performative sides of both music and theatre. Yet these aspects are not simply unfortunate side-effects of operatic production: they are integral to the multi-medial event that is opera. Unfolding through the coeval presence of audience and performers, this event presents – and is being experienced as – more than the sum of its individual semiotic components: of words, music or stage directions.

The symposium intends to foster and further the recent conceptual change in opera studies by focussing on opera's large-scale, composite and performative »eventness«. It will do so by exploring, and toying with, various ideas of transition inherent in the conception, production and perception of opera, and by considering the (inter)disciplinary challenges brought to opera studies through consideration of film and performance studies.

For one thing, the genesis and ontology of an operatic »work« can itself be conceived of as a series of transitions – the collaborative transformation of ideas, plots and materialities from one medium to the next, from words into music into spectacle. For another, the practical realisation of such multi-medial works may be analysed in terms of networks of transitions. Thus, a production can be seen as a contingent transfer of materiality and meaning, an interpretation which relates a given opera to new contexts and target audiences, thereby enabling the opera's coming into performative existence. For it is in the transition to the corporeal – vocal and physical – presence of performers that an opera's materiality manifests itself. This manifestati-

on, in turn, generates passages of interaction both between the intended concept of a production and its individual concretisations (which always embrace non-intentional, spontaneous, contingent elements) and between performers and audience members, stage and auditorium. At the same time, the staging concepts as well as their unique concretisations are themselves only prerequisites for the opera's passing through time. Both the process of operatic staging and its history can therefore be described as chains of ephemeral passages.

The symposium will feature eight papers that address different aspects of these multiple transitions of opera: from its multi-mediality as a challenge to the senses (David Levin, Gundula Kreuzer, Elizabeth Hudson), via performance and staging strategies of a single opera through time (Karen Henson, Glenn Stanley), to the modes and processes of perception (Laura Tunbridge, Clemens Risi), and finally to the general disciplinary transitions between opera and performance studies (Mary Ann Smart).



Chair: *Clemens Risi* (Freie Universität Berlin)

### Operatic Performance and the Exigencies of Presence

*David Levin* (University of Chicago)

10.00–10.30

This paper queries the »transition to the corporeal« that is at the heart of this symposium. What is the status of this transition – and what are its stakes – given the medial conditions of operatic performance today? Might it make sense to think of the transition to the corporeal as itself being in transition – say, to the medial? Such a model might prove helpful not just in theorizing the conditions of operatic performance but in making sense of particular productions and specific works. I thread these questions through three productions of *Der Freischütz* (Peter Konwitschny/Staatsoper Hamburg, Ruth Berghaus/Opernhaus Zürich, and Achim Freyer/Staatsoper Stuttgart. Each production is not simply a document of mediation (they come to us on DVD) but a striking rumination on the conditions of mediation and the fantasmatics of presence. There are obvious thematic reasons why this is so: Weber's piece is preoccupied with questions of mediation and presence. But how do these productions inflect those questions – and what questions do they in turn raise for the ›corporeal turn‹ in opera scholarship?



### *Wagnerdampf*: Steam and Visual Transition in *Der Ring des Nibelungen*

*Gundula Kreuzer* (Yale University)

10.30–11.00

In *Der Ring des Nibelungen*, Wagner frequently prescribed steam to signal transitions between different mythic and/or spatial realms or changes in the corporeal presence of protagonists (e.g., Alberich turning invisible; the Gods paling in the absence of Freia). At the same time, steam is often employed as a transient drop scene, veiling the stage to allow open set changes. Beyond these theatrical functions, my paper will argue that *Wagnerdampf* signalled also a larger, cultural transition: between romantic visions of nature and the embrace of modern industrialized society. Not only was vapour the product of one of Bayreuth's most advanced technological feats (two huge locomotive boilers); it also conjured associations with the industrial fogs that so fascinated a cross-section of artists, including Baudelaire, Monet and Wagner himself. It is not least owing to this multivalence that the most ephemeral element of Wagner's stage – and one that turned into a signature of Wagner's theatrical illusionism soon after the Bayreuth premiere – has proved historically its most durable one, with steam (or dry ice) remaining a fixed feature of *Ring* productions to this day.

♦ Pause ♦

*Moulin Rouge* and the Boundaries of Operatic Performance

*Elizabeth Hudson* (New Zealand School of Music – University of Wellington) 11.30–12.00

To consider Baz Luhrmann's film *Moulin Rouge* as a radical adaptation of Verdi's *La traviata* stretches almost unbearably the very concept of ›the work‹, requiring a reorientation of the terms of modern operatic performance and a repositioning of the notion of radical stagings to include musical as well as textual revisions. While the film's cacophony of diverse musical elements – not to mention its complete absence of operatic music – would seem to overreach the generic boundaries of opera, I will argue that from one perspective, at least, it also provides an intriguing commentary on how mainstream operatic works actually function in performance today. In particular, I will demonstrate how Luhrmann elaborates a Verdian conception of musical theatre, but one that exploits in new terms the logical extensions of repertory operatic experience: one in which voice, spectacle, temporal and spatial imaginations, and memory interact to build dramatic meaning through an often confusing nexus of emotional triggers. My conclusions challenge us to think about how current operatic practice is being determined by these perspectives in ways that scholars have not yet begun to articulate.



*Discussion*

12.30–13.00



## Part II (Timetable lxvi)

Chair: *Gundula Kreuzer* (Yale University)

Opera Production as Redemptive Work-Critique: *Fidelio* in Germany c. 1968

*Glenn Stanley* (University of Connecticut, Storrs) 15.00–15.30

A sea change in the *Fidelio* performance tradition began in the highly politicized context of the German ›1968‹, when a handful of ›progressive‹ artistic and music directors developed strategies to compensate for perceived aesthetic and ideological ›deficiencies‹: ›trivial‹ Singspiel elements colliding with high drama; freedom and the rights of man juxtaposed with expressions of legitimist statism; idealism deprived of all truth content. The solutions – deletion of Singspiel elements, both textual and musical, substitution of new text (often highly politicized), stage designs with contemporary associations (concentration camps, modern prisons), and enactments of the second-act finale that critiqued its utopian character and affirmation of authority – provoked heated debate and resistance. Yet soon thereafter many theatres adopted similar strategies. Critical innovation became a new orthodoxy. This process raises questions. Are adaptations necessary prerequisites for new materialization of historical works? How does the notion of opera as a ›work‹ relate to the changing nature of operatic productions?



## Absent Bodies, Present Spaces

*Laura Tunbridge* (University of Manchester) 15.30–16.00

Offstage voices divert attention from seen action – the singer's body – to heard space: the acoustics of the opera house. Thus offstage voices mark a transition from opera as drama to opera as theatrical experience, thematizing the link between seeing and hearing as transitions from body to voice and vice versa.

This paper will examine the effect of various offstage voices, from the hyperreal (the Sailor's song that begins Act I of *Tristan*) to the fantastical (Siegfried's bird). Questions to be addressed include the difference between an entirely invisible sound source and those given representation on stage (as occurs when illness leads to an understudy singing from the wings or the pit). Offstage music acts as an amplifier for events on stage, both literally – by emphasising an auditorium's resonances – and emotionally, suggesting a character's distance from their surroundings. On occasion, then, it is the absence of bodies that gives the strongest impression of spatial presence, on the part of both performer and audience.



### Opera in Performance: In Search of New Analytical Approaches

*Clemens Risi* (Freie Universität Berlin)

16.00–16.30

Based on the premise that the performative dimension of opera is to be understood as the transitional, ephemeral and reciprocal process between performing actors/singers and recipients, this paper will raise the question of how this special relationship can be theorized and analyzed. I will suggest following a phenomenological model of perception which defines every experience as an interaction between the impression of the present moment, the memory of the recently experienced past and the anticipation of the immediate future (retention and protention). This model of temporal transitions is especially compelling for the analysis of opera in performance, since the processes of perception of contemporary stagings of the canonic operatic repertoire are characterized by a very high degree of expectation. My paper will illuminate this approach with reference to some recent opera productions, focussing on two aspects: the experience of the vocal and physical presence of the singing performer; and the relationship between the rhythmical or temporal qualities of aural and visual elements of a performance.



*Discussion*

17.00–18.00



### About Dialogues and Passages between Europe and Latin America The Relations between Migratory Processes and Artistic Languages

12.7. Thursday · Level H, Room 321 · 10.00–18.00 (Timetable xlii; xlvi)

Organiser: *Anibal Enrique Cetrangolo* (Università Ca' Foscari, Venezia)



Part I (Timetable xlii)

### The Political Use of Opera in Times of Immigration in Latin America

*Anibal Enrique Cetrangolo* (Università Ca' Foscari, Venezia)

10.00–10.30

The chairman presents this symposium organized by the Istituto per lo Studio della musica latinoamericana to reflect on the focuses and results of research centred on different dialogues between artistic languages that accompanied migrations and contacts between Europe and Latin America in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The focus is on these languages not only as expressions of dialogue but as constructors of dialogue. The IMLA's participation means a continuity with former IMS Congresses (Madrid, London, Louvain), and to its work in the ambit of the RIIA Project (Relazione Italo Ibero Americani: Il Teatro Musicale).

The specific paper deals with political use of opera. It came to the Rio de la Plata at the same time as the influx of foreign migrants, especially Italians. Here opera is studied in function of social and political phenomena. Arrival was very often traumatic for the peasants who came. In 19<sup>th</sup>-century opera was seen by the dominant classes in the area as a manifestation of a progressive Europe, and this was something they wanted to imitate. When the first prestigious companies arrived the first opera houses were built (the Solís and the Colón). The migrants brought with them different ideas of a nation and tried to contribute to constructing new societies, and opera was to play a crucial role in this. Around 1910 a xenophobic nationalist movement emerged which saw the immigrants as a threat to national identity. Another opera helped to create the mystique of a ›National Being‹.

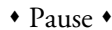


### The Migratory Nature of Italian Opera

*Giovanni Morelli* (Università Ca' Foscari, Venezia)

10.30–11.00

Lyrical opera is the product of a culture that is essentially Italian, and it has been affirmed and constituted as a genre through a mutation: the identity it has acquired is in fact unstable, multifaceted and above all migrant. Opera became what it is through migration processes that are not just geographical but have to do with its capacity to transform itself and mutate. The Venetian opera of the 18<sup>th</sup> century became internationalised thanks to the migratory presence of Neapolitan artists, the figure of Metastasio played a key role in the history of the genre because of the migratory nature of its action, the birth of philosophical criticism went through musical criticism after an episode (the *Querelle des bouffons*) of cultural migration, the flowering of national operas have always been the result of an influx of Italian migrants, etc. Opera's formidable power to be transmitted through the mass media has always been linked to its migratory essence.



### The Solís Theatre in the Socio-Cultural Fabric of Uruguay

Connections between Performing Arts and Migrant Communities

*Marita Fornaro* (Universidad de la República, Montevideo)

11.30–12.00

An analysis of texts connected to press reviews in the archive of show programmes in the Solís Theatre in Montevideo has made it possible to establish different levels of dialogue between academic and popular manifestations in the history of the theatre, to reflect about the insertion of the great public and private artistic enterprises in the social fabric, and in particular about the capacity of this theatre to generate a sense of belonging among different socio-cultural strata. In this study we use this framework to analyse the relations between local, regional and international musical activity and its links with communities of European migrants, who very often acted as managers and Maecenas of Uruguayan musical life. We also examine different kinds of patrons, manifestations in graphic art, printed music and extra-musical commentaries in the programmes, which are aspects that enable us to establish the modalities of the insertion of theatre into social life in the capital, Montevideo, and through it into the country in general.



### Bolivians who Dance: Semantic Changes in Migratory Contexts

*Enrique Cámara* (Universidad de Valladolid)

12.00–12.30

The study of the responses that individuals and societies make to changes caused by migratory movements includes the observation of some behaviour patterns among the migrants themselves. In this case three events linked to the same origin (the Festival of the Virgin of Urkupíña)

that have emerged in cities in threes with processes of identity restructuring that Bolivians undergo when they emigrate to other socio-cultural ambits: prestige and social pride, the negotiation of identity, hegemony, being marginalised, the construction of a collective image, emblemisation, visibility, re-signification, folklorism, the appropriation and re-creation of spaces, the disappearance of regional differences, the prevention of deviations in the conduct of young people, and the management of being uprooted.



### Calabrian Communities in Argentina: Music and Dance as an Emblem of Identity

*Grazia Tuzi* (Università della Calabria, Cosenza)

12.30–13.00

Calabrians make up the biggest Italian community in Argentina. This migratory began at the end of the 19<sup>th</sup> century, but it was interrupted around 1950 when their migration became an internal phenomenon with most people going to the north of Italy. The Federation of Argentine Calabrian Associations (FACA) is made up of approximately sixty associations representing different towns of origin. This diversification reflects people's desire to re-create their own communities in Argentina to maintain contact with their places of origin. Every year each association organises a patron saint festival in which the parade, music and dances are essential elements for conserving cultural roots and reaffirming the Calabrian identity. The generations that emigrated in the 1940s and 1950s maintain an image of Calabria that is frozen in memory, but their children have constructed their own image of Calabria, a land they do not know directly. We have analysed information on music and dance (especially in the context of festivals) that was collected in a field study in the Province of Buenos Aires in 2004 and 2005, and used it to reconstruct how these places of origin are imagined.



### Part II (Timetable xlvii)

#### Spaniards in Argentine Cinema: The Republican Immigration

*Héctor Koben* (Universidad Nacional San Martín, Buenos Aires)

15.00–15.30

In 1933 a new phase in Argentine cinema began with the release of *Tango!*, by Luís Moglia Barth, and 1939 saw the greatest production in this *Golden Age* (to use Domingo Di Núbila's expression). 1939 was also the year when the Republican defeat in the Spanish Civil War led to an influx into Argentina of Spanish directors, technicians, script writers, musicians, critics and actors such as Antonio Momplet, José María Beltrán, Gori Muñóz, Alejandro Casona, Julián Bautista, Manuel Villegas López and Alberto Closas. In this study we will explore their contribution to the modernisation of Argentine cinema in a process that went beyond the immediate application of their knowledge to the service of the companies they worked for, and grew into a training process – that was not systematised, certainly – but which left its mark not only in the final stage of the industrial model but also in the emergence of new rejuvenating movements in the 1960s.



#### The Social History of Music Reproduction and the »Fidelity« of the Sound Document

*Veniero Rizzardi* (Università Ca' Foscari, Venezia)

15.30–16.00

What is a »sound document«? Is it the audible photograph of a moment in history that we can refer to so as to prove the objective basis of our hypotheses about the past? Or is it an object determined by the most varied circumstantial »sound documents« about that reality, just transformations, interpretations, partial or mutated visions that are fixed in different support mo-

dalities: cylinders, paste discs, vinyl, CDs, MP3 files ... The most interesting cases occur when a musical genre comes into being at the same time as the technical means that contributes to its success on a vast scale. The development of a mass music culture in the Latin American countries provides perfect examples of this (the popularisation of lyric opera as a migrant phenomenon, the appearance of a genre popularised in the media like tango).

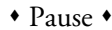


### Latin-American Avant-Garde Music in Cold War Spain

*Enrique Sacau* (University of Oxford)

16.00–16.30

In Spain during the 1960s the three editions of the »Festival de Música de América y España« were amongst the most prominent musical activities. Funded by the Ministry of Information and Tourism – in charge of cultural affairs under Franco – it drew to Spain a number of Latin-American composers, music publicists and musicologists who were involved in the composition and/or promotion of avant-garde music. In this paper I shall examine the causes of this sudden interest in Latin-American avant-garde music on the part of Franco's cultural authorities – in clear contrast with the anthem-like, strictly tonal music with openly patriotic texts supported by the regime until then – arguing that it is connected to specific trends in Spanish politics, both national and international. Then I briefly consider why recent Spanish musicology has failed to confront the political implications of the promotion of avant-garde music in Spain. I connect this void with the historiographical trends that resulted from the transition to democracy (1975–1978).



### Data Base of the RIIA Project

*Demetrio Pala* (Istituto per lo studio della Musica Latino Americana, Venezia) 17.00–17.30

From the beginning of the year 2000 there has been continuous information exchange between professors and students in Europe and in Latin America enriching the RIIA – IMLA data base, planned for Microsoft Access. This data base will allow to store a body of documents grouping different subjects. Different aspects cover the relationships between the artists as well as their interaction with the theater impresarios. A correspondent bibliography will be included. Interesting and particular characteristics of the immigration that took place will be revealed through material until now only known locally.

This data base is organised in accordance with the following tables:

1. Music operators (singers, dancers, musicians, managers).
2. Music repertoires.
3. Acquisition (identification of natural persons, titles, appointments, filiation, data etc).
4. Theatres (year of opening, project planners, opening performance, capacity, machinery, repertoire, etc.)
5. Bibliography (primary and secondary sources, both European and American).



### Conclusion of the Respondent

*Malena Kuss* (University of North Texas, Denton)

17.30–18.00

The conclusions will consider relationships between the different aspects of the symposium: opera and its political use in Latin America in the times of migration, when this genre contributed to the construction of new national societies. The migratory nature of opera will also be analysed, confirming its essence as a migratory object. The relation between migration and po-

pular music will also be tackled and there will be three specific analyses. In addition to this, we will deal with relations and contacts in avant garde musical manifestations. These presentations will be complemented with contributions about theory and methodology: reflections on the nature of sound documents, contributions from visual anthropology for the analysis of manifestations of popular music associated with migrations, and results and an updating of the data base on migration and opera designed and produced in the ambit of the IMLA.



## Brazilian Musics. Ideologies in Transition

13.7. Friday · Level H, Room 321 · 11.30–16.30 (Timetable lii; liv)

Organiser: *Rogério Budasz* (Universidade Federal do Paraná)

Importing European culture to Brazil – the transplantation of social, political, religious, economic, and educational superstructures into a land with a radically different climate, geography, and racial configuration – could not happen without conflict. Iberian, Italian, and French models had to be reworked to fit the new context, to operate in a different environment, and to perform new functions. As Jesuit missionaries soon realized, mere replication of European systems would not suffice. Brazil was too large, and the languages, hopes, and fears of its people were not quite what European settlers and missionaries first imagined. Attempting to force European models onto the new country did not work: the key tactic was persuasion, and clashes would happen, above all, in the ideological realm.

Whether promoting the views of the colonizer or expressing the resistance of the oppressed, in Brazilian history music has always conveyed ideology. In that dynamic, the us and the others have taken different shapes throughout history. At some points local elites used music to respond to European avant-gardes. On other occasions, music was at the core of hegemonic movements: slaves and free blacks negotiating their positions in society against intellectual and political elites; and republicans expressing their ideals of modernity and civilization against the tradition embodied by monarchist ideals. Because the young nation's institutions were shaped according to European models, local elites had to invent tradition where there was none. Thus, while some names were canonized and others demonized, this process mirrored the European music Pantheon: after all, Brazil had to have its own Palestrina, Bach, and Mozart (with Salieri). However, Brazilian intellectuals took this process of inventing a tradition a step further, and constructed symbols that could convey a national identity. As artistic elites decided that Europe should no longer be the source of musical models and myths, they chose instead the Indian and nature as the source of true Brazilian identity.

The aim of this panel is to examine how and why myths were created, roles were reconfigured, models were chosen and rejected, and new meanings were constructed during the last five centuries of musical practices in Brazil. The panelists will also consider how changing economic cycles have shaped the modes of musical production and reception in Brazil from Colony to Modernity, from Rio de Janeiro to the Amazon.



Part I (Timetable lii)

The Blessed and the Sinner

*Rogério Budasz* (Universidade Federal do Paraná)

11.30–12.00

Filtered by the views and biases of his time, letters, lyrics, and theatrical plays of José de Anchieta are important sources of information on the music of natives, colonists and missionaries



in 16<sup>th</sup>-century Brazil. Still in the 20<sup>th</sup> century, Anchieta played a role in the national imagery as a sort of patron of Brazilian music, and this paper traces some possible origins of that myth. 17<sup>th</sup>-century poet Gregório de Mattos also wrote about music in many of his verses, but unlike the blessed Anchieta, he was concerned with the music of the streets and brothels of Bahia. Representing Anchieta's opposite – and thus a rupture with the traditional Portuguese-Catholic ideologies – Mattos was raised to a status of an icon by some 20<sup>th</sup>-century modernists. This paper assesses how their ideologies surface through their writings, and how their images were re-constructed and used ideologically by later artistic elites.



### Subalternity and Music in Minas: The Case of Francisco Gomes da Rocha

Bernardo Illari (University of North Texas, Denton)

12.00–12.30

Starting in the 1930s, musicologists have variously construed the late 18<sup>th</sup>-century religious music composers of Minas Gerais (Brazil), in ways perhaps more informed by ideology than by a careful examination of all the available evidence. By probing music, manuscript evidence, and general historical information, it is instead possible to place this music within subaltern discourses. Francisco Gomes da Rocha, a member of the trio of composers who first achieved publication, is a case in point. Lange considered him a »mulatto Baroque« genius. Béhague, in turn, emphasized his advanced European outlook through, as found in the composer's *Dum complerentur dies Pentecostes*.

Data from both Gomes da Rocha's style and his manuscript sources allow me to question the authorship of this piece. I then propose a different image of him, as someone capable of achieving musically sound results through unconventional, non-academic means, which, in turn, denounces the highly ideological character of any construction of Gomes da Rocha's music along European ideas of genius. From a consideration of composition as a form of cultural performance, Gomes da Rocha's approach emerges as a decolonizing statement that brings about difference and identity both at the level of the individual and the groups to which he belonged.



José Maurício Nunes García (\*1767, †1830)

Exploring the Making of a Brazilian Myth

Marcelo Campos Hazan (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

12.30–13.00

The compelling narrative of José Maurício Nunes García, the mulatto son of freed slaves who rose to become master composer of the Rio de Janeiro cathedral, has engaged popular and scholarly imagination for many generations. One aspect emphasized in the literature is the composer's African ancestry, portrayed as a source of virulent discrimination by the Portuguese court of John VI. The purpose of this paper is not to challenge colonial intolerance, but to demonstrate how it was used as a marker to differentiate the independent country from its former metropolis. While García came to symbolize the viability of a nation that is both racially heterogeneous and civilized, anti-Lusitanian sentiment is particularly evident in the reception of Portuguese composer Marcos Portugal, vilified as García's nemesis.

Furthermore, court intrigue and racial prejudice are oftentimes evoked in concert with García's alleged impoverished condition in order to foreground his humility and modesty in the face of social oppression and adversity. By highlighting evidence to the contrary, I argue that García's poverty and passiveness are constructions that reinforce the stereotype of the »good slave«, incapable of reaction and destined to servitude. This was an attractive model for the nineteenth-century white ruling minority, whose welfare depended upon the control of a

volatile, racially-defined underclass. I conclude that the docile martyr image has not lost its allure in present-day Brazil, where non-white, non-Western traditions struggle to find their way into the academy, and where blacks are burdened with disproportionately high rates of homelessness, illiteracy and infant mortality.

♦ Pause ♦

## Part II (Timetable liv)

### Musical Fashions in Rio de Janeiro at the Turn of the 20<sup>th</sup> Century

*Cristina Magaldi* (Towson University, Potomac) 15.00–15.30

This paper addresses the musical fashions in Rio de Janeiro at the turn of the 20<sup>th</sup> century. I discuss how the city's elite, musicians, composers, and the emerging music industry used French music to articulate the Republicans' agenda of ›civilization‹ and progress. I examine how critics addressed the changes in the local musical taste, focusing on: criticism of the Italian operatic language, views about Wagner's music, and the aesthetics of absolute and program music. The main goal is to show the contradictions between the musical preferences of the elite and the mass production of music resulting from an emergent music industry. The paper concludes with a discussion of music and local identity before 1922, in particular the construction of an imagined identity that did not suggest Brazilianess or nation-state, but rather that conveyed cosmopolitanism and modernity.



### Opera in Late 19<sup>th</sup> Century in Northern Brazil

*Márcio Páscoa* (Universidade do Amazonas, Manaus) 15.30–16.00

In the late 19<sup>th</sup> century, the states of Pará and Amazonas earned high revenues with the Rubber economic boom. Urbanization projects and the organization of a more effective educational system in the Northern capital cities fostered social development and new cultural demands. The *Theatro da Paz*, inaugurated in Belém in 1878, for instance, annually received Italian opera companies for three decades. These companies, sponsored by the government, brought a very specific repertoire comprising of Verdi's most celebrated operas and late bel canto composers, to which it was added one Brazilian opera, preferably by local authors. The goal was to set a musical pattern for ›good taste‹. Nevertheless, the local composer José Gama Malcher (\*1853, †1921), who lived in Milan and Belém, wrote two operas (*Bug Jargal* 1890, and *Yara* 1895) that conciliated traditional Romantic values with *scapigliatura*, *verismo* and Wagnerian issues, making a transitional age in music with a distinctive eclecticism.



### Villa-Lobos' *Uirapuru*: New Tonal Logic for the Reshaping of Nationalist Conventions

*Maria Alice Volpe* (Universidade de Brasília) 16.00–16.30

The ballet/symphonic poem *Uirapuru* (1917, 1935), by Heitor Villa-Lobos, is among the works that better reflects how the modernist composer reshaped nationalist conventions established by Brazilian romanticism. The association of ›Indianismo‹ and Landscape with Brazilian literary and pictorial traditions informed music with a range of meanings that were collectively recognized by Brazilian elite culture of the time. The continuous reformulation of their associated meanings conveyed shifting ideologies of national identity, and took place with the updating with European musical styles and genres. Aiming to access the symbolic value of *Uirapuru* in its early reception history, this study approaches the work not as a self-contained entity but in its web of cultural meanings. The understanding of Villa-Lobos' modernist lan-

guage demands the recognition of new kinds of scale systems whose interaction lead to a new tonal logic. Villa-Lobos' new tonal language emerges from the combination, polarity and superposition of diatonic and non-diatonic scales in non-functional harmonic contexts. This analysis intends to show how *Uirapuru's* non-functional tonality embodies the symbolic relations between music and the mythical view of the Indian and local landscape. The new tonal logic was intermingled with a radical reshaping of ›Indianismo's‹ conventions. Villa-Lobos' modernism responded to and helped to construct a new web of meanings associated with myths of national identity.



## Into Modernism and Out of It. The Balkan Rites of Passage

Gefördert durch die · With the support of Hellenic Culture Organization

12.7. Thursday · Level E, Room 21 · 10.00–18.30 (Timetable xxxix; xliii)

Organiser: *Ekaterini Romanou* (University of Athens)

In an attempt to conceive Balkan music culture as a distinct case of Western culture, musicologists from Romania, Serbia and Greece examine the facts and the effects of the introduction in their countries of 20<sup>th</sup>-century Western music trends.

United through history with bonds (Orthodoxy, Byzantium, Ottoman rule) that isolated them from the West since the Middle Ages, those countries are among the latest in Europe to be westernized, a process considered equivalent to progress.

Late westernization may account for the negative connotations loaded with the term »Balkans« in the West and for Western colonial behaviour. The way those concepts and this behaviour affect Balkan composers is an interesting topic of the symposium. Even more so is the discussion of the reactions of Serbian composers, musicians and musicologists to the 1990s wars in ex-Yugoslavia.

Late westernization accounts also for the prolonged preservation of local traditions, some elements of which appeared as new in 20<sup>th</sup>-century Western music and were exploited by Balkan composers as a national validation of Western modernism.

The effectiveness of Cold War cultural politics is demonstrated in the case of Greece, which separated by the Iron Curtain from the rest of the Balkans, was over flooded with Avant-garde music, which attracted considerable numbers of composers, some of whom are internationally renowned.



Part I (Timetable xxxix)

*Balkans* as the Cultural Sign in Serbian Music of the First Half of the 20<sup>th</sup> Century

*Biljana Milanović* (Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade) 10.00–10.30

The study is devoted to the interpretation of various cultural models and stylistic pluralism existing in Serbian music in the first decades of 20<sup>th</sup> century. The physiognomy of Modernism in Serbian music shows analogies with other small national musical cultures of the continent and confirms that the parallelism of numerous similar processes became one of the main features of European music since that time. However, the constructing of modern musical identity in Serbia has been characterized by specific negative attitudes toward the Balkans. Such views have increasingly predominated since the regional wars (1912–1913). It had to do with the structure of the *Otherness* that made the West regard the region as naturally inferior and influenced the way in which the region observed itself becoming the participant of the construction of its own inferiority. The critical consciousness of the main Serbian modernists and their crea-

tive choices showed the various musical reactions to this issue. There was the rich variety of their artistic answers to the cultural stigmatization, ranging from the adoption of dominant negative stereotypes and hierarchies to the reversing of the stigma into its opposite. In spite of many examples demonstrating different musical ways in surpassing such antagonisms, the image of the Balkans as a negative sign still remains unresolved and a burning problem of contemporary Serbian culture due to the complexity of the historical context as well as recent political, social and cultural policies.

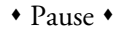


### Improvisation in Romanian Contemporary Music

*Laura Vasiliu* (George Enescu Arts University, Iași)

10.30–11.00

In Romanian music, improvisation has the status of ontologically-determined aesthetics. The old monodic culture, the byzantine religious and lay/traditional music, is still very much alive, and it has inspired creators of academic music into assimilating this type of spontaneity into their strategies of composition. This spirit of freedom was raised to another level in George Enescu's works, as proved by his affinity with rubato-type expressions of traditional nature. In the 1960s and 70s (with the avantgarde at its busiest), Romanian music was very receptive to the aesthetics of indeterminism, and the ensuing compositions more or less related to the radical model of the American aleatorism and the Polish school of sound. In the 80s, the orientation towards the aesthetics of synthesis becomes clear. The oral tradition defined by improvisation is being assimilated and filtered by means of modern techniques (textures, collages, special timbral effects). Within the framework of recuperating tradition (with the aesthetics of the essential as the archetypal direction), improvisation returned after 1990 in shapes closer to the original phenomenon. There are, however, several degrees of controlled aleatorism to be observed, as well as horizontal and vertical contextualisations with strictly designed sections of electro-acoustic sonority. It is therefore to be noted that improvisation (as the source of a particular kind of musical temporality and ethos) has always been present in Romanian music, maintaining the intuitive nature of music, the spontaneity of inspiration, the emotion and the playful.



### Dimitri Mitropoulos' Lonesome Passage to Modern Music

*Yannis Belonis* (University of Athens)

11.30–12.00

It is not widely known that Dimitri Mitropoulos' (\*1896, †1960) first public appearances in Greece were as a composer. His early works (c. 1912–1926), distinguished by the blend of elements of the late-romantic genre with intensely impressionistic references, reflect the young composer's continuous search for a personal – 'advanced' harmonic – musical language, expressive of his inner self. However, in his works written after 1926, Mitropoulos abandons tonality and adopts more modern idioms of composition (atonality and 12-tone method). Mitropoulos is the first Greek composer who followed the modern musical tendencies of Europe, in a period in which Greece was dominated by Manolis Kalomiris and the other composers of the Greek National School of Music.



### The Transition of Greek Art Song from the National to the Modern School

*Sofia Kontossi* (University of Athens)

12.00–12.30

In the first decades of the 20<sup>th</sup> century, under the influence of Manolis Kalomiris, founder of the National School, the Greek song with piano accompaniment, encompassing a broad tonal environment, remained deeply rooted in traditional song.

A typical example of the gradual withdrawal from the aesthetic framework of the National School, are Leonidas Zoras' songs. When he went to Berlin to perfect his studies, Zoras abandoned the tonal-tropic style of his first creative period, exemplified in his Sketches. He experimented with vocal miniature – so incredibly short as to suppress even the essence of the work of art –, Sprechgesang and an abstractive accompaniment, as well as advanced chromaticism, reaching almost atonality in his *14 Songs on Kavafis Poetry*.

On the contrary, Yannis Christou, who spent his childhood in a well to do Greek family of Egypt's Alexandria, was untouched by Greek traditional music or the Greek National School, and pursued all his studies (in music and philosophy) in some among the top Western institutions. Free from the need to defend any Greek element, his work was moulded by his belief in the elation of the listener through the transcendental power of Art. In his *Six T. S. Eliot Songs*, vocal experimentalism unfolding on a predominantly minimalistic accompaniment, subjects the audience to extreme psychological strain, offering some of the best expressionistic examples in the vocal music of the 20<sup>th</sup> century.



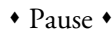
### Xenakis et le passage vers l'universel

*Kostas Paparrigopoulos* (University of Athens)

12.30–13.00

La recherche de l'identité culturelle, notamment aux pays qui sont menacés ou se sentent menacés par une culture dominante, peut conduire bien des fois au nationalisme et à l'isolement. Elle peut aussi, peut-être plus rarement, conduire aux chemins inattendus qui ouvrent de nouveaux horizons non seulement au niveau local mais aussi au niveau universel. Le cas de Xenakis s'insère dans la deuxième catégorie.

De 1949 jusqu'aux *Metastaseis* (1953–1954), sa première œuvre «officielle», il a écrit des pièces dans lesquelles le folklore grec est presque omniprésent. En 1955, il publie un article intitulé *Problèmes de la composition musicale grecque*, dans lequel il esquisse le cadre d'un probable mariage entre la musique folklorique rurale grecque et l'avant-garde européenne. C'est probablement le premier et en même temps le dernier texte qu'il consacre à ce sujet. D'ores et déjà, sa musique se déplace du cadre local et s'étend vers l'universel, avec l'ambition d'inclure toutes les musiques du monde entier. Dans ce travail, on essaiera de suivre ce passage et de clarifier certains aspects de cette trajectoire.



### Part II (Timetable xliii)

#### Style and Ideology: The Cold War »Blend« in Greece

*Ekaterini Romanou* (University of Athens)

15.00–15.30

Avant-garde music, the anticommunists' cultural propaganda equipment in the Cold War, concerned an extremely slight percentage of ravaged Greek population after World War II and the long civil war that succeeded it, completing its catastrophic work, but was generously promoted by primarily American and German institutions (such as U.S.I.S., Ford Foundation, the Goethe Institute etc.) as well as the Greek State, that was at the time founding its touristic industry, relying partly on summer music festivals.

Young musicians promptly and painlessly adopted, on the level of compositional techniques, the »revolutionary«, »bold«, »progressive« music introduced from Darmstadt, Munich, Donaueschingen (as Western tradition was meagerly rooted in the country). But the majority's ideology was challenged by shifting meanings and values. Ideological conflicts and confusion resided long in Greek avant-garde musicians' conscience, and was critically provoked by Mikis

Theodorakis' works' powerful effects on the people during the 1967–1974 junta and the first years after its fall.



### The ›Post-‹ in the ›Modern‹: Greek Film Music and the Work of Nikos Mamangakis

*Nick Poulakis* (University of Athens)

15.30–16.00

Nikos Mamangakis is one of the most ambiguous art/popular composers in Greece. His compositions for cinema also seem provocative. His engagement with »Finos Film« (the major Greek film production company in postwar era) and, on the contrary, his collaboration with Nikos Perakis (one of the most notable contemporary film directors) lively illustrate the transition in film music between the Old and the New Greek Cinema. Through an overall analysis of two of Mamangakis' most important film scores, it is my primary intention to show the passage process from the realistic modernism to the postmodern perspective in his works, but also the general ideological shift in Greek socio-cultural sphere after the seventies' change of policy.

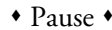


### Reflections of Musical Transitions: City, Festivals, and Music

*Vasiliki Sirakouli* (University of Athens)

16.00–16.30

This paper discusses varied contexts of a plurality of musical worlds that coexist during the contemporary carnival celebrations in Xanthi, a town in North-eastern Greece (Thrace). Having done extensive reflexive fieldwork during this important popular festival (Xanthi's carnival), I examine the terms of festivalization, popularization and cultural policy as main characteristics of the transitional process of embodiment of musical performances in this public ritual. I also investigate festival as a participatory event that guides the nature of musical performances, as a product and process shaping musical events and as a reflection of visible and invisible urban musical life.



### The Archetypal Romanian Music: Synchronism and Specificity

*Gheorghe Duțică* (George Enescu Arts University, Iași)

17.00–17.30

After a conceptual and phenomenological atomization period, the exit from the avant-garde labyrinth found us in the same ambiguous and confuse hypostasis, the now-a-days opposing us a new avalanche of orientations and compositional attitudes. In fact, the musical pragmatism proposes us another kind of experiment – with collective and globalization tendency, this time – inevitable (irreversible?) subordinated to the technological mirage of informational era. However, the new planetary communication favours more than ever the knowledge revigoration of those *archetypal invariables* which legitimate the interaction between different musical cultures, fact that contributes both to the discovering of some novel sonorous territories and, especially, to the identification of the convergence lines to the rebuilding of the so necessary universal order. For many of the Romanian composers, the archetypality institutes itself as a generative premise in a process oriented to the fundamental differences coagulation, to the availability of the congruence of different composition techniques, aesthetics attitudes and stylistic tendencies. In consequence, my demonstration will be founded on the revelation of some recovering strategies of the archetypal, with chances of trans-cultural irradiation, constituted on the aesthetical, axiological and gnoseological integration into a compositional vision, promoting the balance between *synchronism* and *specificity*.



## Serbian Music: 1985–2005

## Preludium, War, and Postludium

*Melita Milin* (Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade) 17.30–18.00

Two related processes were taking place in ex-Yugoslavia during the chosen period: 1. the transition from communism to capitalism, and 2. unsuccessful dealing with the political/economical crisis that led to the wars in the 1990s, followed by the necessity to face the outcome and find a new identity. Although those eventful and tragic two decades have deeply shaken the Serbian society, the art music production has not mirrored them in ways that might have been expected. Whereas pacifistic and oppositional political ideas were openly voiced in the public life, the majority of composers wished to distance themselves from overt engagement. That was probably due to the bad reputation of the political functionalisation of music in the period of socialist realism, but also to the mistrust that art music whose influence has always been very limited in the country, could make a strong impact on the political events. The anguish and disillusion of the war times were thus most often expressed in subtle and indirect ways. A marked feature of the whole period, especially during the first decade, was the rise of church music composing.



## Serbian Music in Times of Transition

*Katarina Tomašević* (Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade) 18.00–18.30

After the fall of the Berlin-wall, the geo-political map of Eastern Europe radically changed. Complex and turbulent, the transitional processes of changing political and social regimes from socialism to capitalism sharply reflected on the status of music and musicology in newly-born ex-communist countries. Because of the war in ex-Yugoslavia and deep economic crises in the 1990s, the main institutions of musical life in Serbia barely survived. After the so-called democratic revolution in October 2000, these basic institutions (symphonic orchestras, the Opera and the Ballet, Radio Belgrade, schools and faculties of music, and the Institute of Musicology) have been exposed to the temptations of transitional times.

In this paper I intend to discuss how these transitional processes reflect on the physiognomy of musical life in Serbia. Special attention will be paid to the phenomena of the recent emigration of numerous excellent young musicians and to the present status of musicology.



## paper/performance · Constructing Identity &amp; Sounding Japanese

11.7. Wednesday · Level G, Room 201 · 15.30–16.30 (Timetable xxxiv)

Speaker: *Michele Edwards* (Macalester College, Minnesota)

Performer: *Margaret Lucia* (Shippensburg University)



This paper/performance traces the changing relationship between traditional Japanese elements and Western compositional styles by examining the music of Japanese women composers from different generations. Mirroring changes in political and social arenas, inclusion of traditional Japanese elements evolved throughout the past century. Following the Meiji Restoration, Japan embraced Western culture as a marker for modernization, and compositions, such as those by Nobuko Koda (\*1870, †1946) and Rentaro Taki (\*1879, †1903) were largely derivative of German Romanticism. With the rise of nationalism around 1918, Japanese com-

posers sought inspiration from native sources and incorporated elements from traditional music. Kikuko Kanai (\*1911, †1986) referenced Okinawan folk materials and composed exclusively with the Ryūkyūan pentatonic scale.

In postwar years, Japan aspired to be international yet to establish its own identity and avoid European cultural imperialism. Composers focused on synthesizing structural and sonic elements from Japanese traditional music with Western traits. Their varied strategies and styles point to a more heterogeneous identity. Kikuko Massumoto (\*1937) sought her compositional voice through ethnomusicology with study of Buddhist chant and gagaku. Other composers, Junko Mori (\*1948) and Makiko Kinoshita (\*1956), retain European associations, using impressionist gestures as a departure point. For Mieko Shiomi (\*1938), trained exclusively in Western music, traditional influences function at a conceptual level in her aesthetic principles. Her Fluxus and other experimental works share traits with Zen: music as process rather than resulting sounds. Keiko Fujiie (\*1963), brings the process of the evolution of Japanese music to a critical juncture, rejecting the restrictions imposed by »any European system«, building dramatic power in her music through the »accumulation of local structure«. (Interviews with Massumoto and Shiomi offer further insight about shaping forces in their music.)





## FREIE REFERATE · FREE PAPER GROUPS

### Transfer and Transition (Transmission)

11.7. Wednesday · Level G, Room 217 · 15.00–18.00 (Timetable xxxv)

Chair: *Martin Staehelin* (Universität Göttingen)



### Musical Geography

*Rudolf Rasch* (Utrecht University)

15.00–15.30

Musical historiography usually is organized along the lines of countries, regions, or cities, which are assumed to form some kind of cultural unit. Musicians, on the other hand, have often worked in other environments or cultural units than where they were born, raised or educated. It is interesting to look at the interactions between musicians and their foreign working environments, in order to see how these two different spheres interact. Will the musician stick to his own background and make, for example, Italian music a part of musical life in England, the Netherlands, or France, just as Geminiani did in England, Locatelli in Holland, and Mascitti in France? Or will he adapt his output to the habits and customs of the environment he is working in, just as Handel did in England, Hurlebusch in Holland, and Lully in France? The paper will deal with these questions both from a theoretical and conceptual point of view, with examples especially taken from musical life of the Netherlands during the seventeenth and eighteenth century, a place and time that shows a particularly vivid interaction between native and foreign musical influences.



### Ostmitteleuropäische Austausch- und Einflussprozesse im Lied der Frühen Neuzeit

*Thomas Napp* (Hochschule für Musik Weimar)

15.30–16.00

Die Untersuchung ausgewählter mehrstimmiger Vertonungen volkssprachlicher Texte durch deutsche, polnische und tschechische Komponisten soll die politischen, konfessionellen, mentalen und kulturellen Veränderungs- und Austauschprozesse am Beispiel der ostmitteleuropäischen Kulturregion Oberlausitz-Schlesien in der Frühen Neuzeit fokussieren.

Insbesondere der in dieser temporären als auch territorialen Passage erfolgte Prozess der Nationenbildung forcierte die Ablösung einer im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation gültigen Amtssprache und die Herausbildung der Volkssprachen ebenso wie die politisch-territoriale Trennung konfessionell zusammenhängender Kulturräume, was für die Region Oberlausitz-Schlesien mit dem Prager Frieden von 1635 dokumentiert ist. Diese Entwicklung, die die Aufteilung der Territorien in kulturell zusammenhängende Regionen überdeckte, liest sich wie ein Spiegelbild des aktuellen Europadiskurses, wo sowohl die derzeitigen EU-Mitglieder als auch die zukünftigen Mitgliedstaaten sich über die als Ergebnis des Zweiten Weltkrieges gezogenen Staatsgrenzen hinweg in brückenbauende Euro-Regionen partikularisieren.

Dass sich die Komponisten und Musiker, aber auch die höfischen Mäzene und bürgerlichen Förderer innerhalb einer solch disparaten Region weiterhin ohne erkennbare territoriale, insbesondere aber auch geistige Grenzen bewegten, soll die sprachmusikalische Analyse ausgewählter Kompositionen unterstreichen. Als Beispiele für eine solche transnationale Fallstudie können die einhundert *Moralia* des in Slowenien geborenen, in Österreich ausgebildeten sowie in Böhmen, Mähren und Schlesien wirkenden späteren Prager Kantors Jacob Handl-Gallus

ebenso genannt werden wie die polnischsprachigen Psalmlieder von Mikołaj Gomółka nach der Übersetzung des Davidpsalters von Jan Kochanowski.



## Kulturtransfer und Repertoirebildung in der frühen Neuzeit am Beispiel Schlesiens

*Ryszard Wieczorek* (Universität Poznań)

16.00–16.30

Man hat schon mehrmals auf die Tatsache hingewiesen, dass die Musikkultur in Polen, Schlesien, Böhmen, Ungarn und im ganzen deutschsprachigen Raum bis zur Mitte des 18. Jhs. von den externen Anregungen weitgehend abhängig war. Immerhin implizierte die zentrale Lage innerhalb Europas naturgemäß eine günstige Gelegenheit für den Repertoire-Transfer und ermöglichte die Anknüpfung verschiedenartiger künstlerischer Kontakte. In dem Beitrag soll die Rezeption italienischer Werken in Schlesien an der Wende vom 15. zum 16. Jh. untersucht werden. Wie die zahlreiche Beispiele beweisen, hatte die Rezeption der italienischen Musik oder solcher, die aus der Feder der dort wirkenden Niederländer stammte, in den mitteleuropäischen Gebieten ein viel größeres Ausmaß als bisher angenommen. Die einheimischen Komponisten eigneten sich eine neue Faktur der oberitalienischen Musik an und erarbeiteten die Grundlagen einer neuen, vertikal orientierten Polyphonie mit einer homogenen, an unvollkommenen Konsonanzen reichen Struktur. Dies führte nicht nur zur Herausbildung eines neuen Klangkonzepts, sondern auch zur Entstehung eines neuen Wort-Ton-Verhältnisses. Dass eben Italien für Mitteleuropa an der Wende vom 15. zum 16. Jh. ein Gebiet war, von dem die meisten Anregungen ausgingen, ist ein Beweis für das vor einem halben Jh. von Gustav Reese entwickelte historiographische Modell der Verbreitung der Musiksprache, die in den ›zentralen‹ Gebieten Europas (Frankreich, Niederlande, Italien) zur Ausgestaltung kam und sich auf dem Weg einer ›Diffusion‹ in andere europäische Regionen, darunter nach Schlesien, ausbreitete.



## Music and Musicians Coming from Königsberg to Royal Prussia

*Agnieszka Leszczyńska* (Warsaw University)

17.00–17.30

In the second half of the 16<sup>th</sup> century there were noteworthy cultural connections between Königsberg and Royal Prussia – today northern part of Poland with such cities as Gdańsk (Danzig), Toruń (Thorn) and Elbląg (Elbing). Königsberg was one of the most important music centres in Baltic region because of the Kapelle and composers active on the ducal court, the university where musicians had opportunity to study and printing houses with their large music production. During last decades of the 16<sup>th</sup> century also Royal Prussia became the region where a lot of outstanding musicians lived and worked. Some of them came there from other countries but they had also Königsberg on their way. The Netherlanders, Johannes Wanning and Franciscus de Rivulo, had spent some time in this city before they reached Danzig becoming there famous Kapellmeisters at the Marienkirche. Johannes Celscher, originated from Spiš (today: northern Slovakia) and connected as a composer with such cities as Danzig, Marienwerder and Thorn, started his career in Königsberg. Some other less known musicians came also from this city to the Royal Prussia. Johannes Eccard, the Kapellmeister at the Königsberg court, had noteworthy relations with Royal Prussia: he was a member of the St. Martinsbank in Elbing, he composed some pieces for citizens of this region. Some music composed in Royal Prussia was printed in Königsberg by Georg Osterberg. In the manuscripts with music produced in Danzig and other cities of the region one may find repertory imported from Königsberg.



## Alte Musik aus Portugal unterwegs nach Italien

José M. Pedrosa Cardoso (Universidade de Coimbra)

17.30–18.00

Die Hs I.E. 32 aus der Nationalbibliothek in Neapel enthält mehrere Papiere, die die liturgischen- und musikalischen Gebräuche am Königshof in Portugal beschreiben. Es handelt sich um eines der handgeschriebenen Bücher, die Maria von Braganza nach ihrer Hochzeit mit Alessandro Farnese nach Parma mitgebracht hatte und die nun in der oben genannten Bibliothek liegen. Nach Achille Pellizzari beabsichtigte die portugiesische Prinzessin, die liturgischen Feiern aus Portugal in Parma einzuführen, was allerdings wegen ihres frühen Todes nie geschehen ist.

Neben wertvollen Dokumenten über die liturgischen Riten der damaligen portugiesischen Hofkapelle, enthält diese Handschrift Musikbeispiele, die für die Musikgeschichte von besonderem Wert sind. Darin sind ein paar monodische Stücke in Figuralnotation und auch eine dreistimmige Weise der alten Preces, die sogenannten »Kyrien«, die im *Officium Tenebrarum* vor dem Trienter Konzil gesungen wurden. Diese Litanei hat R. Hesbert in manchen mitteraltlichen Quellen gefunden, ohne eine Ahnung von portugiesischen Quellen zu haben. Mit diesem Referat, werden einige Beispiele der musikalischen Praxis in der Hofkapelle Portugals präsentiert, die in Italien, wenn nicht aufgenommen, zumindest bekanntgemacht wurden.



## Ballet Music

13.7. Friday · Level G, Room 209 · 10.00–12.30 (Timetable li)

Chair: Michael Walter (Universität Graz)



## Le passage des Pyrénées

Sarabandes et chaconnes dans le ballet de cour du XVII<sup>e</sup> siècle

Clara Rico Osés (Université Paris-Sorbonne)

10.00–10.30

Sarabandes et chaconnes sont nombreuses dans les ballets de la cour de France au XVII<sup>e</sup> siècle. Ces danses, d'origine vraisemblablement espagnole, traversent la frontière française dans un siècle marqué par des relations difficiles entre les deux pays : les deux traités qui jalonnent ces relations (*Fontainebleau*, 1612 et *Pyrénées*, 1659) n'arrivèrent pas à instaurer une vraie situation pacifique. Néanmoins, l'échange culturel fut possible : sarabandes et chaconnes arrivèrent en France et se transformèrent pour faire partie de la belle danse.

La présence de ces deux danses dans les ballets est analysée à partir de deux sources : littéraires et musicales. Les sources littéraires (livrets) permettent de constater qu'elles sont associées aux personnages espagnols. Durant le règne de Louis XIII (1610–1643), ces danses entrent dans le jeu de la propagande transmettant l'image anti-espagnole si répandue dans le répertoire scénique de l'époque. Dans les livrets des ballets de Louis XIV, elles ne dégagent plus cette image négative du pays voisin, l'Espagne ne représentant plus un danger pour le pouvoir français.

Les sources musicales témoignent de leur transformation après leur arrivée en France. Les sarabandes et les chaconnes des ballets et comédies-ballets de Louis XIV ont défini leur rythme et adouci leur caractère pour acquérir des caractéristiques propres à la belle danse française, renonçant ainsi à leurs spécificités espagnoles. Seule la chaconne a pu conserver la basse ostinato qui la caractérisait dans les sources musicales espagnoles.



## Becoming a Ballet Composer: Richard Strauss en route to *Kythere*

Wayne Heisler (The College of New Jersey, Philadelphia)

10.30–11.00

In this essay I survey Richard Strauss's compositional activities from 1895–1900, focusing on several incomplete dance projects. The former include ballet scenarios by Otto Julius Bierbaum, Frank Wedekind and Richard Dehmel, as well as dance libretti penned by the composer himself, most notably *Die Insel Kythere* (The Island of Cythera), inspired by paintings by Boucher, Fragonard, and Watteau. Featuring the form and style of classical set-piece dance scores, these fragmentary undertakings suggest Strauss's first turn towards the 18<sup>th</sup> century, a move that is commonly cited as occurring after 1910. In fact, Strauss's championing of parody and sardonicism in the vein of Offenbach in the years surrounding the opera *Ariadne auf Naxos* was foreshadowed by the irreverent *Jugendstil* spirit of his unrealized ballets in the 1890s, which might also be characterized as proto-neoclassicist. This aspect of Strauss's aesthetic, rooted in his oft-overlooked engagement with ballet, lies dormant in the extant sketches for *Kythere*; provocatively, he returned to its music and imagery for his completed dance compositions in the years surrounding the First World War: *Josephslegende* (1914) and *Tanzsuite aus Klavierstücken von François Couperin* (1923). A consideration of the processes by which Strauss became a ballet composer shifts the focus on his *œuvre* and reconfigures his canonic compositions from around 1900 (tone poems, early operas) as themselves transitional, filling the time between when he first expressed interest in ballet and later realized his vision.

♦ Pause ♦

## Manuel de Fallas Ballettmusik: Zeugnisse einer musikkulturellen Übergangszeit

Konrad Landreh (Hamm)

11.30–12.00

Manuel de Fallas Ballettmusik verkörpert auf den ersten Blick einen zeitgemäßen Nationalstil im Musiktheater zu Beginn des 20. Jhs. Ein genauerer Blick auf Entstehungsgeschichte und stilistische Prägung dieser Musik lässt sie jedoch in mehrfacher Hinsicht als Übergangsphänomen erscheinen. Zum einen zeigen die verschiedenen Werkfassungen einen Übergang von national zu universell verstandenen musikdramatischen Werken, der im Zusammenhang mit der Öffnung Spaniens zum europäischen Kulturleben steht. Dieser Übergang äußert sich sowohl in den musikalischen und musikdramatischen Stilmitteln als auch in der Qualität der kompositorischen Ausformung.

Daneben durchläuft Falla während der Arbeit an den Ballettmusiken eine stilistische Entwicklung, die ihn vom impressionistisch geprägten Folklorismus zum Neoklassizismus führt. Die Auseinandersetzung mit dem Folklorismus erfährt in den Balletten ihren Höhepunkt; zugleich aber zeichnen sich alternative kompositorische Zugänge ab, die Falla in den zwanziger Jahren weiter verfolgen wird.

Parallel hierzu erfahren die äußeren Bedingungen der Arbeit Fallas eine deutliche Veränderung, denn Entstehung und Erfolg der Ballettmusik spielen eine wesentliche Rolle bei der Etablierung Fallas inner- und außerhalb Spaniens.

Der Vortrag soll ausgehend von einer kurzen Charakterisierung der beiden Ballette *Tricornes* und *El amor brujo* den hier skizzierten Übergangsprozess näher beschreiben.

∞

## Musik an der Schwelle von Akustik und Optik: Konzertmusik choreographieren

Stephanie Schroedter (Forschungsinstitut für Musiktheater, Bayreuth)

12.00–12.30

Als Zeit-/Raumkünste, wenn auch einerseits vornehmlich akustisch und andererseits primär optisch wahrnehmbar, stehen Musik und Tanz seit jeher in einem wechsellvollen Beziehungs-

verhältnis zueinander. Sollten im Verlauf der Musikgeschichte immer wieder wesentliche Impulse vom Tanz bzw. der Tanzmusik ausgehen, um auch einer nicht zur tänzerischen Praxis bestimmten Musik neue Melodien, Rhythmen und Klangfarben zu verleihen, so macht sich gerade ab 1900 eine Tendenz bemerkbar, die den umgekehrten Sachverhalt aufzeigt: Der (Bühnen-)Tanz läßt sich von nun an verstärkt von der Musik inspirieren.

Vehement propagierten Bestrebungen zu einer Emanzipation der tänzerischen Ausdruckssprache von der Musik zum Trotz und ebenso Vorbehalte skeptischer Musikkritiker ignorierend, bedienten sich Choreographen zunehmend präexistenter Kompositionen, die zunächst keineswegs für den Tanz bestimmt waren und gerade dadurch ihre Kreativität in besonderem Maße anregten. Hierbei zeigen sich sehr unterschiedliche Ansätze, komplexe musikalische Parameter in choreographische Strukturen zu übertragen. Nicht zuletzt aus ökonomischen Erwägungen sollte sich dieses Verfahren langfristig durchsetzen – dennoch stellt es in der wissenschaftlichen Rezeption ein bislang weitgehend brachliegendes Forschungsterrain dar. Diesem Phänomen soll hier aus einer historischen, ästhetischen und – an einzelnen Fallbeispielen demonstriert – werkanalytischen Perspektive nachgegangen werden.



## Choir Music

13.7. Friday · Level F, Room 172 · 10.00–12.30 (Timetable I)

Chair: *Friedhelm Brusniak* (Universität Würzburg)



Die Reform der schulischen Musikerziehung und die Chorbewegung in der deutschsprachigen Schweiz in der ersten Hälfte des 19. Jh. am Beispiel von H. G. Nägeli

*Hiroko Sekiguchi* (Doho University, Nagoya)

10.00–10.30

Musikerziehung und Musikkultur in der deutschsprachigen Schweiz der ersten Hälfte des 19. Jhs., insbesondere die Pestalozzische Reform der schulischen Musikerziehung und das Aufkommen der Männerchorbewegung, standen in enger Beziehung zu Hans Georg Nägeli (\*1773, †1836).

Er verfasste die *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen*, die sich allerdings nicht so leicht zu verbreiten vermochte. Danach gab er das *Musikalische Tabellenwerk* und das *Schulgesangbuch* als Unterrichtsmaterialien heraus, welche in den 30er Jahren des 19. Jhs. in die Schulen der deutschsprachigen Schweiz Aufnahme fanden. Er förderte auch die dortige Männerchorbewegung, indem er Männerchöre aufführte, Lehrbücher für Chöre herausgab und viele Stücke für Männerchöre komponierte.

Nägeli vertrat die Ansicht, dass zuerst die Kinder in der Schule die elementaren musikalischen Fähigkeiten erwerben sollten, und danach möglichst vielen Erwachsenen in der Gesellschaft die Teilnahme an Chören ermöglicht werden sollte, um so die höhere Singkunst zum Gemeingut des Volkes zu machen.

Natürlich konnte Nägeli sein Ideal nicht ganz verwirklichen. Es gelang ihm jedoch, die schulische Musikerziehung aus der früheren Abhängigkeit von der Kirche (nur Nachsingen von Chorälen) zu befreien. Durch Einführung der Pestalozzischen systematischen Methode sowie vieler Schulgesänge bereitete er den Weg zum Übergang der schulischen Musikerziehung zum modernen Schulfach. Er spielte durch die tatkräftige Förderung der Chorbewegung auch eine wichtige Rolle bei der Pflege der Musikkultur in der Gesellschaft.



From Convivial Pastime to Ideological Tool  
The Transformation of the Part-Song in Early 19<sup>th</sup>-Century Germany

*Balázs Mikusi* (Cornell University, Ithaca)

10.30–11.00

Although historians have long been aware of the immense cultural and political significance the *Singvereine* acquired in 19<sup>th</sup>-century Germany, musicologists have conspicuously ignored the music associated with these singing associations. In this paper I examine the hardly known early part-song repertory, and seek to understand the process through which the genre gradually acquired its political implications. I argue that this transformation can plausibly be understood along the lines of modernist theories of nationalism: the genre became an »invented tra-dition« (Eric Hobsbawm) that increasingly served as a means to establish the »imagined community« (Benedict Anderson) of the German nation. As Anthony D. Smith has argued, such »inventions« must as a rule grow out of »relevant pre-existing social and cultural networks«, thus the politicized part-song based itself on both the convivial lied-tradition, and the musically more elaborate church repertory. This combination brought about a certain »geographical cross-breeding« as well: while the secular German lied remained decisive for the musical style of the genre, the convivial texts soon started to yield to the moralizing tone characteristic of the chorale-based Swiss tradition. The increasing politicization resulted in the appearance of more and more democratically organized groups (like Zelter's *Liedertafel* in Berlin), and the genre assumed the role of explicit nationalist propaganda with Weber's 1814 cycle, *Lyre and Sword*.

♦ Pause ♦

Transcending Colonialism  
Intonation of Neo-traditional Choir Singing in South Africa

*Anri Herbst* (University of Cape Town)

11.30–12.00

This paper puts forward the idea that the unique soundscape of South African *isicathamiya* groups, as a subset of neo-traditional vocal ensembles and choirs, lies to a large extent in the specific intonation that has developed as a form of acculturation of hymnal singing combined with aspects of indigenous tonality. Specific reference will be made to the 2005 album by Ladysmith Black Mambazo and the English Chamber Orchestra, *No Boundaries*, as an interesting example of the outcome of two juxtaposed socio-cultural intonational soundscapes. Students' responses to two different renditions of the Mambazo song *Homeless* will be presented alongside an analysis of Fast Fourier Transforms (FFTs) of selected intervals. The findings will be discussed with reference to the role that post-production studios play in enforcing equal temperament, thus ignoring socio-cultural sonic contexts. South Africa is fast reaching the end of its transition from a colonially-derived apartheid system to a democratic nation state. This transition could either lead to further cultural transgression enforced by intonation systems which give in to the global demands of culture as a commodity, or it could transcend colonialism through the continued development of unique »South African« soundscapes.



*Cum essem parvulus* by O. di Lasso and R. Mažulis: The Changes of Key Ideas

*Gražina Daunoravičienė* (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius) 12.00–12.30

The paper will discuss two works by O. di Lasso and the Lithuanian composer of experimental music Rytis Mažulis (\*1961) who constructed their compositions on the Epistles' text by St. Paul, 1 Corinthians 13:11 *Cum essem parvulus*. During the 2<sup>nd</sup> part of the 16<sup>th</sup> century the organisation of musical composition was achieved by means of externally defined: either as poetic

forms, patterns of the genre, or the structuring role of a given verbal text of the composition. Lasso's motet (1579) is based on compositional practice of his time and inspiration of P. Bembo's idea of word painting in musical compositions. R. Mažulis in his composition (2001) seeks to defeat the fatality of the narrative (linear) time, explore the depths of a sound, and discover new projections of musical time and space. An analysis of the piece shows an obvious transformation of the principle of a Renaissance mensural canons, which naturally developed into a fractal type of polytempo canons. It is also possible to see the scope of the composer's mathematical manipulations in the structure of the *Cum essem parvulus* microinterval canon.

A comparative analysis shows different radical mainstreams of changing the main aspects of musical composition during the four hundred years. The paper will discuss a variety of issues; such as understanding of the motet ›genre‹, the conceptual approach to verbal key words, interaction with compositional thought, concepts of space, time and temporality that have been radically transformed by the recent work.







## VI. THEORY & METHODS

### Symposien · Symposia

Sonoristic Legacies. Towards New Paradigms in Music Theory, Aesthetics, and Composition (Z. Granat)	215
Signs Beyond Signification. De- and Reactivating Semiotic Concepts in Musicological Discourse (Ch. Thorau & E. Ungeheuer)	219
Transitions in Brass Repertoires – Transitions in Performance Cultures Historic Brass Society Symposium (Historic Brass Society, J. Nussbaum)	222



### Freie Referate · Free Paper Groups

Music Theory I: Aspects from Antiquity to Renaissance	226
Music Theory II: Aspects from Renaissance to the 18 <sup>th</sup> Century	228
Methodology I: Concepts and Issues	230
Methodology II: Problems of Historiography in 19 <sup>th</sup> and Early 20 <sup>th</sup> Century a)	232
Methodology III: Problems of Historiography in 19 <sup>th</sup> and Early 20 <sup>th</sup> Century b)	234
Methodology IV: Reception of »Early Music«	237
Systematics	239
Reception, Center, and Periphery I	241
Reception, Center, and Periphery II	244
Transformation and Transcription	247
Sources	248
Organology I	250
Organology II	252



### Exkursionen · Excursions

Einsiedeln: RISM: Quellenerschliessung und angewandte Forschung	255
Lugano: Fonoteca Nazionale Svizzera	255





## SYMPOSIEN · SYMPOSIA

### Sonoristic Legacies

#### Towards New Paradigms in Music Theory, Aesthetics, and Composition

11.7. Wednesday · Level F, Room 175 · 10.00–18.00 (Timetable xxx; xxxiv)

Organiser & Chair: *Zbigniew Granat* (Boston University)

The impulse toward sonic explorations in 20<sup>th</sup>-century music brought about numerous far-reaching changes in the areas of compositional practice, music theory, and aesthetics. Half a century ago Polish musicology described this impulse as ›sonoristic‹ and developed a theory that transformed the musico-theoretical landscape of Eastern Europe. On the one hand, the theory of ›sonoristics‹ (or ›sonology‹ in its later reincarnation) represented a response to the need, explicitly expressed by leading 20<sup>th</sup>-century composers such as Stockhausen and Boulez, for a new analytical method capable of explaining the intricacies of modern avant-garde music. On the other hand, sonoristic reflection also played an extremely important role in the formation, development, and reception of one of the most radical ›isms‹ of the 20<sup>th</sup> century: ›sonorism‹.

This symposium is intended as a forum for an international exchange of ideas related to sonoristic phenomena in 20<sup>th</sup>-century music and musical scholarship informed by, or pertaining to, sonoristic theories. One of the general topics to be addressed by the participants will be the sometimes elusive borders of sonorism, an avant-garde style within Polish music of the 1960s associated primarily with works by such composers as Penderecki, Górecki, Szalonek, Kilar and Serocki. In addition, we will also focus on musical situations or compositional approaches that may be construed as sonoristic but also as belonging to other realms or domains (including composers such as Mahler, Ligeti, and Lutosławski).

In addition to sonorism, an attempt will be made to reevaluate the main tenets of sonoristics as put forth by its inventor Józef Chomiński, and reexamine the values of sonoristic terminology as an alternative to other theoretical approaches to 20<sup>th</sup>-century experiments with timbre and texture. Finally, we will offer a number of ways in which this unique theory might be expanded by the advances made in recent music scholarship.

Since sonorism and sonoristics are yet to be recognized by ›mainstream‹ musicology, a larger goal of the symposium is to stimulate concern and awareness about the potentials and values of sonoristic ideas and methods, both in music and musical thought.



Part I (Timetable xxx)

#### Boundaries and Definitions: The Compositional Realities of Polish Sonorism

*Adrian Thomas* (Cardiff University)

10.00–10.30

This paper asks a number of questions about Polish sonorism, making specific reference to Teresa Malecka's characterisation of Penderecki's pieces of 1960–1962 as ›classic‹ sonorism. What, if any, have been the distinctions between the terms ›sonorism‹ and ›Polish School‹ as deployed by both Polish and non-Polish writers? How secure were their rationales for including some Polish composers (including Lutosławski, Górecki and Serocki) under one or both headings? And what has this literature observed or ignored in reaching its definitions of sonorism, especially in the crucial compositional parameters of pitch, harmony and structural functions?



## Sonorism: Footsteps and Fingerprints

*Anya Maslowiec* (Sydney Conservatory of Music)

10.30–11.00

The development of Polish avant-garde music after 1956 has often been described by the term ›sonoristic‹, introduced into Polish musicology by Józef Chomiński. By the late 1950s, an emphasis on texture and timbre, often coupled with non-traditional instrumental and vocal techniques, was a distinguishing feature of what was often labelled the Polish ›school of sonorism‹. The earliest sonoristic pieces, written before 1960, are often dominated by pointillistic technique and a search for new timbres. The most radical phase of the movement occurs in the early 1960s in the works of young radicals such as Penderecki, Górecki and Kilar, and older composers such as Schaeffer, Szalonek and Lutosławski.

While this paper touches on problematic issues such as the time-frame, definition and periodisation of the movement, the main focus is on the repertoire, and especially a consideration of stylistic features – the ›fingerprints‹ of individual composers in relation (or opposition) to shared traits and tenets, and the ›footsteps‹ that distinguish virtually all sonoristic works from contemporary ›textural‹ pieces by composers such as Xenakis and Ligeti.

♦ Pause ♦

The *St. Luke Passion* as Britain's First Encounter with Sonorism*Tim Rutherford-Johnson* (Goldsmiths College, University of London)

11.30–12.00

Penderecki's *St. Luke Passion* is not usually considered a sonoristic work. In the United Kingdom, however, firsthand experience of truly sonoristic pieces was limited and *St. Luke* was the first notable experience of the style for many British audiences. After two performances in 1967 London's critical community divided, a pattern that would mirror international opinion in the following decades. The work's detractors labelled it an unthinking collection of sound effects. Its defenders attempted to negate these accusations by distancing the work from the Polish school and stressing its conventional methods of construction, passing over its extravagant soundworld to focus on recognisable models such as serialism, strict counterpoint, organic development and underlying tonalities. Negatively or positively, sonorism was regarded in the work as a colouristic device, a means by which modernistic means were domesticated to word-painting or dramatic embellishment. Both instances, this paper will argue, did a disservice to the work as an example of Polish political defiance, which was suppressed by either the criticism of its sonoristic technique as mere sound effects or its reduction to familiar Western European designs.

Through a combination of reception history and score analysis, this paper examines the impact of *St. Luke* in the formation of a British interpretation of sonorism, and compares this to a new reading of the work that draws attention to its use of sonoristic means in support of a political-theological programme, restoring its forgotten political power and arriving at a richer understanding of Penderecki's sonoristic method.

›Sonoristic‹ Composers and their Development towards the Concept of Sound  
Remarks about Górecki, Lutosławski, Penderecki*Martina Homma* (Köln)

12.00–12.30

Among the revolutionary shifts in musical paradigms of the 20<sup>th</sup> century, the issue of ›sound colour‹ or ›sonority‹ has been given relatively little attention by music theorists.

This paper attempts to present a) ›sonorities‹ of several composers whose approach has been labelled as ›sonoristic‹ (Penderecki, Ligeti, Lutosławski), and b) hint at their compositional

nal development towards this ›sonorism‹ and describe their approach to the matter of ›sound as such‹ in later years, combining those remarks with c) an outlook on possible links between Polish ›sonorists‹ and French ›spectralists‹ of the next generation.



### Sonorism in the Music of Witold Szalonek: Problems of Analysis and Interpretation

Carl Humphries (University of Bielsko-Biala)

12.30–13.00

Both Polish sonorism in general, and its specific form as developed by Szalonek, can be seen as attempts to give structural and expressive prominence to aspects of music such as timbre, texture, dynamics and articulation, whose distinctive feature, in contrast to melody, harmony and rhythm, is that they cannot be grasped in a way that abstracts from our immediate sensory experience of sound as a physical phenomenon – as sonority. But if both an analysis of musical structure and an interpretation of its social meaning necessarily involve identifying features whose formal or social significance can be modelled in ways not absolutely transparent to our immediate experience, how can such music be analysed or interpreted at all, without obscuring its sonoristic character? I will consider a variety of possible approaches to this problem.



### Part II (Timetable xxxiv)

#### Sonorism, *Klangkompositionen* and the Sound Block Unit: ›Parton‹

Alicja Jarzębska (Jagiellonian University)

15.00–15.30

The first part of my paper is devoted to the comparison of semantic boundaries of the notions introduced by Chomiński in his sonoristic theory (such as: sonoristic element, sonoristic regulation, homogenous and non-homogenous sound) with the meaning of other terms like *Klang*, *Klangfarben*, *Klangtechnik*, *Klangkompositionen* used by German theorists (e.g. Riemann, Schoenberg, Kurth, Lachenmann) as well as with the semantic range of terms preferred by French and English theoreticians (P. Schaeffer's *objet sonore*, W. Slawson's *sound color*, R. Cogan's *sonic structure*). Also, the problem of ›objective‹ and ›subjective‹ approaches to the above-mentioned concepts influenced by positivistic and/or cognitive paradigms will be mentioned.

The second part of my paper concentrates on the – inspired by cognitivism – new formal unit called ›parton‹ (a sound-block with a stable timbre determined by instrumentation, articulation, register, types of pitch motion and noise effect), present in works of Stravinsky, Schoenberg, Boulez, Penderecki, Lutosławski and Lachenmann. The concept of ›parton‹ will be compared with such notions as sound center, sound layer, ostinato-bourdon layer, dodecaphony, or *ad libitum* notation.



#### Sonoristic Space in Mahler's First Symphony

Laura Dolp (Montclair State University)

15.30–16.00

While sonorism was an explicitly held notion in 20<sup>th</sup>-century composition, some turn-of-the-century composers like Mahler entertained what could be defined as an early type of sonoristic project. Critical reception of Mahler's First Symphony has often concluded that the beginning of the first movement undermines the teleological premise of its symphonic principles. In light of this historical precedent, I propose that Mahler's ›failure‹ to achieve a clear syntactic process shows instead a proactive engagement with the potential of sonorities to create a meaningful, multi-dimensional space. This epic, pointillist and reiterative space dramatizes his Promethean

drama. This passage, while unique to Mahler's output, brings together a complex of elements that recurs in his later works and shows a characteristic sensitivity to register, dynamics, and tone color. I suggest that Mahler's spatial music facilitates a phenomenological pivot from a ›lateral‹ orientation toward one of ›depth‹. In the First Symphony this pivot magnifies the passage's experiential weight and, by extension, its capacity to symbolize the beginning of the hero's path.



### How to Analyze Sonoristic Music

Perspectives for the Development of Józef M. Chomiński's Theory of Sonology

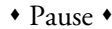
*Iwona Lindstedt* (University of Warsaw)

16.00–16.30

Chomiński's theory of music sonology is based on the assumption that certain specific compositional means allow us to understand purely sonorous qualities as ›real phenomena‹. Although the reception of Chomiński's theory, at least in Poland, has been wide, studies to date have understood the premise of analyzing the sound structure of the musical work in purely metaphorical terms regarding musical notation as a projection of the composer's creative intentions. Therefore the need exists of extending the analysis of sound phenomena to encompass their acoustic shape and psychologically conditioned perception, as well as the need for new empirical research.

In my paper I shall look at perspectives for the development of the sonoristic study of music, including experimental examination of sound mass based on sonograms, subsequently disclosing the real cognitive values of Chomiński's theory and arranging and modifying his nomenclature. I will address issues of: 1) equal treatment of sound material originating from various sources, 2) dimensions of time and speed, 3) states of density and rarefaction of sound, 4) sonoristic modulation, and 5) sonoristic possibilities of a formal continuum.

Given that Chomiński designed the notion of ›sonoristics‹ in a close relationship with the works of avant-garde ›Polish school‹ of the post-1956 period, I shall present musical examples from this repertoire.



### The Evolution of Józef Chomiński's Theory of Sonology: An Assessment

*Maciej Gołąb* (University of Wrocław)

17.00–17.30

Józef Chomiński's theory of sonology matured gradually over a period of two decades (1961–1981). Although focused primarily on a current in 20<sup>th</sup>-century music that made sound colour a constitutive element of music, this theory was initially designed with a more universal approach, encompassing also the music of the 19<sup>th</sup> century. In my paper I shall address three issues: 1) the evolution of sonology, which will be shown through a critical analysis of Chomiński's writings and the work of his pupils; 2) the methodological structure of this analytical theory, with regard to heuristic sources of analysis (notational systems vs. ›real sound‹) and musical objects of analysis (formally constitutive or non-constitutive latencies); and finally 3) a comparison of Chomiński's sonology with empirical study of sound objects in theories of the 1960s and 1970s. These issues will allow a general assessment and positioning of the theory of sonology within the history of music analysis after World War II.



## The Concept of Transformation as a Sonoristic Paradigm

Zbigniew Granat (Boston University)

17.30–18.00

One of the most innovative aspects of Józef Chomiński's theory of sonoristics was the ability to explain the novel sound qualities of 20<sup>th</sup>-century music as transformations of traditional musical elements, such as melody or harmony, into ›sonoristic values‹. This approach allowed for a positive evaluation of many non-traditional compositional means such as clusters, sound effects generated by conventional instruments (e.g., violin as a percussive instrument), or noise acquiring the status of musical material.

In this paper I will examine a variety of transformational processes that constituted the main objects of sonoristic analyses, scrutinize how the concept of transformation informs the analytical language itself, and demonstrate how the idea of transformation instigates a methodological shift from ›ideal‹ structures of tonal music (themes, harmonic progressions, or contrapuntal relationships) to ›real‹ sound objects given in aural perception. In effect, I argue that transformation represents the chief paradigm of sonoristics as a theory grounded in the sounding manifestation of a composition.



## Signs Beyond Signification

### De- and Reactivating Semiotic Concepts in Musicological Discourse

12.7. Thursday · Level F, Room 104 · 10.00–18.00 (Timetable xxxix; xliii)

Organisers: *Christian Thorau* (Hochschule für Musik, Frankfurt am Main) &

*Elena Ungeheuer* (Technische Universität Berlin)

The symbolic nature of music has been a basic problem of musicological scholarship even if research is not always centered on semiotic questions. During the last few years the focus on presence, performativity, materiality, corporality and operativity has initiated a process of re-thinking that has challenged, probed, and lifted the limits of sign concepts or made them appear to be entirely obsolete. The radical concentration on the immersive experience of listening and performance and the encounter with sounding materiality possesses a dynamic anti-semiotic (or anti-hermeneutic) impulse. Similar can be said about the emphasis on operativity which weakens dichotomies of form and content in favour of using the given material and structural parameters as potentialities to handle and organize sound and thus creating a genuine category of pragmatic pertinence. Nonetheless structuralist and pragmatic sign theories continue to function as a point of reference, at least for the reason of having been deemed inadequate for music in several respects.

Meanwhile, the deactivation of the semiotic argument has a counterpart in other recent approaches that seek to develop more flexible concepts capable of capturing the aesthetic peculiarities of music. They take into account that musical semiosis includes internal structures of reference which interact with possible and multiple signifieds; or they consider the symbolic character of music to be a diachronic model of interpretation that makes it possible to describe the process of an increasing and decreasing ›semioticity‹ in music history rather than suggesting an universal semiotic quality; they look at metaphorical and intermedial transfers as the significant structure of cognitive operations related to the auditory musical experience; or they examine the fluidity of semiotic phenomena, their processual character, in music.

With this panel we wish to foster discussion and exchange within this constellation of current intellectual trends. The choice of approaches also provides an opportunity to reconstruct essential traits of the complex history of semiotic discourses within musicology. Finally, we intend

to assess how far these positions overlap, complement, illuminate each other or – in certain aspects – even converge.



Part I (Timetable xxxix)

Opening panel

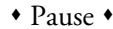
Roles and tasks of semiotics in musicological discourse 10.00–10.30



Semiosis in Performance and Performance Studies

*Nicholas Cook* (Royal Holloway, University of London) 10.30–11.00

The rise of performance studies in music, whether pursued ethnographically, empirically, or through computational modelling, reflects the larger trend towards a performative conception of musical meaning and indeed of musicology itself. However such intellectual developments always risk throwing out the baby with the bathwater, as illustrated by the way in which theatre studies discarded the practices of close reading characteristic of literary studies. In this paper I pursue this larger theme through considering the role of semiosis, broadly conceived, in performance and performance studies, taking the work of Eric Clarke as my starting point and illustrating my argument with reference to ongoing research at CHARM (the AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, London).



Awe, Wonder, Astonishment: Virtuosity and the Musical Signs

*Dana Gooley* (Brown University, Providence) 11.30–12.00

A basic premise of any semiotic approach to musical meaning is that the listener is in a proper frame of mind – which we could perhaps describe as ›rational‹ (though not necessarily contemplative) – to decode the musical signs with which he/she is presented. In this paper I investigate how the status of the musical sign is transformed when the listener's rational capacities are deliberately interfered with – that is, when a virtuoso performer astonishes the listener through overwhelming bravura execution. At such moments, the semiotic and discursive aspects of musical meaning are at least temporarily suspended, and the listener derives pleasure from an entry into the irrational. I address this question concretely by analyzing written reactions to Paganini and Liszt, which form a rich historical record of listening experiences, and which address with surprising directness the issue of the listener's rationality.



*Intermediate discussion* 12.00–12.30



Part II (Timetable xliii)

Musical Signs in the Focus of Media-aesthetics

*Elena Ungeheuer* (Technische Universität Berlin) 15.00–15.30

Even when we accept music as not-being a semiotical system, composers, performers and listeners always play with signs in music. Under which circumstances musical structure is being



transformed into a musical sign? Phenomenal aspects of similarity and mimesis (»Anmutung«) have already been analysed and classified as icons or indices following Peirce. But the problem of the universality of signs, being fundamental to those analyses, has not yet been satisfactorily solved. Further more, questions, that may show us the given function of signs and the musical level related to them, are not yet put. There are different levels of musical meaning: Does the sign help the performer to interpret the score? Do the signs symbolize dramaturgical functions inside the music (e.g. the opening, the highest tension, the dialogue, the end)? Are the signs elements of a certain musical grammar (tonality, dodecaphony)? And what about the specifics concerning aesthetical production: Are the signs presented as a whole or are they transformed, divided, put into montage ... by the composer? Is the function of signs in music to be morphed into other signs or into structure? Searching for answers, sign theory becomes an important dimension of comparative media-aesthetics based on an action-theory (How man acts within music?).



### The Semantic Surplus Value of Concrete Sounds

*Roland Posner* (Technische Universität Berlin)

15.30–16.00

A sound is a sign when its perception causes some organism to respond with some impulse for action, sensation, or belief. If sounds produced at different moments in time make an organism have responses of the same kind, and if sounds make different organisms have responses of the same kind they are said to belong to a sound type with a meaning. According to Structuralist semiotics, sound types emerge and acquire meaning when they are taken to stand in opposition to other sound types. Structuralist semioticians therefore tend to equate sign meanings with differential responses within systems of oppositions, i.e., codes. Pragmatist semioticians have criticized this approach by claiming that concrete sounds produced to realize coded signs tend to have a meaning which is richer than what can be predicted on the basis of their code. This paper discusses the question which meaning sources must be taken into account in addition to codes in order to explain the semantic surplus value of concrete sounds.



### Metaphorische Modi von Musik

*Christian Thorau* (Hochschule für Musik Frankfurt am Main)

16.00–16.30

Die Fähigkeit, projizierend zu denken, macht den Menschen zum *animal metaphoricum*, das sich seine Welt konsistent und zugleich kreativ entwickelnd entwirft. Obwohl metaphorisches Denken als basales Phänomen menschlicher Kognition im Umgang mit Musik latent gegenwärtig ist und beim Komponieren, Reflektieren und Erforschen von Musik offen zutage tritt, wird es in die meisten Zeichenmodelle nur unzureichend integriert. Gewöhnlich entzündet sich der musikologische Metaphernstreit am sprachlichen Modus, wenn musikalische Charaktere verbalisiert werden müssen. Wie verändert sich jedoch ein zeichentheoretisch orientierter Begriff von Musikhören, -erzeugen und -reflektieren, wenn man metaphorische Modi konsequent miteinbezieht? Welche Werkzeuge stellen sprachanalytische Ansätze bereit, um musikalische Metaphorik auch als nonverbales Referenzgebilde von Klängen zu begreifen, das Zeichenprozesse induziert oder von Zeichen (z.B. Sprache, Bild oder Bewegung) aktiviert wird? Wie weit erhellen kunstphilosophisch ausgerichtete Theorien der Metapher – als begriffliche Analyse unbegrifflicher Strategien – auch Grundlinien der musikästhetischen Tradition?

♦ Pause ♦

## Bedeutung jenseits von Zeichen

*Christian Kaden* (Humboldt-Universität zu Berlin)

17.00–17.30

Dass Musik ein Zeichensystem *per se* ausprägen und sich hierin als universell bewähren kann, mit Recht bestritten werden. Allerdings folgt daraus nicht:

1. dass sie sich unter je spezifischen historischen und kulturellen Bedingungen signifikanter bzw. referentieller Potenziale ganz und gar entschlüge;
2. dass dort, wo Signifikationen in der Tat ausfallen, gleiches auch für die verschiedenen Modalitäten der Bedeutungsbildung gälte.

Es scheint daher nützlich, in der kulturhistorischen Diagnose die Kategorien ›Zeichen – Bezeichnung – Bedeutung‹ methodisch zu entkoppeln und nach jenen Momenten zu fragen, in denen der jeweilige semiotische Prozess ›sich verläuft‹, seinen Zielpunkt findet. Semiotisches Denken kann folglich auch dort fruchtbar werden, wo es musikalische Funktionsweisen reflektiert, die mit dem Zeichenbegriff vernünftigerweise nicht sich fassen lassen. Das Referat entfaltet den Gedankengang an Beispielen.



## Musical Meaning: An Ecological Approach

*Eric Clarke* (University of Sheffield)

17.30–18.00

Musical meaning is central to the study of music, and has been tackled from a variety of different perspectives: parallels with language, more general semiotic theories, philosophical aesthetics, critical theory, multi-media, emotion, social function, metaphor and cross-domain mapping. Few if any of these approaches focus on the continuous experience of listening to music, and in common with a rather general tendency within musicology and the psychology of music, music is often treated as occupying a domain separated from the more general auditory environment. I present a rather different approach to musical meaning, based on the perceptual principles of ecological psychology, deriving from the work of the American psychologist James Gibson. The approach emphasises the continuities between the perception of meaning in the general auditory environment and the perception of musical meaning, taking the continuous perception of auditory/musical events, and the relationship between perception and action, as primary attributes. Short sound clips, and contrasting musical examples demonstrate the scope of the theory, and expose some of the considerations and questions that are raised by music from different musical traditions.



## Transitions in Brass Repertoires – Transitions in Performance Cultures *Historic Brass Society Symposium*

11.7. Wednesday · Level E, Room 21 · 10.00–17.30 (Timetable xxix; xxxiii)

Organiser: *Historic Brass Society, Jeffrey Nussbaum* (President of the Historic Brass Society)



### Part I: **Transitions in Brass Repertoires** (Timetable xxix)

*Chair: Trevor Herbert* (The Open University, Milton Keynes)



Instrumentalists in England in the 15<sup>th</sup> Century: Out of the Shadows

*Keith Polk* (University of New Hampshire) paper read by *Trevor Herbert* 10.00–10.30

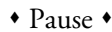
Music by 15<sup>th</sup>-century English composers has received intense scholarly scrutiny. English instrumental music of the same period has been largely ignored – but the royal court, the higher nobility, and cities in England were prodigious in their patronage of instrumentalists. Moreover, from the late 14<sup>th</sup> century onward British performers interacted constantly on equal footing with their Continental colleagues (particularly important was the contact between the courts of Edward IV and Charles the Bold of Burgundy). Striking features of English performers and their practices will be explored. The slide trumpet, for example, seems not to have been favored in British ensembles, and English chamber musicians appear to have been of equal stature to those in the courts Burgundy and Ferrara. The mid-15<sup>th</sup> century was a key period in the transition of instrumental techniques and repertoires. English instrumentalists participated in this transition to a far greater extent than has been recognized.



## The Ensemble of Cornetti and Trombone of St. Mark's and its Function in the Years of Giovanni Gabrieli

*Rodolfo Baroncini* (Conservatorio di musica di Adria) 10.30–11.00

The history of the *cappella* of St. Mark and of its instrumental ensemble during Giovanni Gabrieli's years is generally well known to scholars but the developments in the closing decades of the 16<sup>th</sup> century that were crucial in regard to the transition of performance practices and repertoire, have remained unclear. A key to understand the musical practices in St. Mark's is the division of its musical forces between *musica super organis* and *musica di cappella*. These terms describe a distinction between the vocal-instrumental or purely instrumental *concerti* that were performed on the organs' galleries, and the properly liturgical music (masses and psalms) that were performed below *in capella* (generally on the two pulpits placed to the left and right sides of the *inconostasi*). The distinction, as will be shown here, involved matters of musical style and performance techniques.



## Thomas Attwood and the Slide Trumpet

*Alexander McGrattan* (Royal Scottish Academy of Music and Drama, Glasgow) 11.30–12.00

The history of the English slide trumpet from the late 18<sup>th</sup> through the 19<sup>th</sup> century has been the subject of several important studies in recent years. A conspicuous omission from this literature is a discussion of the music of Thomas Attwood. By the close of the 18<sup>th</sup> century, Attwood, whose father was a royal trumpeter, was at the forefront of London's musical life and one of its leading composers.

This paper will examine Attwood's trumpet writing, focusing on two theatre overtures from the 1790s which survive in short score and include cues for trumpet. Although a reconstruction of the instrumental parts is partly conjectural, the melodic lines that appear to be assigned to the trumpet point to both overtures being intended for the slide trumpet.



György Ligeti's 20<sup>th</sup>-Century Writing for the Natural Horn

*Virginia Thompson* (West Virginia University) 12.00–12.30

During the 19<sup>th</sup> century, the transition from the hand horn to the valve horn was a controversial process in the minds of many musicians. In the 20<sup>th</sup> century, society embraced a distinction between the standard ›modern‹ valve horn and ›historical‹ natural horns and, although some new music was written for the hand horn, it was not until the end of the century that György Ligeti created new sound spectra requiring the use of natural horns in the *Hamburgisches Konzert*. In previous decades, Ligeti had experimented with expanding performance practice on the modern horn, but it was surprising that in 1998 he demanded a new and extreme level of virtuosity on an historical instrument. In light of his 1982 *Trio for Violin, Horn and Piano* that in retrospect is an evolutionary predecessor to the *Hamburgisches Konzert*, it appears that the transition from hand horn to valve horn may be considered somehow incomplete.



*Plenary Discussion* 12.30–13.00

♦ Pause ♦

Part II: Transitions in Performance Cultures (Timetable xxxiii)

Chair: *Jeffrey Nussbaum* (New York, President of the Historic Brass Society)



Playing for God: The Emergence of Amateur Trombone Playing in the 18<sup>th</sup> Century

*Stewart Carter* (Wake Forest University, Winston-Salem) 15.00–15.30

Amateur trombone playing is a relatively recent phenomenon: trombonists in church, court, and civic ensembles before 1800 were customarily paid for their services. By the late 19<sup>th</sup> century, however, there were thousands of amateur trombonists in brass bands in Europe and the United States. The earliest documentation of the systematic use of the instrument by amateurs comes from the Church of the Moravian Brethren in Germany and America, beginning in 1731, and the Reformed Churches of Switzerland, beginning a few years later. The two sects have similar theological roots and both used trombones to support congregational singing, yet there is no evidence of direct influence of either tradition on the other. My paper examines the role of the trombone in the religious and communal life of these two sects and their relationship to the amateur brass movement of the 19<sup>th</sup> century.



Trombone Idiom in the Early 20<sup>th</sup> Century

*Trevor Herbert* (The Open University, Milton Keynes) 15.30–16.00

Two lines of influence were important in trombone playing by about 1900: a conservative conservatoire tradition which sought to confer legitimacy on a limited and standard range of techniques, and a more innovative one in which instinctive and improvisatory styles were emerging from players working in popular idioms. The most important mediation between these two influences came from military musicians who were the most influential and the best paid, trained and organized brass playing professionals. This paper will examine the way that these tributaries contributed to modern trombone technique and the aesthetic tensions that ensued during this process. The paper will draw on evidence from published and unpublished primary sources and from early sound recordings.



## Preaching with Brass: The Cornet, Early Jazz, and the Evangelical Connection

*Krin Gabbard* (State University of New York, Stony Brook Library) 16.00–16.30

Buddy Bolden, the New Orleans cornettist who may have invented jazz, was widely known for his ability to play loud. Raised in the Baptist church, Bolden surely learned a great deal from the black folk preachers who dropped ›blue notes‹ into their sermons, improvised around their texts, and spoke musically with a deeply affecting rhythmic ›groove‹. And they did it all with great volume. In addition, Buddy Bolden could not have created jazz with any instrument other than the cornet. As the loudest instrument in the band, it was destined to become a dominating musical voice. And American cornets of the late 19<sup>th</sup> century, with their fast piston-valves finally appropriated from European horns, made startling improvisations and bluesy half-valve effects possible. Allowing for the importance of strictly musical influences, jazz would not have evolved as it did without the black gospel preacher and the newly perfected valved cornet, finally available to poor blacks in the South.

♦ Pause ♦

## Transitional Brass: Instruments with Keys and Valves

*Sabine Klaus* (University of South Dakota, National Music Museum) 17.00–17.30

The late 18<sup>th</sup> and first half of the 19<sup>th</sup> century was the most transitional period in the history of brass instruments. The heydays of the natural trumpet came to an end, and new technical developments redefined the role of brasses in music and society. First keys, and then valves were developed.

The experimental character of this transition is obvious in instruments in which keys and valves are combined. In my lecture I will delineate the musical incentive for combining keys with valves by discussing comments from brass instrument tutors, such as Allen Dodworth's *Brass Band School*, 1853. The question when this phenomenon first occurred will be addressed by examining surviving trade books, like the *Glen Account Books* in Edinburgh, and extant instruments. Social implications, such as the rise of the virtuoso and the formation of brass bands will also be considered.



## FREIE REFERATE · FREE PAPER GROUPS

### Music Theory I: Aspects from Antiquity to Renaissance

12.7. Thursday · Level F, Room 101 · 10.00–12.30 (Timetable xxxix)

Chair: *Klaus-Jürgen Sachs* (Universität Erlangen-Nürnberg)



From *topos* to *eidos*: Aristides and Ptolemy on the Identification of *tonos*

*Charles M. Atkinson* (Ohio State University, Columbus)

10.00–10.30

In Chapter 10 of his *De musica* Aristides Quintilianus provides a lucid explanation of the ancient Greek *tonoi* as successive transpositions of the *systema ametabolon*. Moreover, he outlines a method of identifying the transposition – and hence the *tonos* – of a given melody by comparing its dynamic proslambanomenos with that of the Dorian *tonos*. Using this method, one designated the lowest pitch of the scale traversed by the given melody as proslambanomenos and attempted to sing downwards from it. If one could sing no lower, the melody would be Dorian; if one could sing lower, one then determined the distance between the Dorian proslambanomenos and dynamic proslambanomenos of the given melody to identify its *tonos*. Although Aristides says that one will have no difficulty in using this method in order to establish the *tonos* of a given piece, there is in fact a substantial problem with it, a problem that had already been pointed out by Klaudios Ptolemaios more than a century earlier: For pieces in certain transpositions, the same locus of pitch (*τόπος φθόγγου*) could theoretically have two different functions, creating an ambiguity of *tonos*. His solution, as articulated in Book II, chapters 7–11 of his *Harmonics*, is identification via octave species (*είδος*) measured between fixed pitches. This paper will illuminate the nature of the problem and its solution.



Leerstelle – Bruch – Umdeutung: Eine Geschichte des Quintparallelenverbots

*Marion Saxer* (Universität Frankfurt)

10.30–11.00

Das Quintparallelenverbot ist eine satztechnische Grundregel, die alle Studierenden der Musik bis heute kennen und verwenden lernen. Es verwundert, dass sein historischer Ursprung vergessen und zum Teil verschüttet ist. In dem Vortrag wird die historische Genese des Quintparallelenverbots soweit als möglich belegt und seine ca. 600jährige »Passage« durch die abendländische Musikgeschichte nachgezeichnet. Dabei zeigt sich, dass die Formulierungen der Regel durch die Jahrhunderte hindurch ihrem Sinn nach unverändert blieben, der Kontext ihrer Verwendung dagegen starken Veränderungen unterworfen war. Begründungen wurden zum Beispiel jeweils aus zeitgenössischen musikalischen Denkhorizonten heraus entwickelt und widersprechen sich zum Teil erheblich. Zudem beruhen auch die Regelverstöße unterschiedlicher historischer Phasen auf den unterschiedlichsten Grundannahmen. Anders als etwa bei der Geschichte der Dissonanzbehandlung, die ein dynamisches Element der Geschichte der Satztechnik darstellt und eine ihr inhärente Logik aufweist, kann der historische Blick auf die Geschichte des unverändert gebliebenen Quintparallelenverbots logische Brüche, Leerstellen und willkürliche Zurichtungen innerhalb der Entwicklung des musikalischen Denkens offen legen. Jene Übersetzungsfehler in der historischen Passage zu erkennen, bedeutet, die Komplexität von Geschichte nicht durch einsträngige Erklärungsmuster zu beschneiden.

♦ Pause ♦

## ›Tonal Types‹ e attribuzioni modali nella polifonia del secondo cinquecento Nuove considerazioni

Daniele Sabaino & Marco Mangani (Università degli Studi di Pavia) 11.30–12.00

La comunità scientifica, nonostante la diffusione del concetto di *tonal type* introdotto da Powers, ritiene che per il Cinquecento il concetto di ›modo‹ mantenga una sua pertinenza. Il concetto di *tonal type*, per la sua maggior ›neutralità‹, rimane tuttavia un punto di partenza per l'analisi del repertorio polifonico del secondo Cinquecento, giacché in questo la delicatezza delle attribuzioni modali può dirsi dato di fatto comprovato dagli studiosi. È dunque nostra convinzione – sulla base del lavoro finora sviluppato, che sia giunto il tempo di allargare la prospettiva di studio oltre il medesimo concetto di *tonal type* e di indagare i ›tipi tonali‹ in base al tasso di ›problematicità‹ con cui ad essi corrispondono le possibili rappresentazioni modali. Abbiamo infatti constatato come alcuni tipi tonali si conformino ai criteri ›interni‹ in misura decisamente maggiore di altri. Questo approccio consente di valutare in che misura la concezione modale entra in crisi alla fine del secolo, e consente altresì di individuare i generi e gli autori di quella crisi più emblematici. Intento della relazione è dunque quello di fornire un breve resoconto teorico della questione, presentare alcuni esempi significativi e proporre alcuni spunti di riflessione, ponendo in luce come la crisi della concezione modale sia uno degli elementi decisivi nel definire il modificarsi della concezione dello spazio sonoro che si svilupperà nel corso del secolo XVII.



## Lost in Transition: (re)visiting Salinas Rhythmic Theory

Álvaro Torrente (Universidad Complutense de Madrid) 12.00–12.30

Francisco Salinas's *De musica libri septem* (Salamanca 1577), following the classical division of music theory into *harmonica* and *rhythmica*, devotes its last three books to rhythmic theory. While this part of the treatise has been modernly acknowledged owing to the inclusion of a large selection of 16<sup>th</sup>-century folk songs as examples of rhythmic patterns, no attention has been given in modern scholarship to Salinas music theory as such. In fact, rhythmic theory is virtually absent from major surveys of music theory including Palisca's otherwise monumental *Humanism in Italian Musical Thought* (New Haven, 1985) or the more recent *Cambridge History of Western Music Theory* (Cambridge, 2002). It would appear that the importance of vertical musical relationships has completely shadowed the Classical tradition represented by Aristoxenos' *Elementa rhythmica*, St Augustine's *De musica* and Salinas' *De musica libri septem*.

This paper will explore Salinas rhythmic theory in order to demonstrate, not only its originality within both the tradition and his own contemporaries, but also its usefulness to understand how rhythm was perceived in the Renaissance.



## Music Theory II: Aspects from Renaissance to the 18<sup>th</sup> Century

12.7. Thursday · Level F, Room 101 · 15.00–18.00 (Timetable xliii)

Chair: *Karol Berger* (Stanford University)



### El tratadista en la aduana

Bartolomeo Giovenardi, teórico musical entre Italia y España en el siglo XVII

*María Sanhuesa Fonseca* (Universidad de Oviedo)

15.00–15.30

En 1633, el Doctor Bartolomeo Giovenardi (Roma, ca. \*1604, †Madrid, 1668) desembarca en la Península Ibérica y trae consigo unos instrumentos de construcción italiana que permanecen retenidos en Barcelona: un «arpa doppia» y un «cimbalo perfetto». Con la protección de Felipe IV, ante el que presentará sus instrumentos, Giovenardi será arpista en la corte, además de constructor de instrumentos y tratadista. Se han conservado dos textos de teoría musical escritos por él. Uno de ellos está en la Real Academia de la Historia, y el otro en la Biblioteca Nacional (Madrid). El primero es bilingüe (castellano-italiano), y el otro está escrito solamente en castellano, aunque con frecuentes italianismos.

El propósito de la ponencia es presentar mi edición crítica de ambos manuscritos, y considerar a Giovenardi – a la luz de sus textos teóricos – como tratadista entre dos culturas musicales y dos tradiciones de construcción de instrumentos, en el marco de las relaciones de la corte española en tiempos de Felipe IV y sus intercambios con las innovaciones escénicas y musicales de Italia. Giovenardi llega de Italia con instrumentos musicales novedosos, pero es preciso relacionar los instrumentos descritos en sus textos con la teoría española de la época para tener una perspectiva completa y un contexto real de lo que supuso la estancia de Giovenardi en la corte madrileña de mediados del XVII. De la misma manera, la lectura de sus textos aporta interesantes detalles acerca de la expresividad en la música de las representaciones escénicas en el Buen Retiro.



### Das galante Fluidum – von der Tenorklausel zur »cadence galante«

*Lucinde Braun* (Universität München)

15.30–16.00

Mit dem Galanten verbindet sich in der Musik eine disparate Reihe von Phänomenen, die sich nur schwer einem verbindenden Kontinuum zuordnen lassen. Im geplanten Beitrag soll daher das Konzept eines »Fluidums« entwickelt werden, das sich über räumliche, zeitliche und generische Grenzen hinweg immer wieder zur auditiven Wahrnehmungen des Galanten verdichten konnte. Als Bezugspunkt dient die von C. L. Cudworth 1949 in den musikwissenschaftlichen Diskurs eingeführte »cadence galante«. Von besonderem Interesse ist die Vorform dieser Floskel: die Kadenz mit einem Quartsextvorhalt auf der Dominante und einer stufenweise in den Grundton fallenden Oberstimme, die eine Brücke zur »frühalanten« Phase schlägt. Am Beispiel von Alessandro Scarlatts *Gli equivoci nel sembiante* (1679) wird die Herausbildung der Kadenz und ihre Bindung an die Welt der galanten Pastorale zu erörtern sein. Das allmähliche Eindringen der vokalen Formel in die Cembalomusik lässt sich an dem überschaubaren Corpus der französischen Clavecinisten exemplarisch verdeutlichen. Während François Couperin 1713 noch den modalen und figurativen Charakter der galanten Kadenz ausspielen konnte, vollzog sich in den 1730er Jahren ein abermals von der Oper initiiertes Umwandlungsprozeß, in dem sich die Kadenz in die neuen Periodenstrukturen integrierte und sich zu einer von vielen clichéartigen Schlussfloskeln verfestigte.





*Le diable boîteux*, Omnipresent Meyer and Intermediate Tonic  
in 18<sup>th</sup>-Century Music

Bella Brover-Lubovsky (Bar Ilan University)

16.00–16.30

This paper discusses the shifting concept of pitch structure in the late 18<sup>th</sup>-century music against the intellectual background of the time, interpreting the status of the tonic in the common-practice tonality through the lens of contemporary literary practices and theories.

The brief recurrences of the principal key (which I call the intermediate tonic) throughout the tonally unstable area occur with considerable regularity in the extensive repertory until the 1770s. Intermittent restatements of the tonic in tonal-thematic adventures are strikingly analogous to the discursive nature of the epistolary and picaresque novel of the period, where the ubiquitous main protagonist links different sub-plots and ramifications of intrigues. Similarly, in principal compositional treatises (by Rameau, Tans'ur and Gervasoni) the centrality of the tonic is compared to heliocentric concept of the universe; with the tonic corroborating its omnipresence through the oscillations of a harmonic pendulum. Riepel, applying his witty analogy of social stratification, endows the tonic (the Meyer) with the responsibility of maintaining tonal unity by means of frequent brief reappearances.

Just as the realistic novel, with its more unified plot and profound development of characters, supplanted the earlier literary genres, so the instrumental piece with tonally-discursive structure gave way to the coherent concept of the mature classical sonata. These changes are viewed within the context of the shifting social weave of the public and its artistic taste.

♦ Pause ♦

Tonal Pluralism in the Analysis of Giuseppe Paolucci (1726–1776)

Gregory Barnett (Rice University, Huston)

17.00–17.30

This paper studies style and tonal organization in music of the Italian Baroque as represented in the detailed analyses of Giuseppe Paolucci's *Arte pratica di contrappunto* (1765–1772). The repertory covered by Paolucci spans the late-16<sup>th</sup> through the early-18<sup>th</sup> centuries, thus comprehending the transition in tonal language from what we might describe as modal counterpoint to tonal harmony. Paolucci's perspective, however, differs from our own. He saw no modal/tonal dichotomy in the repertory that he analyzed. Rather, he treated all of it, from Lasso and Palestrina to Handel and Marcello, as demonstrating *tuono* in varying forms – that is, as centered on letter-named fundamental pitches, to which other pitches are hierarchically related and themselves subject to tonal focus through modulation. Contrary to our own thinking that posits an all-encompassing tonal language as represented by modes or keys, the tonal practices that Paolucci describes are contingent upon genre and style so that the tenets of tonal organization are themselves always changing, depending on the piece he is analyzing. This paper, while surveying the musical styles of the Italian Baroque as Paolucci described them, argues for a revised conception of Baroque tonality that is likened not to a single theoretical system of modes or keys, but instead to a plurality of coexisting dialects, each wedded to specific musical styles as described by Paolucci: *da cappella*, *pieno*, *concertato*, *fugato*, and *madrigalesco*.



The Inverted Recapitulation with Mediant Key Relations

John Schuster-Craig (Grand Valley State University, Allendale)

17.30–18.00

Symmetry is an important element in many of the musical languages of 20<sup>th</sup>-century music. It manifests itself in a variety of ways, such as the use of pitch collections that display an axis of symmetry, the use of such an axis as a large-scale formal element, Messiaen's non-retrogradable

rhythms, the widespread use of palindromic forms (e.g., Tippett, Berg, Stravinsky), and formal patterns such as Bartók's 'arch' forms (e.g., the Fifth String Quartet).

This paper demonstrates the use of symmetry, in pitch relations and in musical form, in a specific type of sonata-form found in the transitional years of the second half of the 19<sup>th</sup> century. The inverted sonata-form with mediant key relations exhibits symmetry in both key relations, and in formal shape. Three examples are analyzed: the finale of the Schumann String Quartet, Op. 41/1; the Brahms *Capriccio*, Op. 116/1; and the first movement of Dvořák's Piano Quartet, Op. 87. In each of these works, first and second thematic groups are reversed in the recapitulation, creating an arch form. Also, the key centers for the second group in the exposition and recapitulation are symmetrically arrayed around the movement's tonic pitch (e.g., in the Schumann's work the second group of the exposition is in the mediant, C major; the recapitulation begins with the second group in the submediant of F). This formal type is seen as a precursor of the widespread use of formal and pitch symmetry in the 20<sup>th</sup> century.



## Methodology I: Concepts and Issues

11.7. Wednesday · Level G, Room 204 · 10.00–13.00 (Timetable xxx)

Chair: *Melanie Wald* (Universität Zürich)



### Anachronistic Listening Strategy to the Music of Palestrina

*Yosef Goldenberg* (Hebrew University of Jerusalem)

10.00–10.30

Listening today to the music of Palestrina and his contemporaries, one may notice some features that where no doubt foreign to 16<sup>th</sup>-century musical thinking:

Functional harmony. In some passages, it is indeed possible to add Roman numerals even when the contrapuntal source is clear. For example the beginning of the 3-part *Exercizi sopra la scala* attributed to Palestrina is clearly based on 5-6 series I-VI6-II-VII6-III-VII6-I6;

Certain moments that resemble extended tonality. For example, Palestrina's *Stabat Mater* opens with the whole-tone progression A-G-F, that also appears in Liszt's *Dante* symphony;

Consonances on strong beats that a tonal hierarchical analysis would reveal as conceptual dissonances in locations that Palestrina rules do not allow dissonances, e.g. accented neighbors or accented passing tones. These are possible by means of two devices: a. consonant support in other voices (e.g., in the motet *Stivit Anima Mea*, m. 14); b. reduced texture which removes the potential dissonances (e.g., in No. 21 of Lasso's two-voice *Cantiones sine textu* [*Magnum Opus*, no. 9], m. 5).

Along with the interest in each of those matters, the whole issue invokes problems of legitimacy for the anachronistic way of listening. In particular, hearing strong-beat consonances as consonantly supported conceptual dissonances clashes head-on with the concepts of Palestrina's age. Nevertheless, this listening strategy might enrich our listening experience to Palestrina's music, albeit surely modify it from its authentic meaning.



## Musical Exoticism: Toward a Second Paradigm

Ralph P. Locke (University of Rochester)

10.30–11.00

Most writings on musical exoticism assume that a work is »exotic« only if it incorporates distinctively »foreign« stylistic elements. I call this the »First Paradigm« of musical exoticism. It is particularly adequate for instrumental works, e.g., Mozart's *Rondo alla turca*.

I propose a broader Second Paradigm that is more adequate to exotic operas (and other dramatic works). It emphasizes that a work may engage almost any stylistic and formal resource in order 1. to convey exotically shaded portrayals of vicious warlords, seductive females, or other accepted types, and 2. to construct particular situations and moods (e.g., menacing or idyllic) that were understood at the time as characteristic of the place or people in question.

I then use this Second Paradigm to help make sense of four diverse exotic portrayals:

1. *Les Indes galantes* (Rameau's application of musico-rhetorical devices to the Peruvian Huascar's anti-colonialist tirade);
2. *Belshazzar* (Handel's vivid musical setting of the passage in which the cruel, cowardly Eastern despot seeks oblivion in drink);
3. Bizet's *Carmen* (the Card Scene, which is notably free of *couleur locale* yet, through rigidly recurring devices in voice and orchestra, indelibly limns Carmen's gypsy fatalism); and
4. the Arab-slave ballet number composed by Verdi for the 1894 Paris production of *Otello* (it quotes a Turkish tune used in Weber's *Oberon*; its choreography is also revealing).

♦ Pause ♦

## Transition in the Form of Fugue in 20<sup>th</sup>-Century Music

Tatevik Shakhkulyan (National Academy of Sciences Armenia, Yerevan)

11.30–12.00

The traditional form of fugue has been employed during many centuries until the 20<sup>th</sup>-century. In one case the traditional scheme of the fugue is on the ground, and the shifts pertain to its all components: the logic of the subject's construction, the answer, which can be in any tonality instead of the tonic-dominant; the principle of the countersubject, the development, the recapitulation etc. We explain the above-mentioned thought on samples from the creativity of P. Hindemith, B. Bartók, I. Stravinsky, and D. Shostakovich.

In the other cases, the idea of fugue, that is running is used (Latin *fuga* – running). Such a sample is the fugue from *Preludes and a fugue* of W. Lutosławski. The main thematic material is built by a principle of »polyphonic hierarchy«, which represents itself polyphonic macrostructure with polyphonic microstructures inside of it. Moreover, a rotation principle of the thematic material is used with a controlled aleatory manner. It is an untraditional form of fugue.

A non-traditional form of fugue's recapitulation is displayed in the fugue from the development of D. Shostakovich's Fourth Symphony. It is not the reconstruction of the main tonality, but rather resembling of all the parts in the sense of character of thematic material. It is the idea of recapitulation.

We propose also the fugue from the Fifth Symphony of the Armenian composer A. Terteryan, in which the subject represents itself only a rhythm-formula, without certain pitch, but the construction of the fugue is displayed definitely.



›performance studies‹ – Werkanalyse im Übergang zur Aufführungsanalyse  
Prämissen, Thesen und Probleme

*Christa Brüstle* (Berlin)

12.30–13.00

In musiktheoretischen Schriften wird zunehmend der Zusammenhang von Werkanalyse und Musikaufführung diskutiert. Zeigten sich Ansätze hierfür bereits in den 1960er Jahren (so etwa bei Erwin Stein, *Form and Performance*, London 1962 oder Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, New York 1968), so ist spätestens mit der Studie von Wallace Berry, *Musical Structure and Performance*, New Haven und London 1989, die Thematik in den Vordergrund gerückt. In Publikationen von John Rink, Jonathan Dunsby, José A. Bowen oder Nicholas Cook wurden in den letzten Jahren eine Reihe von Thesen präsentiert, die das Verhältnis von Werkanalyse und Musikaufführung neu beleuchten. Dazu gehört beispielsweise Rinks Konzept der Aufführung als Prozess aus »informed intuition« oder Dunsbys Perspektive auf die Tätigkeit des Musikers als »problem-solving activity«. Diesen musikwissenschaftlichen ›performance studies‹ können im Vergleich aktuelle Interpretationsforschungen beigestellt werden, die sich auf die von Hermann Danuser sogenannte »performative Interpretation« beziehen. Werkanalyse im Übergang zur Aufführungsanalyse läßt sich demnach in einem musiktheoretischen und begrifflichen Feld von Analyse, Interpretation und Aufführung diskutieren, das allerdings mannigfache Probleme bereithält. Dabei geht es beispielsweise um die umstrittene Möglichkeit der praktischen Umsetzung und Vermittlung musikanalytischer Ergebnisse oder um verschiedene Auffassungen und den Stellenwert von ›Interpretation‹ sowie um den Untersuchungsgegenstand ›Aufführung‹ (z. B. Aufführungssituation auf dem Konzertpodium oder Tondokumente von Aufführungen, die im Interpretationsvergleich untersucht werden). Im Vortrag werden die Hauptthesen musikwissenschaftlicher ›performance studies‹ diskutiert.



**Methodology II: Problems of Historiography in 19<sup>th</sup> & Early 20<sup>th</sup> Century a)**

11.7. Wednesday · Level F, Room 153 · 10.00–13.00 (Timetable xxx)

Chair: *Kofi Agawu* (Harvard University)



**Hanslick and the Politics of Essentialism**

*Mark Evan Bonds* (University of North Carolina at Chapel Hill)

10.00–10.30

Eduard Hanslick's idea of a »specifically musical beauty« (*Vom musikalisch-Schönen*, 1854) marks a radical departure from traditional theories of musical beauty and beauty in general. While aesthetic differences among all the arts had long been acknowledged, no one before Hanslick had so forcefully rejected the need to relate beauty in music to beauty as a universal quality. In modern-day terms, Hanslick was an essentialist, someone who sought to define an object (musical beauty) by identifying its most basic external characteristics and by purposefully excluding from consideration the various ways in which that object could be realized, perceived, and used in social contexts. This is not essentialism in the Aristotelian sense – the belief that every object has an essence – but rather in the postmodern sense, particularly as developed in the fields of feminist and postcolonial studies, which have exposed the consequences of conceptualizing categories such as gender or race exclusively by criteria of outward appearance. From this perspective, we can better understand the political motivations behind Hanslick's aesthetics. By adopting a strategy of essentialism, Hanslick believed he could separate music from the world of politics, insulating it from all those who, like Wagner and Liszt, would use

it as an instrument of change. While often identified as a conservative, Hanslick was in this sense the true radical in the aesthetic debates of the mid-19<sup>th</sup> century.



### W. H. Riehl's Forgotten Writings on Music

Sanna Pederson (University of Oklahoma)

10.30–11.00

Besides being enormously popular as a writer on cultural history, Wilhelm Heinrich Riehl was one of the most widely read writers on music in the second half of the 19<sup>th</sup> century. Today, however, Riehl's musical contributions are all but forgotten. Why did he fall into complete obscurity? I believe the heart of the matter lies in the uncertainty as to whether Riehl qualifies as a scholarly *Musikwissenschaftler* or was actually just a cultural historian who dabbled in music. Other writers on music of the time strongly emphasized Riehl's outsider status, especially in the 1850s and 1860s when *Musikwissenschaft* was in its formative stages. The tendency ever since has been to dismiss Riehl as a dilettante. But what if he was a legitimate writer who lost out in the power struggle over how music was to be understood?

Riehl lost out because he advocated the cultural approach and also because he wrote for the public, rather than for fellow experts. He was vulnerable to criticism about his scholarly credentials, and his repeated defense of the writer over the scholar has an air of bravado about it. Although his *Musikalische Charakterköpfe* include cultural studies of obscure figures from music history that are apparently the result of original research, his questionable status as a scholarly authority has undermined their value. But now that musicology's current transition is in the direction of cultural studies, Riehl's approach to study music from the standpoint of cultural history might finally be legitimated.

♦ Pause ♦

### Phänomenologie in der deutschsprachigen Musiktheorie 1918–1933

Felix Wörner (University of North Carolina at Chapel Hill)

12.00–12.30

Nach dem Tode Hugo Riemanns (†1919) gewinnen innerhalb kurzer Zeit in der deutschsprachigen Musiktheorie und Musikästhetik neue theoretische Denkfiguren erheblichen Einfluss. Unter anderem werden Elemente zeitgenössischer philosophischer Konzepte für das musiktheoretische Denken fruchtbar gemacht.

Eine einflussreiche Strömung der Zwischenkriegszeit stellt die »musikalische Phänomenologie« dar. Im Anschluss an die philosophische Phänomenologie Edmund Husserls und Max Schelers wurde insbesondere in den 1920er Jahren in Fachzeitschriften wie *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, *Melos* und *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* über die Möglichkeiten einer »musikalischen Phänomenologie« diskutiert. Im Mittelpunkt des Diskurses standen (a) die theoretische Grundlegung einer musikalischen Phänomenologie, (b) die Neubewertung musiktheoretischer Kategorien in Anlehnung an phänomenologische Prinzipien und (c) Konsequenzen für die ästhetische Anschauung des Werkes.

Das Referat arbeitet anhand der Beiträge von Artur Wolfgang Cohn, Hans Mersmann und Gustav Becking anhand der oben genannten Punkte einige Leitideen der Konzeption der musikalischen Phänomenologie der 1920er Jahre heraus. Untersucht wird der Prozess der – durchaus eklektischen – Übernahme resp. Umwandlung von Elementen der philosophischen Phänomenologie in die »musikalische Phänomenologie« sowie die musiktheoretische Kategorienbildung derselben.



## Das Ende der Musikgeschichte des 19. Jhs.

*Michael Walter* (Universität Graz)

12.30–13.00

Der globale (und nicht nur europäische) Umbruch in der Musikgeschichte am Anfang des 20. Jhs. läßt sich plausibler als durch kompositionsgeschichtliche Kriterien durch einen mentalitätsgeschichtlichen Umbruch beschreiben, der die Reaktion auf politische und soziokulturelle Umbrüche war. Den Verlust einer kompositionsgeschichtlichen Tradition (»mainstream«) am Beginn des 20. Jhs. versuchten Komponisten durch außermusikalische »Ersatztraditionen« zu kompensieren, die sie weltweit in politischen oder sozialen Ideologien fanden. Film und Rundfunk veränderten zudem nicht nur die technischen Rahmenbedingungen der Musikproduktion, sondern auch ihre Distributionsmechanismen und damit sekundär ebenso wie andere soziokulturelle Determinanten die Erwartungshaltung des Publikums an Musik, auf die wiederum die Komponisten explizit reagierten. Zieht man Kontextdeterminanten wie die geschilderten zur Charakterisierung des Epochenumbruchs am Anfang des 20. Jhs. heran, wird deutlich, daß dieser erst in den 1930er Jahren abgeschlossen war und »ernste« wie »leichte« Musik im gleichen Maße und auf verschiedenen Kontinenten erfaßte.



## Methodology III: Problems of Historiography in 19<sup>th</sup> & Early 20<sup>th</sup> Century b)

11.7. Wednesday · Level F, Room 153 · 15.00–18.00 (Timetable xxxiv)

Chair: *Gianmario Borio* (Università degli Studi di Pavia)



## Krisendiagnosen kultureller Gegenwart in der Musikpublizistik des frühen 20. Jhs.

*Markus Böttgermann* (Universität der Künste Berlin)

15.00–15.30

Die Erosion überlieferter Gewissheiten und normativer Deutungsmuster bildet eines der Fundamentalcharakteristika der Moderne. Die Ausklammerung von Weltdeutungsfragen z. B. innerhalb einer zunehmend positivistisch orientierten Geschichtswissenschaft korrespondiert dabei mit dem Aufkommen neuer Disziplinen wie der Kultursoziologie und Kulturphilosophie: Deren Vertreter nehmen sich jener akuten Problemlage von Wertezersfall und Weltanschauungspluralismus an, die als spezifische »condition moderne« den Beginn des 20. Jhs. prägt.

Vergleichbares gilt auch für die zeitgenössische Musikpublizistik: Die sich gerade als akademische Disziplin konstituierende Musikwissenschaft enthält sich einer Beschäftigung mit der Musik der Gegenwart; die faktische Pluralisierung der Kompositionsweisen und die daraus resultierende Unübersichtlichkeit verstärken gleichwohl den Bedarf des bürgerlichen Publikums nach Orientierungswissen *in musicis*.

Autoren wie Rudolf Louis, Walter Niemann, Paul Bekker und Adolf Weißmann setzen mit ihren Werken hier an. Mein Beitrag beleuchtet die von ihnen lancierten Gegenwartsdiagnosen und Sinnstiftungsangebote vor dem oben skizzierten kulturwissenschaftlichen Hintergrund: Welche historischen Deutungsmuster werden angeboten? Welche Strategien kultureller Dimensionierung werden auf die eigene Gegenwart appliziert? Welcher prognostische Wert wird dem historischen Blick noch zugemessen? Wie situiert sich das Genre selbst zwischen akademischer Musikforschung und Tageskritik?



›Leben‹ als Leitbegriff einer Musikhistoriographie des 20. Jhs.

*Tobias Janz* (Universität Köln)

15.30–16.00

›Leben‹ ist ein Schlüsselbegriff der modernen Kultur. Seine Zentralstellung läßt sich am Aufstieg der Biologie im 19. Jh. bis zum aktuellen Primat der Lebenswissenschaften, an den unterschiedlichen Facetten der sogenannten Lebensphilosophie, aber auch an seiner breiten Resonanz in den Künsten aufzeigen. In dem Referat soll geprüft werden, in wieweit sich das Thema ›Leben‹ mit all seinen Verzweigungen als Leitfaden für die Musikgeschichtsschreibung des 20. Jhs. eignet. Die Musik zeichnet sich unter den Künsten aufgrund ihrer Zeitlichkeit, ihrer bewegten Form und ihrer Bindung an die körperliche Performanz zwar immer schon durch eine besondere Affinität zum Lebendigen aus, so daß lebenswissenschaftliche Konzepte wie die des Organischen oder der Evolution bereits im 19. Jh. leicht in den Diskurs über Musik aufgenommen werden konnten. Seit jedoch das Leben im Rahmen der Lebensphilosophie auch als Gegenentwurf zur aufklärenden Vernunft erschien, änderte sich seine Funktion für die Kunst. ›Leben‹ stand nun vor allem für den unerschöpflichen, irrationalen Grund alles Handelns und aller Kultur, für Intuition statt Rationalität, und wurde einerseits als Möglichkeit zur Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen und Gefahren der modernen Kultur gefeiert, andererseits aber auch – wie in Sartres *la nausée* nachzulesen – als bedrohlich und unter noch viel weniger kontrollierbare Zwänge setzend abgewiesen. Diesen Konflikt scheint die Musik im 20. Jh. auf ihre Weise auszutragen. Der Musikwissenschaft bietet diese Konstellation die Möglichkeit einer historiographischen Perspektive, in der sich nicht nur Musik-, Kompositions- und Kulturgeschichte berühren, sondern auch neue und vorher wenig explizite Querverbindungen sichtbar werden.



Produktion – Reproduktion – Rezeption: Zu Adornos »Philosophie der Musik«

*Nikolaus Urbanek* (Universität für Musik Wien – Universität Wien)

16.00–16.30

Anhand einer Lektüre der Fragmente und Entwürfe zu einer geplanten Studie über Beethoven und einer Theorie der musikalischen Reproduktion, in denen Überlegungen zur Produktion, Reproduktion und Rezeption von Musik zu einer theoretischen Konstellation ›zusammenschließen‹, ist zu zeigen, dass sich die ästhetische Theorie Theodor W. Adornos keineswegs lediglich als eine emphatische Theorie des Kunstwerks manifestiert, sondern dass die tragende Basis dieser Überlegungen vielmehr stets das gesamte »Kommunikationssystem« der Musik darstellt.

Wenn nun aber Carl Dahlhausens Diktum, dass Adorno dasjenige Niveau markiert habe, auf welchem über neue Musik sinnvoll sich sprechen lasse, nach wie vor Gültigkeit beanspruchen soll, führt dies zu der etwas beunruhigenden Annahme, dass durch die Beachtung der mittlerweile verfügbar gewordenen Texte Adornos die Musikästhetik einer Neufassung bedürfte.

Vorgeschlagen sei, Adornos Fragmente als wichtige Beiträge zur Bildung einer aktuellen ästhetischen Theorie zu lesen, um sie dergestalt mit einigen der neueren kunstphilosophischen Konzeptionen konfrontieren zu können, welche ihrerseits oftmals als Versuche der Vermittlung zwischen nach wie vor als unvereinbar geltenden ästhetischen Strömungen (genannt seien als Schlagworte: Hermeneutik – Dekonstruktion – Kritische Theorie) angesehen werden können; im Anschluss an einige zentrale Publikationen, die Albrecht Wellmer in jüngster Zeit zu musikphilosophischen Fragen vorgelegt hat, soll dies insbesondere auf Fragen von Sinn und Sinnsubversion fokussiert werden.

♦ Pause ♦

## Reading the Material of Paul Robeson's Voice

*Grant Olwage* (University of the Witwatersrand, Johannesburg)

17.00–17.30

In a not too obscure passage in the famous *On the Fetish-Character* essay, Adorno bemoaned the contemporary fetishising of singing voices: »holy properties like a national trademark« was his barb at the voice. More pointedly, he noted the celebration of, as he put it, the voice as »material«. I want to pick up on this conceptualising of the voice as material, and take as my object of analysis the voice of Paul Robeson, one of »the greatest voices of the [20<sup>th</sup>] century« (according to several recent CD series).

Adorno's fetish-voices were primarily technologically-mediated ones, produced during a major shift in the world's musical culture: the introduction of recorded sound. It is partly in the mediation of technology then that we might look to discover the voice's material.

Through a close analysis of recordings Robeson made in the 1920s and 1930s, and focusing on the timbre of the voice, I explore how the transfer of Robeson's voice on to record, during a key transition time in the history of recording (from acoustic to electric recording), poses problems in identifying the voice's material. I then pursue how the voice's material itself materialises in its receptions as cultural object; in the case of Robeson, how the voice was racially received. It was in turn in this conjunction of sonic-cultural material that Robeson's voice would be fetishised.



## La modernité de la musique et de la musicologie des dernières décennies

*Raphaël Brunner* (Uvrier)

17.30–18.00

Si l'esthétique, comme le pense Hugues Dufourt, est la conscience actuelle de l'histoire de l'art, il convient d'examiner comment les œuvres en sont la possibilité. La musicologie qui entend développer une telle conscience ne peut pas se contenter, en effet, de thématiser cette question, mais se doit d'examiner comment les œuvres la médiatisent. De ce point de vue, la modernité musicale est la manière dont les œuvres se centrent sur leur propre devenir et sur le dynamisme des formes. Mais cet élan s'accompagne inmanquablement d'un épuisement : l'œuvre n'est alors d'aucune affirmation ; elle cherche à assumer la négation qui pèse sur elle. C'est précisément à ce moment-là et comme à contretemps qu'elle parvient à symboliser un devenir intrinsèquement musical. Adorno rapprochera ainsi de la musique de Stravinsky la musique des années 50 et dénoncera le statisme de cette dernière, qui justement misait sur son devenir. Mais c'est dans la musique des années 80 que le mouvement déceptif d'une dynamique musicale centrée sur les résidus de l'expression musicale se verra symbolisé. Un effort incommensurable y apparaîtra, qui parcourt la musique européenne des dernières décennies : la volonté de retrouver un concept d'œuvre non aliéné, à l'intérieur d'un genre survivant. Ainsi, si les diverses œuvres que j'évoquerai symbolisent l'épuisement de la dynamique musicale, ce n'est pas parce qu'elles le produisent, mais parce qu'elles le mettent en œuvre pour l'affronter, ce qui permet à la réception musicale d'en développer la conscience esthétique.





## Methodology IV: Reception of »Early Music«

13.7. Friday · Level G, Room 204 · 10.00–13.00 (Timetable I)

Chair: *Philippe Vendrix* (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours)



### *Inventor Musicae*: Guido of Arezzo in the Italian *Risorgimento*

*Stefano Mengozzi* (University of Michigan)

10.00–10.30

The most famous musical monk of the Middle Ages provided ample grist for the voracious mill of 19<sup>th</sup>-century Italian nationalism. As the sense of national identity gained momentum, the myth of Guido Monaco *inventor musicae* served the purpose of providing a unifying cultural image and a common historical background to the emerging country. The steady stream of Guidonian studies of this era (from Luigi Angeloni's monograph of 1811 to the biographical dictionaries of the end of the century) invariably reminds readers that by »inventing« the musical notes, Guido had paved the way for the uninterrupted Italian leadership in the field of music. Only in the last two decades of the century did the critical revision of Guido's contribution to the theory of music begin, particularly through the landmark study by Michele Falchi (1882).

Outside of Italy, however, scholars such as Villoteau, Kiesewetter, and Ambros viewed the myth of Guido *inventor musicae* with skepticism, possibly confirming the marked nationalistic nature of the debate at this historical juncture. Thus, the reception of Guido of Arezzo in the 19<sup>th</sup> century proves to be a particularly fruitful case study highlighting crucial transitions not only in modern music historiography, but also in the history of musicology as a scholarly discipline.



### »The Enemy is Polyphony«

Germany and the Restoration of Plainchant

*Jennifer Bain* (Dalhousie University, Halifax)

10.30–11.00

The *Revue du Chant Grégorien*, a journal dominated by the Benedictine monks of Solesmes, was a publication dedicated more to the dissemination than the study of chant. In addition to practical matters relating to chant performance and research, the journal carries many reports from the field – similar to reports from missionaries typically posted on Church bulletin boards – on how the Restoration movement is faring in various places. According to one author who identifies himself only as »Ch. A.«, in Germany the Restoration movement was not faring well. Declaring that »the enemy is polyphony«, he complains that »there isn't a country in the world where Gregorian chant is sung less« (July 1901). He argues that because of the influence of Bach in particular, polyphony takes priority in Germany over monophony. Investigating the Cecilian movement and comparing Catholic and Protestant liturgical practices in Germany at the turn of the century, I suggest that Bach and polyphony are one small part of a much larger issue: the importance and influence of Protestantism and its values (religious, moral and intellectual freedom) in the process of German nation-building and in the formation of national identity. For Catholics in Germany, marginalized politically and suspect as committed citizens because of their allegiance to a Church hierarchy beyond the German borders, singing polyphony – rather than the plainchant associated with the French Restoration movement – may have been a way to enact and profess their German identity.

♦ Pause ♦

Le *Tonaire* de Dom Pothier et la genèse du *Liber Gradualis*

Jean-Pierre Noiseux (Université du Québec à Montréal) 11.30–12.00

La Bibliothèque de l'Abbaye bénédictine de Saint-Wandrille, en Normandie, conserve six cahiers rédigés par dom Joseph Pothier (1835-1923) à l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, de 1868 à 1870. Chacun de ces cahiers est consacré à l'un des types de pièces du Propre de la messe. Les mélodies, restituées en neumes carrés sur quatre lignes, y sont regroupées par ton et constituent le travail préliminaire de restitution effectué par dom Pothier en prévision de l'édition du *Liber Gradualis* de 1883. Pour quelque 180 pièces, soit environ le tiers du tonaire, on observe la présence de notes marginales, contemporaines ou postérieures à la rédaction des cahiers, notes qui réfèrent à une quarantaine de manuscrits ou de copies de manuscrits de chant grégorien. De plus, pour de nombreuses pièces du tonaire, on observe, au-dessus ou au-dessous des portées, des variantes transcrites soit en notation alphabétique, soit en neumes sangalliens.

Après une brève présentation du tonaire, il s'agira d'exposer les premiers résultats de l'étude de ces documents. Cette étude a pour but, d'une part, de mieux comprendre la méthode adoptée par dom Pothier pour la restitution des chants de la messe et, d'autre part, de déterminer dans quelle mesure les nombreuses annotations et variantes contenues dans ce tonaire peuvent mener à l'identification des sources d'une portion significative du *Liber Gradualis* et, par extension, du *Graduale Romanum* de 1908.



## Josquin-Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jhs.

Mariko Teramoto (Musashino Musikhochschule, Tokio) 12.00–12.30

Anhand der unten angegebenen fünf in England, Frankreich und Deutschland erschienenen Notensammlungen, in denen Josquinsche Musik enthalten ist, möchte ich nicht nur den Inhalt der in Frage kommenden Musik sowie den Charakter der einzelnen Sammlungen erörtern, sondern mein Augenmerk auch auf die Herkunft der einzelnen Werke richten: Woher haben die Herausgeber die betreffenden Noten bekommen, und warum haben sie diese Stücke gewählt? Ferner stelle ich die Frage, ob diese Notensammlungen in Zusammenhang mit denen der vorigen Jahrhunderte stehen (von Glareanus *Dodecachordon* über *l'Esemplare osia Saggio* von Martini zu Hawkins' *A General History* oder Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik*). Zum Schluß möchte ich klären, inwieweit diese Musiksammlungen zum öffentlichen Musikleben beigetragen haben.

Die fünf Notensammlungen sind:

1. *Musica Antiqua*. Ausgewählt und arrangiert von J. S. Smith. London [Preston] 1812.
2. *Sammlungen vorzüglicher Gesangstücke*. Hrsg. von Fr. Rochlitz. Mainz [Schott] 1838–1840.
3. *Recueil des Morceaux de Musique ancienne*. Pacini. Paris ca. 1843–1845.
4. *Classische Kirchenwerke alter Meister*. Hrsg. von J. Maier. Bonn [Simrock] 1845.
5. *Zwölf vierstimmige Gesänge älterer Meister*. Culemann. Hannover 1846.



## Palestrina, Burney, and the Uses of the Printed Music Anthology

Mary Paquette-Abt (Detroit) 12.30–13.00

Perhaps no composer is as emblematic of the status quo as Palestrina, whose masses and motets prevailed for centuries as the sign of an unchanging musical style claiming moral and aesthetic high ground in the Western world. However, a close examination of the printing history of a single motet, *Fratres ego enim accipi*, one of the increasingly celebrated works in the Palestrinian canon (Adami, 1711), yields a more subtle role for Palestrina's music as a foil for religious,

cultural, and musical change in the two hundred and fifty years after the composer's death. During that period this motet was published exclusively in anthologies: Rome in 1614, Strasbourg in 1617, Antwerp in 1621, then in London, edited by music historian and traveler Charles Burney, in 1771 and 1790, with a German reprint in 1808. The fact of *Fratres ego's* inclusion in this type of print is crucial to our ability to read its meaning in the context of geography and over the passage of time, because the printed music anthology is particularly susceptible to mapping contemporary cultural terrain. In the Roman anthology, *Fratres ego* is still part of a living religious and musical tradition widely practiced, but by the time of Burney's edition, the Palestrina motet is transformed into a souvenir of the Holy Week services at the Sistine Chapel in Rome, a tradition now confined, museum-like, to one place, but shared as cultural myth among populations no longer holding religious beliefs or practices in common.



## Systematics

11.7. Wednesday · Level G, Room 204 · 15.00–18.00 (Timetable xxxiv)

Chair: *Christian Kaden* (Humboldt-Universität zu Berlin)



## Writing the History of Listening

*Nikolaus Bacht* (King's College, Cambridge)

15.00–15.30

In recent Anglo-American musicology, it has become commonplace to denigrate musico-historiographic paradigms that favour static objects, styles and ›isms‹. As a result, many scholars now attempt to capture more dynamic aspects of the history of music, focusing on processual phenomena such as reception and, most recently, performance. However, the next logical step, towards a history of music listening, has never been taken with sufficient determination. Ever since Hermann von Helmholtz's seminal research in the 19<sup>th</sup> century, research about listening has tended to take the form of a search for universal cognitive laws. The underlying assumption, counter-intuitive for most historical-minded thinkers, is that aural perception of music does not change in the course of history. The first serious challenges to this assumption were mounted by Heinrich Bessler in the twenties and fifties of the last century, but in both instances interest in the history of listening soon ebbed away. We have recently experienced a third wave of historical research on listening: several publications on the subject appeared almost at the same time in the mid 1990s, but all of them revolve around old and seemingly insurmountable problems, especially that of evidence. Methodologies that are currently considered viable are therefore extremely narrow – a direct effect of the continuing dominance of traditional ›static‹ music historiography. Research on the history of listening seems to be stuck in a dead end again, much like in the 1920s and 1950s. This paper will offer an analysis of this curious historiographical predicament in an attempt to ›catch‹ a subject that has eluded historical description persistently and deeply frustrated generations of music historians.



## From Style Categories to the Concept of Texture

The Representation of Simultaneity in the Music Thinking of the Early 20<sup>th</sup> Century

*Pablo Fessel* (Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe)

15.30–16.00

One of the developments of musical modernity was given by new conformations of musical simultaneity. Until then, its theoretical representation had been defined by a typological approach, based on a reduced collection of ›stylistic categories‹ – after Guido Adler's denomina-

tion (1911) – such as polyphony, homophony, among others. These new sonorities exposed as much the inadequacy of the existing stylistic categories, as the insufficiency of the whole collection for its theoretical representation. The aim to represent sonorities alien to western culture, introduced contemporarily into the European consciousness, produced an additional impact on the set of categories.

The European musicology from the early 20<sup>th</sup> century responded to this problem with two strategies. The first addressed the introduction of new categories as well as a redefinition of the traditional ones. Such was the case of theoreticians from German tradition like Carl Stumpf, Erich von Hornbostel and Guido Adler, who rehabilitated, generalized and institutionalized the category of heterophony. The other strategy entailed the development of a new concept of simultaneity, giving to the term ›texture‹ a precise and new sense. Such was the case of English critics like Hubert Parry, George Dyson and Donald Tovey.

The paper reconstructs a historical articulation in the development of the theoretical thinking on texture, understood it in a broad sense as a concept of musical simultaneity. This articulation involved a transition from a categorial representation of texture to a conceptual one.



### On Paths of the Transition: From the Eye to the »Ear of Our Thinking« Music

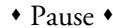
*Mirjana Veselinović Hofman* (University of Arts in Belgrade)

16.00–16.30

Starting from Wolfgang Iser's considered thought of the transition from »a visual to an auditive culture« (*Undoing Aesthetics*), I will examine this matter in the field of contemporary music. The focus here will be the essence of this change regarding the distinctive nature of music.

This subject can be elaborated from many aspects, among which are those more general, such as the social or environmental, and more specific, such as the musical. I will limit myself to musical aspects, and concentrate on the two of them: a predominantly ontological-phenomenological aspect, which implies the relationship between the visual and auditive in the sphere of notated music, and a stylistic one – referring to the relationship between the avant-garde and postmodernity. This implies that I will deal also with the space that lies ›somewhere between‹ these main ›transitory‹ points.

I will argue the theses that 1. every performance based on notation can be understood not only as the coming of music into being, which is actually in the nature of music, but also as a kind of transition from a visual to an auditive culture, and that 2. especially from a stylistic point of view, this transition bears a metaphorical and figurative sense rather than a literal one. Therefore, this transition will be elaborated here as a way towards postmodern musical tolerance and receptiveness.



### Semantic of Intonation Transformations in Protestant Choral

*Ekaterina Berdennikova* (National Musical Academy of Ukraine, Kiev)

17.00–17.30

Information contained in chorale may be found both at the verbal and the purely musical levels. The information may be read even if one of the components is absent. Nevertheless if we regard chorale treatment as commentary to choral melody it would not be enough to know melody, text of the choral and tradition of its functioning in a church year. Above mentioned parameters of information about the choral are not more than primitive initial set of facts, clearing noting in the process of understanding. To understand all that can be understood in choral is possible only proceeding from the choral itself, its intonational composition.

The idea of intonational community of choral melodies at the example of one turn which has a name of »cross motive« in musicological literature is offered and developed. This motif

(tune) is present in 98 (176 with contretextures) choral melodies that envelop the whole church year. Though one should mention changes of range, direction of movement and length of the motif itself that depend on a period of a year. Numerous treatment-commentary (processing) of choral are based on these changes. Hermeneutic analysis of combining different transformations of this turn is carried out at artistic texts of J. S. Bach's works.



## Music Patterns of Psychological Influence in National Anthems

*Marina V. Karaseva* (Moscow State Tchaikovsky Conservatory) 17.30–18.00

This paper aims to focus upon the influence of music patterns as an essential part of cultural communication through music. The study explores the semantic correspondences between music patterns and motivational categories of human state, among them safety, psychological comfort, national pride, sense of an affiliation with a certain social or cultural grope, and maintenance of traditions.

The author's methodology of the selection of intonational and rhythmic patterns which prove to be the most efficient components of 'music diplomacy' will be presented. Music of Russian national hymns – from Russian Empire's to present-day one – has been selected for such an examination. The research methodology is based upon the modern musicological, psychological, and sociological approach to music listening.

Musical means of influence as for instance types of melodic lines, harmonic style (including tonal functions and chord density), toning up effects providing by synesthetical perception will be disclosed with their sound illustration. The findings are discussed in terms of relevant cognition and implications for communicative settings in the field of culture.

As a result, an innovative model will be presented which provides new perspectives for future interrelationships between creative art and social policy. It may, therefore, promote further development of social management – either cultural or political. In particular, the implications of the results for specialists in public relations technologies are to be discussed.



## Reception, Center, and Periphery I

13.7. Friday · Level F, Room 150 · 10.00–13.00 (Timetable xlix)

Chair: *Hee Sook Oh* (Seoul National University)



## Biedermeier in Serbian Music as a Cultural Process of Transition

*Tatjana Marković* (University of Arts in Belgrade) 10.00–10.30

Following Dahlhaus' idea that, in the 19<sup>th</sup>-century music, Biedermeier could be considered separately on the basis of history of institutions, this paper will examine possibilities of applying the concept to the Serbian music. After the great migrations since 1690, Serbian people lived divided between two empires, Austrian (later, Austro-Hungarian) and Ottoman. From the last decades of 18<sup>th</sup> century, Serbian middle-class established in the centers of Habsburg Monarchy, and later on in Serbia itself too. In Vienna in the first place the ideology of Serbian Romanticism was formed, and the Serbian cultural identity was profiled. Citizens founded their own institutions, before all choral (Liedertafeln) and reading societies, which gained the status of the main city cultural centers, where not only singing was cultivated, but also periodicals were circulated, as well as music education was founded. The term Biedermeier has been used in its

cultural meaning without stylistic references, or, as a name for the aspect of Romanticism associated with bourgeois revolution and emancipation. Biedermeier compositions used Classical music language in its union with Romantic ideology. Thus, Biedermeier is defined as a period of mediation between classicism (in case of Serbia, medieval Byzantine ideology) and mature romanticism, as well as a result of specific dialogue between different national cultures (networking Austrian/German culture in Serbia).

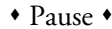


### Lithuanian Passages in Music of Foreign Composers

*Danuė Petrauskaitė* (Klaipėda University)

10.30–11.00

For many years Lithuania did not exist as a sovereign European country. It was a result of long-term wars and occupations. However, the name of Lithuania was directly or indirectly reflected in the works of foreign composers. Some of them were attracted by the poetic character of the lyrics (F. Chopin, A. Dvořák); others tried to reconstruct the original, exotic sounding music, though not always successfully (N. Rimsky-Korsakov); still others were fond of melodies and used them in their compositions (I. Stravinsky). Lithuania and its ethnographical regions are located on the way from East to West that is why it was the place often visited by a number of musicians. Some stayed just for a few days (A. Skriabin, A. Schnittke); some for a few months (R. Wagner), and others spent there a significant part of their lives (C. Cui, S. Moniuszko, Z. Fibich, M. Karłowicz). Their impressions were reflected differently in their compositions, as well as to feel the beauty of East-Prussian nature (M. Laurishkus, P. Scheinpflug, H. Tiessen, O. Besch, and H. Brust). Some other composers learnt about Lithuania only from books or peers, but they were so attracted by this country that they expressed their inspiration both in instrumental and scenic compositions (F. Chopin, K. Kurpiński, A. Ponchielli, B. Latoszynski, and R. Kunad). All of these passages indicate that Lithuania inspired the composers from Polish, Ukrainian, Czech, Russian, German, and thus enriched the musical culture of Europe.



### Reception on the Other Side

#### Franz Liszt on the Danish Musical Scene

*Peter E. Nissen* (University of Southern Denmark, Odense)

11.30–12.00

By approaching the history of Franz Liszt's *Wirkungsgeschichte* from a cultural and an ethnic perspective, it is possible to include a broader view on influence on the culture of performance in ways not only confined to issues of compositional ›inspiration‹. Research in the reception of Franz Liszt on the Danish musical scene in the period 1839 to 1928 is an example of the cultural processes between musical centres and peripheries in European culture.

The cultural conflict at that time between Weimar (Liszt) and Leipzig, which from an ethnic point of view could be seen as a French–German struggle, was concentrated on a fight between conservatives and modernists on the musical scene of Copenhagen. The local music press on both sides leant against foreign authorities, and Liszt's music became a symbol for both. In the end the ›German‹ part of the music culture succeeded in excluding Liszt's symphonic poems from the Danish concert institutions.

This indicates, how processes of musical identity are made and connected to musical genres and institutions. It also shows, how a composer and his music becomes an Other in this process. Finally we see how local & foreign, national & international elements are connected in the making of musical identity for an emerging middleclass-audience in the modern demo-

cratic society – and how Liszt's music succeeded in being a fulfillment of his own ideas concerning the purpose of the artist.



### From Paris to Copenhagen French Connections and Exports

*Jennifer Thomas* (University of Florida, Gainesville)

12.00–12.30

Between 1480 and 1520, extant sources introduced sixteen motets that would be among the most widely circulated works of the 16<sup>th</sup> century. Many of them remained in the repertory for most of the century, some far beyond. Many gained international recognition and most become models for imitation Masses, lending their contrapuntal fabric, motivic structure, cantus firmus treatment, and overall style to later generations. Josquin Des Prez composed seven of the motets and was credited with three of the works by other composers. The remaining composers are also French by birth or employment. This unusual group of works demonstrates transitions of musical style in the transference of specific musical elements into later parodies and transitions of repertory from local to international sources, resulting in a large scale dissemination of high Renaissance musical culture, both of repertory and of style, throughout Europe. This essay will examine critical aspects of the musical style of these works, emphasizing the significance of particular elements that found common currency, first among this cohesive repertory and then on the wider musical stage.



### Joseph Haydn's Reception in Japan Its Transition after the Dissemination of the *Sonaten-Album*

*Tatsuhiko Itoh* (International Christian University, Tokyo)

12.30–13.00

There have been several Japanese editions of the *Sonaten-Album*, originally published by C. F. Peters with two German piano pedagogues, Louis Köhler (1820-1886) and Adolf Ruthardt (1849-1934), as its editors. Most of the Japanese publishers have failed to acknowledge the existence of the original edition, and provided their own editors and commentaries, even if they have only duplicated the original. Since the uncritical introduction of this *Sonaten-Album* as chief material for piano instruction in Japan, Haydn has been represented often by the eight piano sonatas included in two volumes of the *Album*: Sonatas Nos. 35 in C major, 27 in G major, 37 in D major, 36 in C-sharp minor, and 34 in E minor of the first volume; and Nos. 40 in G major, 49 in E-flat major, and 28 in E-flat major of the second. It is therefore a misfortune for Haydn's reception in Japan that many Japanese pianists have been exposed to his music initially through these sonatas, which happen to have been chosen for the *Album* and placed before sonatas by Mozart and Beethoven, included also in the two volumes. The consequence is that Haydn's compositions are misrepresented and misunderstood as a preliminary step to Mozart's and Beethoven's compositions, a fateful judgment that has often been applied to Haydn's other works in general. In Japan, only recently have Haydn's keyboard works been given more careful and scholarly attention, and the Japanese students can now enjoy a better chance to appreciate the uniqueness of Haydn's music.



## Reception, Center, and Periphery II

15.7. Sunday · Level G, Room 221 · 11.30–16.30 (Timetable lxiii; lxvii)

Chair: *Gottfried Scholz* (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)



Part I (Timetable lxiii)

### Musical Transitions in Early 19<sup>th</sup>-Century Boston

*Debra Hess* (Florida Gulf Coast University, Fort Myers) 11.30–12.00

The beginning of the 19<sup>th</sup> century in Boston, Massachusetts was a pivotal period for the development of music in that city. With several wars behind them, the citizens were able to focus on commerce. As a result, the middle class quickly expanded and enjoyed an economic boom. Many of the merchants used part of their new-found wealth to provide for their families some of the cultural amenities of life which would have been considered luxuries for all but the richest only a generation before.

The development of music paralleled this growth in the middle class. During the first decades of the century, many new opportunities presented themselves for professional musicians in the Boston area. Concerts were organized, private instruction was provided for students, music publishers sprang up, and stores began selling musical instruments, sheet music and instructional materials. Music became an important component of everyday life.

One of the leading musicians in Boston in the early 1800s was Johann Christian Gottlieb Graupner. Graupner, an accomplished performer on several instruments, a music teacher, the proprietor of a music store and one of the first to publish music in Boston, was the dominant force behind the formation of the Philharmonic Society and Boston's famous Handel and Haydn Society. Through his efforts during this time of growth and transition, he helped lay the foundation for later musical organizations that would make Boston one of the primary centers of art music in the United States for decades.



### Liberal Politics as a Sociological Factor in the Study of Early 19<sup>th</sup>-Century Spanish Music

*Sandra Myers* (Conservatorio Superior de Música de Salamanca) 12.00–12.30

The study of politics in early »Romantic« Spain brings many significant factors to the forefront in the research regarding the first three decades of 19<sup>th</sup>-century music. Victor Hugo's statement which linked Romanticism to the liberal political movements of the period may be used as a point of departure to examine the diverse legislative measures which affected, directly or indirectly, Spanish musical development. Political strategies, as well as specific legislative measures, have been studied. The causes and effects of both the Absolutist politics of Fernando VII which did not allow the full development of any emerging Romanticism on Spanish soil, as well as the Liberal politics which eventually could be applied – but which did not consider music as one of its priorities – have been examined. Several areas of political measures have been researched: economic measures, human rights and social policies (liberty of press, of reunion, etc.), public education, public theater and festivity regulations, and measures which forced the political exile of many musicians and eventually allowed their return. While Romantic thought in literature was fully developed (many poets and writers were, in fact, directly involved in politics) musicians were at a disadvantage due to their heavy dependence on Ancient Regime patronage.



Many prominent musicians, however, were indeed forced into exile for political reasons. Case studies of several of these exiled composers of the period will be made: Fernando Sor, José Melchor Gomis, Santiago Masarnau, Mariano Rodríguez de Ledesma; as well as lesser-known convent and monastery chapel-masters whose work was highly affected by political measures.



»That Music we Laymen can not Appreciate Properly«

*Cristóbal L. García-Gallardo* (Conservatorio de Málaga)

12.30–13.00

According to many scholars, the emergence of serious music ideology seems to have been bound to the appreciation of Beethoven's music. Beginning in the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> century in Vienna, it spread across many other places in Europe during the first half of the 19<sup>th</sup> century. However, by the end of that century, audiences from Huelva – a small town in South West Spain – had hardly the chance to listen to some Beethoven's (or Schumann's or Brahms') music.

This paper is mainly based on the analysis of the information about musical activity in Huelva in late 19<sup>th</sup> century (1880–1900) contained in the most important newspaper of this place, and it aims to show that the transition from the idea of music as entertainment to the concept of serious, highbrow, art, absolute music was still to come to Huelva – and, presumably, to most Spanish little towns – by this time.

We will see that absolute music was really scarce compared to the great amount of music subordinated to other activities such as theatre or dancing, and this applies not only to zarzuela and opera, but also to most concert music. This kind of music was usually bound to an informal and easy musical experience instead of the ›aesthetic‹, almost religious attitude which was by then common to many European places and which would finally take on as well in the whole Spain during the early 20<sup>th</sup> century.



Part II (Timetable lxvii)

The Long Transition to Professional Musicology in Spain (1900–1943)

*Pilar Ramos López* (Universitat de Girona)

15.00–15.30

Recent studies have focused on the nationalist, political, and religious agendas at the beginnings of musicology in German-speaking lands (Pamela Potter 1998, Anselm Gerhard 2000, Alexander Rehding 2000, Philip V. Bohlman 2002). Few studies, however, have dealt with these problems in Spain, where the transition from an antiquarian study of historical music to a professional, ›scientific‹, or ›methodological‹ one was particularly difficult (Juan J. Carreras 2001, Pilar Ramos 2003). Throughout the entire 19<sup>th</sup> century Spanish ›musicologists‹ were composers with no academic training in history, philosophy, or sociology. In contrast, between 1913 and 1953 scholarly educated music historians – Rafael Mitjana, Eduardo López Chavarri, and José Subirá – wrote a historiography of music far removed from that of earlier Spanish authors and from the French and German musicology of the time. In this paper I study their concept of ›history of music‹, their practice of it, and their ideological and musical context as a part of the long transition to professional musicology in Spain. Although these music historians continued the nationalist bias of their predecessors – Francisco Barbieri and Felip Pedrell – they were also interested in understanding the ›evolution‹ of Spanish music as a part of European culture. After the Spanish Civil War (1936–1939), Higinio Anglés framed the ›philological paradigm‹ of German musicology in the National-Catholic ideology of the new Franco's regime. Musicologists with different political positions who were not in exile were shut out of the recently institutionalised Spanish musicology.



»On the Expediency of Cultivating a Taste for Music in the Prisoners«  
Music and Discourses of Moral Improvement in a Colonial Penal Colony*Alan Maddox* (University of Sydney)

15.30–16.00

In 1840 Captain Alexander Maconochie was appointed Superintendent of the British penal settlement on Norfolk Island, a tiny speck in the Pacific designated by Governor of New South Wales Sir Ralph Darling as »a place of the extremest punishment, short of death«. This became the setting for what is still regarded as one of the seminal experiments in the history of penal reform, based on an innovative system of rewards and penalties which aimed at the rehabilitation, rather than merely the punishment and repression of prisoners. Integral to Maconochie's armoury of reforming influences on the convicts was music, conceived not as an abstract aesthetic experience, but as a means of ›moral improvement‹, facilitating the prisoners' transition from selfish brutality to civilised social being.

Maconochie's experiment brings sharply into focus the place of music in Enlightenment-influenced discourses about moral improvement in colonial Australian society. Transition and transformation – personal, social, and political – were at the heart of Maconochie's vision, and are exemplified and embodied through music: most vividly in the person of the convict James Lawrence, flogged for singing in the barracks under a previous Superintendent and given the lead role in a musical theatre production under Maconochie. Using a cross-disciplinary approach, we explore themes of connection and disconnection, exile and memory, ritual and enactment, transition and inertia, played out in the Norfolk Island penal colony through music-making, listening and theatre.

Remaking the Past with »all that is German«  
German Music in Modern Japan*Fuyuko Fukunaka* (Keio University, Tokyo)

16.00–16.30

During its modern history, Japan underwent two cycles of self-redefinition: first during the decades following 1868 when it re-opened itself to the outside world after two centuries of political and geographical isolation, and then during the decades following 1945 when processes of democratization were forcibly planted. In both cases, the fact that the forces of change came from outside, not from within, meant that Japan needed to hurriedly craft a new identity through adapting to a set of foreign phenomena as ›their own‹, and among them was German music, though in different ways.

The shift in the definition of ›what is German‹ in music over the hundred years clearly indicates the shift in the aesthetic ideologies the Japanese needed to embrace in order to come to terms with the past and the unknown future. In the earlier case, it was through identifying the poetics of German romanticism as essentially tantamount to those to be found in the music of their own; thus, the focus was set on art songs, rather than instrumental music, and the proximity between the music and the words in terms of representation was often compared to »the kind of unique sensitivity the Japanese had toward the atmosphere of each word«. In the later case, however, it was the concept of German music as an epitome of the conscientious, the non-perspectival, that appealed to Japan's intellectual circles, both musical and non-musical.

By studying a set of representative examples, this study demonstrates how Japan, in order to contemporize itself and simultaneously make a renewed start, selectively identified ›Germanness‹ in music as a signpost toward its own self-invention.



## Transformation and Transcription

13.7. Friday · Level E, Room 21 · 10.00–13.00 (Timetable xlix)

Chair: *Christopher Reynolds* (University of California, Davis)



### Clashing Canons

Hector Berlioz's Reception of Beethoven as a Scientific Controversy

*Jan Pilgaard Carlsen* (University of Copenhagen)

10.00–10.30

That we are not situated ›beside‹ the history of Beethoven-reception, but rather at the »end« of it, appears to form the key issue of any investigation into Beethoven's role in our musical canon: How do we make a scholarly advantage of this fact instead of an overwhelming obstacle? How do we turn such built-in circularity into sound research?

One's mind set as such, reception history seems promising: It can be seen as a means of provoking a scientific controversy, as long as the perils of the archival labyrinths are avoided. Hans-Heinrich Eggebrecht's seminal *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* show us how this continuity can be activated as an advantage, and his reception history is indeed controversial: Accordingly, we are all under the influence of Destiny, which will forever decide what we can and cannot say about Beethoven.

Controversy of another nature lurks in the image of Beethoven, as expressed in Berlioz's writings. A temporary suspension of disbelief, appointing Berlioz the status of *musicologue*, is productive. Thus, avoiding the judgement of Berlioz's statements as »misunderstandings« or viewpoints only of relevance for his own compositional work, we gain insight into a reflection of our own contemporary situation, making it possible to contemplate the transition that Beethoven represented in his own day, negotiated through our historic ›colleague«. The clash between Beethoven canonised by Berlioz and by ›us‹ thus turns out as fruitful.



### Über-Schreibung: Robert Schumanns Klaviertranskriptionen der Violincapricen Niccoló Paganinis

*Camilla Bork* (Humboldt-Universität zu Berlin)

10.30–11.00

Virtuosität gilt gemeinhin als ein musikalisches Phänomen, das sich der Schrift, dem Werk als Text, weitgehend entzieht. Sie entsteht im Moment der Aufführung und gründet in der Bühnenpersona des Musikers ebenso wie im Überschreiten etablierter Grenzen technischer Schwierigkeiten. Gleichwohl haben sich auf der Ebene des Textes Formen herausgebildet, die mit dieser Kultur des Virtuositentums aufs engste verbunden sind. Hierzu gehört die Transkription. Anhand von Schumanns Transkriptionen der Paganini-*Capricen* soll die Position dieses Genres im Übergang von Text und Aufführung, von Original und Bearbeitung untersucht werden. Als Reaktion auf ein Konzert Paganinis in Frankfurt im April 1830 transkribierte Schumann einige der Violincapricen für Klavier (Op. 3, 1832 und Op. 10, 1835). Der Transkription, so die These, kommen dabei verschiedene Funktionen zu: Sie dient erstens als Speichermedium für ein flüchtiges Konzerterlebnis. Zweitens übernimmt die Transkription aber auch die Funktion eines ›Löschmediums‹, das die Vorlage zum Teil auslöscht und zum Ersatz für das Original wird. Drittens lässt sich die Transkription als eine komponierte Analyse und Interpretation verstehen, indem bestimmte Merkmale des Originals in den Vordergrund gerückt werden. Schließlich dient die Transkription ihrerseits als Text für eine mögliche Aufführung und eröffnet durch die Übertragung instrumentenspezifischer Virtuosität auf ein anderes Instrument, in diesem Falle auf das Klavier, neue spieltechnische und klangliche Möglichkeiten.

♦ Pause ♦

## La transcription : de l'archet au clavier

*Constance Frei* (Université de Genève)

11.30–12.00

Une même œuvre transcrite pour des instruments différents ne présente pas le même aspect, ni la même notation. Elle s'adapte et se modèle en fonction de l'instrument pour lequel elle est destinée. Si le sens demeure intact, la prononciation, elle, est modifiée. Ainsi, le passage d'un instrument à l'autre induit souvent des changements d'articulation, d'accentuation et d'écriture. Pour illustrer cette forme de passage ou de « métamorphose », nous prendrons comme point de départ deux œuvres majeures de l'histoire du violon, transcrites ensuite pour clavier : la fugue en sol mineur pour violon seul (BWV 1001) de Jean-Sébastien Bach, transcrite par l'auteur lui-même pour orgue (BWV 539) ainsi que la chaconne pour violon seul (BWV 1004), toujours du même compositeur, transcrite pour clavier par Ferruccio Busoni et Johannes Brahms. En partant de l'analyse des versions pour violon, nous tenterons de définir le langage idiomatique de chacun des instruments. La discussion portera sur les multiples aspects de la notation (articulation, ornementation et accentuation) et leurs implications sur le plan de l'interprétation, le rôle de l'instrument dans la restitution de l'œuvre ainsi que l'attitude du transcritteur face à l'œuvre originale.



## Misplacement of Musicality in the Harmonica's First Concerto

*Diau-Long Shen* (National Taiwan Normal University, Taipei)

12.00–12.30

During World War II, many European musicians were compelled to leave their original positions or stop their formal school trainings. Some of them picked up the other instrument as a professional in the postwar time and made an incredible career. Tommy Reilly, a Canadian student majoring in violin in the Leipzig Konservatorium before the World War II, a British prisoner in Germany during the wartime, and a chromatic harmonica virtuoso in Europe in the postwar years, made harmonica an unexpectedly brilliant era. The first formal harmonica concerto was dedicated to him by a British-born Russian composer Michael Spivakovsky in 1951.

Although this concerto was written in 3-movements traditional form without any mid-20<sup>th</sup>-century atmosphere, with a rhetoric of violin on harmonica instrument, there were also compositions by D. Milhaud(1942) and R. V. Williams(1952) written for harmonica and orchestra with a title, in a form of 1-movement, somewhat like program music, and more of harmonica rhetoric. By comparing them with the Spivakovsky's, we see different attitudes to the budding instrument. This paper is shedding light on the transition at an early stage of harmonica genre development in terms of classical music field.



## Sources

15.7. Sunday · Level F, Room 153 · 15.00–18.00 (Timetable lxvi)

Chair: *Dorit Tanay* (Tel Aviv University)The *Compendium* of Nicolaus of Capua: La Fage's Text*Jan Herlinger* (Louisiana State University, Baton Rouge)

15.00–15.30

In 1864 Adrien de La Fage published what he called the *Compendium musicale ... per presbyterum Nicolaum de Capua ordinatum* (*Essais de diphthérogaphie musicale*, 309-38), dated 1415, having cobbled together his thirty pages of text from two Roman manuscripts (Casanatense

1071, Vallicelliana B.83), one missing a number of folios and the other a jumble of fragments. Of this material fewer than three pages are shared by the two manuscripts, with the rest appearing only in one or the other. The final three pages of the text deal with counterpoint, and have been identified as a treatise elsewhere attributed to Philipoctus de Caserta. Analyzing the text La Fage published in terms of content and verbal cues (the incipits and explicits that articulate its sections) and considering the manuscripts' fragmentary state, I show that the material on counterpoint and the texts on the twenty-two pages that precede it cannot be regarded as a single coherent unit; that, consequently, only the initial five pages can be construed as belonging under the caption identifying the text and naming Nicolaus as its compiler; and that, as the material on these remaining five pages is too slight to deserve the grand caption that heads it, what remains is almost certainly no more than the beginning of what once was a version of Nicolaus' *Compendium*.



### A *Compendium* of Nicolaus of Capua: A New Text

Linda Page Cummins (the University of Alabama, Tuscaloosa)

15.30–16.00

In addition to the manuscripts used by La Fage, Nicolaus' *Compendium* survives in Venice, Marciana, Lat. VIII.82, a version about ten times as long as the five pages of La Fage's edition that can be regarded as authentic. The Venice version is divided into two sections, the first presenting the conventional theory of musical rudiments, the second the theory of *coniunctae*. The first eighteen folios parallel the subjects covered by those five pages of La Fage, treating them in greater detail; the second section has concordances in two other manuscripts. Though the existence of the Venice version has long been known, Nicolaus' *Compendium* has never been critically edited, surely in part because it is a patchwork of mostly unattributed, short texts dealing with monophony rather than topics scholars have valued more highly, e.g., polyphony, tuning, mensuration. The text seems to have been intended for teaching, as it often presents its material in formats conducive to memorization; solmization lies at the heart of its doctrine of intervals and modes; its *musica ficta* rules and treatment of *coniuncta* hexachords confirm Dumitrescu's hypothesis (*Studi musicali*, 2002) that sharped »leading tones« were a normal part of monophonic practice. Nicolaus' *Compendium* illuminates the ways in which practicing musicians conceptualized the music they performed; documents the dissemination of *coniuncta* theory; and confirms that the study of monophony remained central in the 15<sup>th</sup> century despite composers' increasing cultivation of polyphonic genres.



### Der Werkbegriff bei Carl Philipp Emanuel Bach und die Konsequenzen bei der Erstellung seines Vokalwerkeverzeichnisses

Wolfram Ensslin (Bach-Archiv Leipzig)

16.00–16.30

Die Quellen des überwiegenden Teils von C. P. E. Bachs Vokalwerken waren über 50 Jahre verschollen. Erst die spektakuläre Wiederentdeckung des Musikarchivs der Berliner Sing-Akademie in Kiew 1999 und deren Rückführung nach Berlin 2001 ermöglichen es nun, diesen Werkbestand nahezu vollständig zu erfassen. Diese in erster Linie vom Forschungsprojekt Bach-Repertorium (angesiedelt am Bach-Archiv Leipzig) übernommene Sichtung und Erschließung zeigt, dass der herkömmliche Werkbegriff in den meisten Fällen des Vokalwerkes Bachs nicht greift und somit revidiert bzw. neu definiert werden muss. Die meisten seiner kirchenmusikalischen Werke entstanden während seiner Hamburger Zeit, in der er als Musikdirektor der fünf Hauptkirchen Hamburgs für die musikalische Gestaltung der Gottesdienste zuständig war. Doch zahlreiche dieser Kompositionen waren keine originären Werke Bachs,

denn er bediente sich hierfür seiner umfangreichen Notenbibliothek mit Kompositionen seines Vaters, Telemanns, Homilius', G. A. Bendas etc. Er arrangierte und bearbeitete fremde Kompositionen und komponierte Teile neu hinzu, oder er stellte eigene, früher komponierte Stücke mit verändertem Text neu zusammen. Dieses hier nur angedeutete, äußerst komplexe Parodie- und Pasticcioverfahren stellt die Editoren seiner Werke sowie den Bearbeiter seines Werkverzeichnisses vor diffizile Probleme. In dem Referat sollen die wichtigsten Fragestellungen und ihre denkbaren möglichen Lösungen anhand des in Arbeit befindlichen Vokalwerkeverzeichnisses erläutert und dargestellt werden.

♦ Pause ♦

### Un catalogue manuscrit d'Imbault postérieur à 1812

*Henri Vanhulst* (Université Libre Bruxelles)

17.30–18.00

En juillet 1812, l'éditeur et marchand de musique parisien J.-J. Imbault vend son fonds de commerce à Janet et Cotelle. Il n'arrête pourtant pas complètement ses activités commerciales car il subsiste un *Catalogue de la musique à vendre chez Imbault après cessation de commerce*. Cet inventaire manuscrit non daté, dont Fétis a conservé un exemplaire, donne une description succincte de quelque 250 ouvrages : au nom du compositeur, au titre et au prix s'ajoutent, s'il y a lieu, des informations sur la nature du support (imprimé et qualité du papier ; manuscrit autographe ou copie) et la reliure, et sur le type d'arrangement et la langue des œuvres lyriques. Le répertoire commence à la Renaissance, passe par Lully et ses contemporains, comprend de nombreux opéras et oratorios de compositeurs allemands et italiens du XVIII<sup>e</sup> siècle dans leur version originale et s'arrête à Beethoven. Les manuscrits concernent des compositions et traités que leurs auteurs ont proposés à Imbault en vue de leur publication qui ne s'est pas toujours faite. D'autre part, plusieurs titres d'œuvres imprimées ne se retrouvent dans aucun autre catalogue d'Imbault. En somme, le *Catalogue* recense des exemplaires qui sont pour l'une ou l'autre raison uniques, comme le prouvent les quelques titres biffés qui indiquent les ouvrages vendus depuis la rédaction du *Catalogue*. Les prix révèlent l'intérêt relatif des différents genres et compositeurs, le montant le plus élevé étant demandé pour un manuscrit autographe de J. Haydn.



### Organology I

13.7. Friday · Level F, Room 109 · 10.00–13.00 (Timetable xlix)

Chair: *Bonnie J. Blackburn* (University of Oxford)



#### The Fluidity of Organological Nomenclature

*Arnold Myers* (University of Edinburgh)

10.00–10.30

The names of musical instruments have been given by inventors, makers, players, and composers. The names given to brasswind instruments in the greatest period of transition (the 19<sup>th</sup> century) are notoriously problematic: in some cases the same name was given to instruments of widely varying capabilities, and in other cases different names have been given to virtually identical instruments. This paper draws on data from a wide variety of sources including manufacturers' records to examine the origin and use of names given to these instruments both in the historical period and subsequently by musicologists. The analysis of terminologies can be applied in other branches of organology.



## Organs, Clocks and Automaton in the Late Ancient and Medieval Ages

*Paola Dessì* (Università di Bologna)

10.30–11.00

The paper offers a study on the mutual presence of organs, clocks and automaton and their related contexts in the late-ancient and medieval sources. The tight connection between these mechanical devices appears clear just in Modern Age and in the 18<sup>th</sup> century, when musicians as Haydn, Beethoven and Mozart composed music for ›clocks with pipe‹. This tradition goes back to previous centuries. Many ancient and medieval sources attested a frequent interrelationship between some complex mechanical devices, which were able to produce a sonorous event (like the clocks, time measurers), and organs, that were able to offer a musical moment with or without a player. The link between these musical devices will be illustrated by some episodes regarding various Ages and pertaining to different cultures. We will consider some examples of this relationship: Vitruvius who describes in *De Architectura* two devices invented by Ktesibius of Alexandria – a clock and an organ –; Theodericus, the king of Ostrogoths, who commissioned to Boethius the construction of two clocks, considered as *mirabilia* that the Roman Emperor was able to construct like the musical organs too; Harun al-Rashid, caliph of Bagdad, who sends to Charles the Great an elephant and a particular object – a musical device to measure the time; two relevant persons of the byzantine court: Harun ibn Yahya, muslim Palestinian and prisoner, and Liutprando, bishop of Cremona and ambassador to the Pope at Constantinople.

♦ Pause ♦

## Lautendarstellungen in spätmittelalterlichen hebräischen Manuskripten

*András Borgó* (Innsbruck)

11.30–12.00

In den Illuminationen sowohl hebräischer wie christlicher Handschriften der Zeit zwischen dem 14. und 16. Jh. werden die Instrumente der Lautenfamilie besonders häufig dargestellt. In der Kunst der Juden haben selbstverständlich auch Einflüsse von aussen ihre Spuren hinterlassen, zumal auch christliche Buchmaler hebräische Bücher schmückten (und umgekehrt jüdische Musiker oder Tänzer nicht selten in christlichem Dienst standen). So ist die Art des Aufbaus, der Farbgebung oder der Figurendarstellung von der in nichtjüdischen Bildern oft kaum zu unterscheiden. Die verhältnismässig geringe Anzahl heute noch existierender hebräischer Beispiele zeigt allerdings eine eigenständige Behandlung der Darstellungen mit musikalischen Bezügen. Dies beruht nicht zuletzt auf der Tatsache, dass die teils auch aus der christlichen Kunst bekannten musikalischen Inhalte in der hebräischen Buchmalerei in speziellen Situationen des jüdischen Lebens wiedergegeben werden.

Das Referat versucht anhand einiger Beispiele mit Wiedergabe der Laute, die Eigenheiten der Illuminationen mit musikalischem Bezug in hebräischen Manuskripten aufzuzeigen.



## Between Earth and Sky: The Square Tambourine

*Camilla Cavicchi* (Università di Bologna)

12.00–12.30

This paper aims to shed light on the musical culture connected with the square tambourine and on the specific role of this instrument in some Mediterranean cultures. The history of the square tambourine is characterized by passages from the Middle East to the Mediterranean. The most ancient documents regarding it go back to the Sumerian culture, from whence it spread through neighbouring areas as far as Egypt (New Empire). It was adopted by Arabic cultures and introduced in many regions of North Africa (600-750 A.C.), and in Sicily, Spain and the South of France (1100–1200 A.C.). The square tambourine is currently played in

some isolated Mediterranean areas such as Galizia, Portugal and Maghreb. In many cases our instrument appears as a feminine musical instrument, as is usual for its round counterpart, played by women in religious contexts. In this group of images we see large numbers of women dancing, singing and playing the square tambourine (e.g.: Egyptian tomb, French and Spanish medieval illuminated manuscripts). In the existing popular Portuguese tradition, groups of women from Beira-Baixa sing and play the square tambourine – the *adufe* – during ceremonies for popular devotion to saints, and during pilgrimages.

What is the meaning of this instrument in religious contexts and why do women play it? In both its forms, the tambourine maintains a role of intermediary between the human world and the divine, as in shamanic cultures. In the Christian tradition, many important authors (such as St. Agustin, St. Ambrogio e St. Zeno) considered that the tambourine was a feminine attribute; it was played by Mary, the pre-eminent Christian intermediary between God and men, to call virgins.



### The Stringed Drum and the 16<sup>th</sup>-Century Music: New Iconographical Sources

*Jordi Ballester* (Universitat Autònoma de Barcelona)

12.30–13.00

String-drums were known as early as the 12<sup>th</sup> century. However, documentary and iconographical sources from the Middle Ages and the Renaissance are really scarce. Furthermore, preserved depictions usually show the instrument played by angel musicians that take part of heterogeneous consorts in a heavenly atmosphere, far from the earthly reality. This paper deals with a stringed drum depicted in an anonymous Catalan panel from the mid 16<sup>th</sup> century, which hasn't been studied before. Unfortunately, this panel disappeared during the Spanish Civil War and we only have a black and white photograph kept in the Arxiu Mas in Barcelona. Nevertheless, the study of this depiction shows several aspects related to the instrument and its musical use. Some of these aspects allow us to deal with different hypothesis connecting the stringed drum with the performance practice: on the one hand the instrument appears in a courtly renaissance atmosphere, being played at a banquet; on the other hand the instrument appears not only accompanying the one-hand flute (as it can be seen in other depictions) but also making up a consort together with a fiddle.



## Organology II

13.7. Friday · Level F, Room 109 · 15.00–16.30 (Timetable liii)

Chair: *Margaret Kartomi* (Monash University)



### Violin Treatises in Transition ca. 1800

*Nancy November* (University of Auckland)

15.00–15.30

The late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries saw a veritable explosion of treatises addressed to the violinist, for amateur, professional, and teacher alike. Many of these were revised editions, or were themselves revised. The revisions provide us with valuable information on the developments in violin construction, technique, and performance practice in this crucial era of change. Equally interesting is the persistence of earlier ideas, which provides counter-evidence for a clean dividing line between »Classical« and »Romantic« performing styles. I discuss a sample of revised editions of three of the most significant violin treatise of the era: Leopold Mozart's *Violinschule*



(1756; various French rev. eds.); Francesco Galeazzi's *Elementi teorico-pratici di musica* (1791; rev. ed. 1817); and Pierre Baillot's *Méthode de violon* (1803, with Pierre Rode and Rodolphe Kreutzer; rev. ed. 1835). Their comments on bow technique, in particular, afford us insights on the thorny issue of where and when off-string bowings were used, and how this changed.

Scholars of performance practice have frequently focused on treatises and tutors as a primary line of evidence. Here I consider the limitations of these sources, and the kinds of corroborative evidence that are useful. Moreover, these treatises and their revised versions arguably tell us more about contemporary theories of the roles of performers and performance than they do about practices. I read violin treatises in transition – with their increasing codification and advancement of technical instruction, bolstered by extensive charts, diagrams, and study material – as way of trying to deal with musical transition itself.



## Android oder Automat

### F. Kaufmanns Trompeter zwischen Maschinenmensch und akustischem Experiment

*Rebecca Wolf* (Freie Universität Berlin – Universität Wien) 15.30–16.00

Der Dresdner Akustiker und Mechaniker Friedrich Kaufmann verfertigte 1812 einen Trompeterautomaten, ein selbstspielendes Musikinstrument in Androidenform, das im 19. Jh. in Ausstellungen und auf Konzertreisen ein großes Publikum faszinierte und Komponisten wie Kritiker zu zahlreichen Berichten animierte. Vergleiche mit menschlichen Virtuosen und mit E.T.A. Hoffmanns Erzählungen wurden vorgenommen, ebenso wie Beschreibungen der Mechanik; einmal wird seine äußere Form, ein andermal nur die technische Seite und ihre Bedeutung für die Physik in den Vordergrund der Betrachtungen gestellt.

Es soll der Frage nachgegangen werden, warum im 19. Jh., obwohl Jahrzehnte früher bereits weitberühmte Automaten konstruiert wurden, Trompeterautomaten wie der von Kaufmann solch große Popularität erreichten und ob es in der Anschauung von (Musik-)Androiden einen Wandel im Interesse an ihnen als Maschinenmenschen hin zu einem Verständnis als technisch-akustische Instrumente gab. Als Hintergrund soll der Umschwung in anthropologischen Konzepten um 1800 untersucht werden. Während im 18. Jh. der Mensch als Maschine formuliert und mit Vaucansons Ente der Organismus eines Tieres imitiert wurden, fungierte Anfang des 19. Jhs. die Seele als Antrieb des Menschen; hier fand aber auch die Mechanik endgültig Eingang in Produktion und Industrie und Visionen von komplexen Programmsteuerungen sowie universellen, analytischen Maschinen wurden formuliert. An dieser Schnittstelle hin zum Maschinenzeitalter soll der Trompeterautomat vorgestellt werden.



## Von »leerer Klimperey« zu »wirklicher Kunst«

### Zeitgenössische Überlegungen zur Gitarrenmusik in Deutschland zu Beginn des 19. Jhs.

*Thorsten Hindrichs* (Universität Mainz) 16.00–16.30

Im Hinblick auf die Frage nach den Anfängen der Gitarrenmusik in Deutschland wird immer wieder auf die gleiche »Gründungslegende« verwiesen, derzufolge Herzogin Anna Amalie von Weimar die Gitarre 1788 aus Italien importiert habe. Der historische Gehalt dieser »Legende« ist freilich fraglich, gleichwohl ist ein anderer Aspekt in diesem Zusammenhang bemerkenswert, denn Thomas F. Heck terminierte mit seiner Studie zu Mauro Giuliani die »Geburt der klassischen Gitarre« erst mit Giulianis Übersiedlung nach Wien 1806. Dieser Zeitpunkt wird in der einschlägigen Forschungsliteratur als Ausgangspunkt einer wahren »Guitarromanie« während des ersten Drittels des 19. Jhs. gewertet, die unmittelbar nach 1806 gleichsam »ausgebrochen« sei.

Dass diese »Manie« tatsächlich aus dem Nichts heraus entstand, darf allerdings guten Gewissens bezweifelt werden, denn in der Tat hat es auch vor 1806 Gitarrenmusik in Deutschland gegeben – so berichtete etwa Heinrich Christoph Koch in seinem Lexikon 1802 über die Gitarre: »Bey uns hat sie sich seit einiger Zeit zum Lieblingsinstrumente der Damen zu erheben gewußt«.

Insbesondere die Überlegungen von Friedrich Guthmann (*Ueber Guitarrenspiel*) und Simon Molitor (*Vorrede zu seiner Großen Sonate Op. 7*), wie der Gitarre durch Kompositionen in einer »höheren Spielart« ein Übergang von »leerer Klimperey« zu »wirklicher Kunst« zu ermöglichen wäre, fassen geradezu beispielhaft jene Diskussion um Urteile und Vorurteile zur Gitarrenmusik zusammen, die während der Wende vom 18. zum 19. Jh. in Deutschland geführt wurde.



## EXKURSIONEN · EXCURSIONS

### EINSIEDELN

#### Quellenschliessung und angewandte Forschung Projekte und Forschungsergebnisse auf der Basis der Arbeiten von RISM

14.7. Saturday · Kloster Einsiedeln · 9.30–12.30 · (Schedule Iviii)

Organisers: *Arbeitsstelle Schweiz des RISM, Bern* & *RISM-Zentralredaktion Frankfurt am Main*



Die fragmentarisch erhaltenen Choralhandschriften  
Probleme ihrer Identifizierung und Beschreibung

*Jurij Snoj* (Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana)



Verzeichnis der Werke Giovanni Pierluigi da Palestrinas  
Zum aktuellen Stand des Projekts

*Peter Ackermann* (Musikhochschule Frankfurt am Main)



(K)ein seltener Fall: Vicente Martin y Solers Oper *Una cosa rara*  
Zur Rekonstruktion ihrer Wirkungsgeschichte anhand musikalischer Quellen

*Christine Martin* (Tübingen)



Von *Contessa perdono* zu *Gloria patri gloria filio*  
Aspekte der Kontrafakturpraxis in den Benediktinerklöster der Innerschweiz

*Gabriella Hanke Knaus* (Bern)



Engelweihe und Sammartini – Quellen der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln  
und ihre Umsetzung im Editionsprojekt »Musik aus Schweizer Klöstern«

*Giuliano Castellani* & *Christoph Riedo* (Fribourg)



### LUGANO

#### Fonoteca Nazionale Svizzera · Schweizer Nationalphonothek

14.7. Saturday · Fonoteca Nazionale Svizzera · 10.30–16.30 · (Schedule Iviii)

Organiser: *Pio Pellizzari* (Fonoteca Nazionale Svizzera)



Sound Documents: Sources for Musicological Research

*Pio Pellizzari* (Fonoteca Nazionale Svizzera) 10.30–12.30

♦ Pause ♦

Recorded Music in the 20<sup>th</sup> Century: A Positive or Negative Influence?

Lectures · Vorträge

14.25–16.30

*Harvey Sachs* (Pambio – Noranco)

☞

Recordings and Musical Interpretation

*Hubert Eiholzer* (Musikhochschule der Italianischen Schweiz, Lugano)

☞

Edwin Loehrer alla RSI (1936–1981)

La Radio come moderno spazio di »Musica Reservata«

*Carlo Piccardi* (Carona)

☞☞

## VII. INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVES

### Symposien · Symposia

Das klingende Himmelreich Historische Konzepte einer anagogisch wirksamen Musik (M. Wald)	259
Philosophies of Contemporary Music Revisited (R. Goštautiene)	261
Raum- und Zeitpassagen in der Musik, im Film und in der Historiographie (M. Zenck)	263
Genderforschung und Paradigmenwechsel (E. Rieger)	268
The Sound of Dictatorships. Towards a ›Comprehensive‹ Music History of the Totalitarian Regimes of the 20 <sup>th</sup> Century (C. Flamm)	270
Zur Relevanz musikbiographischer Forschung für Kultur und Pädagogik (A. Waczkat)	273
Librettoübersetzung als Phänomen der Interkulturalität im europäischen Musiktheater (H. Schneider & R. Schmusch)	277
Musical and Philosophical Ideas from North-Europe Greimas, Sibelius, Čiurlionis, Nielsen (D. Kučinskas)	282
Narrativity, Signification in Music Tools for a Transdisciplinary Approach (M. Grabocz)	283
Sonic Transformations of Literary Works From Program Music to Musical Ekphrasis (S. Bruhn)	286
Cambio en la cultura musical El tránsito de la imagen analógica a la imagen digital (H.J. Pérez)	290
Deep Listening in the Age of Eloquent Technologies (S. Klotz)	292
Music/Sound/Cinema. The Intertwining of Production, Technology, and Aesthetics in the Transition Decade (1927–1937) (D. Neumeyer)	295



### Freie Referate · Free Paper Groups

Gender Studies	297
Music & Literature	299



**Exkursionen · Excursions**

Bern: Passagen – Opern zwischen zwei Sprachen 303



**Siehe auch · See also**

Copyright in the 21<sup>st</sup> Century: The Slow Transition from  
*Permission Required to Fair Use* (D. B. Scott) 142  
→ IV. 20<sup>th</sup> Century till Today

20<sup>th</sup> Century Music XIV: Film and Music 173  
→ IV. 20<sup>th</sup> Century till Today

In a State of Transition: Melodrama as Interplay of Music, Voice, and Gesture 185  
→ V. Genres & National Traditions

Opera's Multiple transitions: Multimediality, Production, and Performance 189  
→ V. Genres & National Traditions



## SYMPOSIEN · SYMPOSIA

### Das klingende Himmereich Historische Konzepte einer anagogisch wirksamen Musik

13.7. Friday · Level G, Room 221 · 10.00–13.00 (Timetable li)

Organiser: *Melanie Wald* (Universität Zürich)

Die Idee, Musik vermöchte an das Höchste zu reichen, es abzubilden und in eine den Menschen verständliche Sprache zu übersetzen, ist ebenso alt wie die europäische Musik selber. Sie bildet auf ihrer Grundlage von Zahlen und einfachen Proportionen nicht nur die Ordnung der Welt ab, sondern kann darüber hinaus auch auf die Ordnung der nicht mehr stofflichen Welt verweisen und somit auf die Gedanken Gottes.

Bezieht sich das konkrete Verständnis dieser Idee zuerst wohl nur auf die Musik als Wissenschaft, so findet sie mit dem späteren Mittelalter auch in das Schaffen der Komponisten Eingang. Besonders virulent wird die Verknüpfung spekulativer Transzendenzzuschreibung mit Versuchen ihrer kompositorischen Umsetzung in der Frühen Neuzeit. Aber auch das romantische Konzept einer Kunstreligion mit ihren wichtigen musikalischen Anteilen lässt sich als Fortschreibung dieser Tradition deuten, deren Reste sich sogar im beginnenden 20. Jh. noch behaupten, wo das vor allem an Kepler orientierte Beharren auf einer Harmonie der Welt zu einem zentralen Definitionsmoment musikalischer Avantgardismen wird.

Diesen verschiedenen Stationen und Ausprägungen einer offenbar zentralen Denkfigur wird das Symposium in Fallstudien nachgehen. Dabei soll vor allem die Frage im Mittelpunkt stehen, wie zu verschiedenen Zeiten diese transzendierende Potenz von Musik am klingenden Objekt ausgemacht wurde und welche rezeptionsästhetischen Konzepte für die Vermittlung dieser Wirkung auf den Hörer angewandt wurden.



#### Einführung

*Melanie Wald* (Universität Zürich)

10.00–10.30



#### Boethius' Musiktheorie im Kontext der neuplatonischen Mathematikkonzeption

*Anja Heilmann* (Universität Jena)

10.30–11.00

Boethius' Schrift *De institutione musica* kommt in der abendländischen Musikgeschichte hinsichtlich der anagogischen Funktion der *musica* zentrale Bedeutung zu. Sie ist in die platonisch-pythagoreisch geprägte Wissenschaftskonzeption des Neuplatonismus eingebettet, welche die quadrivalen Disziplinen als Propädeutik für die Metaphysik auffasste. Entsprechend konzentriert sich Boethius' Musiklehrbuch auf die theoretische Betrachtung von Zahlenverhältnissen erklingender Intervalle. Außerdem gehörten laut Boethius *musica humana* und *musica mundana* zur Musiktheorie. Zwar liegen uns dazu aus seiner Feder keine Ausführungen vor, aber dennoch lässt sich die Dreiteilung der Musik und die damit intendierte Anagogik anhand des neuplatonischen Kontextes und durch Vergleiche mit ähnlich konzipierten Schriften (Augustinus' *De musica* und Ptolemaios' *Harmonielehre*) rekonstruieren: Das Studium aller drei Arten von Musik sollte sukzessive vom Sinnlichen zur seelischen Ebene hochführen, auf welcher alle wahrnehmbare Harmonie ihre Erklärung findet und auf der auch die rezeptionsästhetisch so wichtige Frage danach, wie und warum gehörte Musik auf den Menschen wirkt, beantwortet werden kann.

♦ Pause ♦

## Die frühe Motetten als Stufung von Transzendenzbezügen

Peter Gülke (Berlin)

11.30–12.00

Mit Hans Blumenberg könnte man die Motette als »quasi experimentelles Verfahren ständig neuer Erkundung der Grenze zur Transzendenz« charakterisieren, als Gefüge unterschiedlicher, funktional genau definierter Annäherungen. Am nächsten steht der Transzendenz der Tenor als der Liturgie entliehener *cantus firmus*, zu dem die anderen, weniger »firmen«, i.e. periphereren Stimmen perfekte Duos bilden müssen. Stärker als er sind sie auf – zumeist durch eigene Texte unterstützte – Faßlichkeit angewiesen, welcher er, jeweils nur ein Ausschnitt und meist in Langmensur, weitestgehend entzogen ist. Der Schichtung von *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis* entsprechend verhalten sich Seinsgrad und Faßlichkeit im mittelalterlichen Verständnis – im cusanischen Konzept von *implicatio* und *explicitio* philosophisch systematisiert – umgekehrt proportional zueinander. Demgemäß ist Motette keine Gattung neben anderen, sondern eine *cum grano salis* allen Gattungen mitgegebene Grundstruktur.



## Musik im metaphysischen Vakuum

Ulrich Tadday (Universität Bremen)

12.00–12.30

Die Rede von der romantischen Musikmetaphysik geht vielen Forschern wie eine Selbstverständlichkeit über die Lippen. Als Kronzeugen werden Wackenroder und Tieck, E. T. A. Hoffmann, Schleiermacher und Schopenhauer angeführt, die – um eine Denkfigur und den Titel eines Buches von Cornelia Klinger aufzugreifen – die Flucht vor der Wirklichkeit ergreifen, um Trost in der Musik als Statthalterin der Religion zu suchen. Die Revolte der Romantik ist aber weniger als Metaphysikersatz durch Musik, denn vielmehr als deren Kritik zu verstehen, denn die in der Aufklärung geborene Idee der Perfektibilität wird von der Romantik als Idee der Selbstreflexivität ins Unendliche fortgeschrieben und so lange verschoben, bis sie als metaphysisches Vakuum von Nietzsche aufgeben wird, indem sie aus ihrer Negativität befreit wird. So gesehen erscheint die romantische Musikästhetik und Musikmetaphysik nicht mehr religiös reaktionär und regressiv, sondern als krisenhaft modern wie die Musik des 19. Jhs., die in ihrem verstörten Selbstverständnis nach nicht wie ein religiöses Glaubensbekenntnis klingt, weil den Komponisten – von Beethoven bis Mahler – wie den Philosophen – von Nietzsche bis Adorno – weniger Gott, als vielmehr die Abwesenheit Gottes in der Welt zu schaffen macht.



## Die Idee einer anagogisch wirksamen Musik im 20. Jh.

Doris Lanz (Université de Fribourg)

12.30–13.00

Dass die Idee einer anagogisch wirksamen Musik auch im 20. Jh. fortlebte, darf als Faktum bezeichnet werden. Die ästhetischen Schriften Busonis zeugen davon ebenso wie Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* (1937) oder die Werke Messiaens – und setzt man sich heute in einen Konzertsaal, kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, dass auf rezeptiver Seite die letzte Stunde für frühromantische kunstreligiöse Konzepte noch längst nicht geschlagen hat.

Im Mittelpunkt des Referats soll die Frage stehen, welche Rolle kunstreligiöse Konzepte in den verschiedenen ästhetisch, ideologisch-politisch, aber auch rassisch motivierten Debatten um die Neue Musik während der ersten Hälfte des 20. Jhs. spielen.

Ausgehend von den Jahren um 1910 soll der Bogen gespannt werden über die Kontroversen um Busoni, Pfitzner und Schönberg um 1920, die radikale Ablehnung Wagners und, damit verbunden, kunstreligiöser Erhebung und »Berauschungszustände« im (bürgerlichen) Konzertsaal namentlich durch Vertreter der Berliner Novembergruppe, bis hin zum traurigen



Tiefpunkt in der Geschichte der Auseinandersetzung um die Neue Musik: die Kulturpolitik der NS-Diktatur einerseits, der Sowjetunion unter Stalin andererseits. Hinsichtlich der Stalinischen Kulturpolitik gilt es zu fragen, inwiefern sie – aller Paradoxien zum Trotz – Züge pervertierter kunstreligiöser Konzepte trug.



## Philosophies of Contemporary Music Revisited

15.7. Sunday · Level H, Room 321 · 15.00–18.00 (Timetable lxviii)

Organisers: *Ruta Goštautiene* (Lithuanian Music and Theatre Academy, Vilnius) & *Mathieu Guillot* (Université Paris)

Chair: *Martina Homma* (Köln)

The demise of postmodernism, traditionally seen as starting in the early 1990s, marked the end of 20<sup>th</sup>-century music and its founding ideology. The resulting, albeit brief span of time has undoubtedly been a transition period during which those ever rapidly becoming passé musical practices and their theoretical foundations are being reconsidered. The most radical changes are obviously taking place within the concepts of music as art work and of what constitutes the borders of contemporary music. They have been revisited not only by the new musical practices, but also by the musicological re-readings. Over the last decades, the cultural musicology aspiring to become the underlying paradigm of musicology in the 21<sup>st</sup> century has played the greatest role in repeatedly denouncing old avant-garde myths, reviewing established musical hierarchies, and critically reevaluating the musical legacy of the 20<sup>th</sup> century. As a result, the themes dictated by that very approach (e.g., the dominant study of identity and subjectivity in music and of cultural context) are having the greatest influence on the narratives which are revisiting the history of 20<sup>th</sup>-century music. And yet the framework of the critical review which is being formulated by cultural musicology is fairly selective regarding the music phenomena of last century. For example, the many philosophical aspects of 20<sup>th</sup>-century musical thinking encoded within the musical works and theoretical writings are marginalized because of such conceptual selectivity.

This symposium is organized on the premise that a philosophy of contemporary music is not a 20<sup>th</sup>-century phenomenon that has vanished with the past. The need to rethink the philosophical prospects of contemporary music is paradoxically substantiated even by certain phenomena in non-academic music (e.g., the works and texts of representatives of idm or glitch). By following the advice of David Lidov to reconstruct a philosophical discourse for even the most technological of composers' commentaries, one might say that a great many phenomena within the musical philosophy of the 20<sup>th</sup> century have not yet been discovered or registered. In this symposium we seek to return to the philosophical aspects of 20<sup>th</sup>-century music and to discover traces of the philosophy of 20<sup>th</sup>-century music in the musical practice of 21<sup>st</sup> century.



L'œuvre musical du XX<sup>e</sup> siècle comme dialogue avec l'écoute

*Mathieu Guillot* (Université Paris)

15.00–15.30

La réflexion sur les œuvres musicales contemporaines motive en fin de compte une question philosophique de taille, qui est comme son aboutissement périlleux : leur but ultime est-il seulement de donner à entendre, ou bien, par l'entremise de l'écoute, de *donner à penser* – à savoir de concerner surtout l'esprit en s'adressant davantage à lui ? D'évidence, les deux si ce qui s'entend donne plus ou moins directement à penser ? Ou alors soit l'un soit l'autre, en fonction des

œuvres musicales en cause ? Mais c'est négliger une part importante de toute une réflexion, qui doit nous mener à envisager les œuvres de la seconde modernité musicale comme un *dialogue avec l'écoute*, ainsi qu'à une convocation de la réflexion esthétique qui perçoit que la musique *donne à penser*. En elles-mêmes ces œuvres conviennent à une *nouvelle manière d'entendre*, menant à un *élargissement de l'écoute*. D'où la nécessité de déployer une nouvelle sensibilité comme positionnement musicologique. Offrande sonore, l'œuvre est un *don* pour la pensée.



### L'œuvre au seuil du musical

*Vita Gruodyté* (Lithuanian Music and Theatre Academy, Vilnius) 15.30–16.00

Peut-on encore poser la question de savoir, après un siècle de débat, ce qu'est la musique et ce qu'elle n'est pas ?

A l'époque actuelle où le processus d'abolition des frontières est arrivé à son terme, il est peut-être justifié de reconstituer la carte des multiples spécimens de ces « non-anti-hors-contramusiques », et de retracer à nouveau leurs frontières toujours mouvantes. Leur parcours périlleux les mène de la recherche scientifique à la provocation du public (Varèse), de l'élargissement des limites du musical à son dépassement (Cage, Kagel), de la réaction contre les conventions sociales à la mise en scène de leurs propres fantasmes (Friedrich Gulda, Carles Santos), de la volonté consciente d'écrire une « mauvaise » musique (Algirdas Martinaitis) à – peut-être ? – un réel manque d'idées ...

Même si les fondements esthétiques, philosophiques ou conceptuels diffèrent, ces œuvres, souvent marquées par les liens étroits avec la théâtralité, sont étrangement figées dans l'immédiateté d'une époque, d'un lieu ou d'une situation donnés. C'est probablement pour cette raison que l'œuvre devient le commentaire de ses propres origines, en même temps que le commentaire est déjà devenu l'œuvre ...



### Le discontinu au service de l'unité : la musique de György Kurtág

*Élise Malinge* (Université Paris) 16.00–16.30

La musique de György Kurtág est d'un ascétisme déroutant, très éloigné du développement thématique traditionnel et de la lignée dodécaphonique qui ont marqué la musique occidentale jusqu'à cette date. Isolées et indépendantes, ses courtes pièces ne cessent malgré tout de rendre hommage à travers de nombreuses dédicaces (de Machaut à Cage en passant par Bach). Quelle prétention de continuité ont donc ces petites œuvres publiées en recueils libres (*Játékok, Signes...* œuvres in progress) ?

Les manuscrits de Kurtág avec lesquels nous travaillons invitent à envisager une forme de cohérence inédite quoique inscrite dans le prolongement de la théorie d'ouverture artistique développée par Umberto Eco dans les années 1960. L'écoute *active* qu'elle implique n'est pas sans influencer réciproquement le travail poétique d'un Kurtág qui, aussi pianiste interprète, est extrêmement attentif au versant réceptif des œuvres – qu'elles soient contemporaines, modernes ou anciennes. Son *style d'esquisse* convie ainsi absences et discontinuités au dessin d'un espace ouvert qui requiert de notre écoute une mémoire active : entre hommages et mise en forme instantanée, sinue une cohérence ductile et reconduite.

♦ Pause ♦

## The »Empilement of Fourths«

### An Alternative Technique Federating Various Aesthetics of the 20<sup>th</sup> Century

Jacques Amblard (Université de Provence)

17.00–17.30

The music of the early 20<sup>th</sup> century namely developed a technical process that varies the traditional harmony which was building its chords piling up thirds (by imitation of the harmonic spectrum). Abandoning this natural (acoustical) »determinism« of harmony, in a kind of abstract speculation, new harmony chosen to pile-up also fourths. Now, several composers not only from different countries, but from different aesthetics, developed this means of reaching a significant musical modernity: Scriabin, Milhaud, Bartók, but also Schönberg and before them, one of the privileged inspirers of the latter: Mahler. In this community of employment, singular in these various aesthetics (starting from the neoclassicism of Milhaud to the atonal Viennese expressionism), does one have to recognize a phenomenon of absolute »technical need«, which transcends the aesthetic divergences until the tonality/atonality antagonism? Nowadays, this very peculiar harmonic process is even employed in movie or T.V. music, sometimes like a new symbol of the *end*. This »new signal« may be one of the numerous »final popularisations« of musical processes which are born in very abstract contexts.



## Dj Spooky Deconstructing Adorno and Deleuze

Ruta Goštautiene (Lithuanian Music and Theatre Academy, Vilnius)

17.30–18.00

According to the British philosopher Max Paddison, the concept of the sublime in relation to contemporary music surpasses the definitions of musical style or technology and marks increasing complexification of music and the corresponding intensification of the aesthetic experience.

When looking at from the prospects of 21<sup>st</sup> century, one could interpret this important trend in the music of the last century in another way, i.e., by referring to technological sublime as being a marking tendency of 20<sup>th</sup>-century music. In composing music after postmodernism, this tendency can be traced back both to the practices of non-academic music (e.g., the »electromagnetic imaginary« ideology in the writings of Dj Spooky), and to representatives on the academic scene revisiting the tradition of new complexity (e.g., in the aesthetics of Lithuanian composer Š. Nakas' »virtual sound travels«). This presentation intends to discuss technological sublime transformations in 21<sup>st</sup>-century music and to search for traces of its earlier articulation.



## Raum- und Zeitpassagen in der Musik, im Film und in der Historiographie

15.7. Sunday · Level E, Room 21 · 10.00–18.30 (Timetable lxi; lxxv)

Organiser & Chair: *Martin Zenck* (Universität Würzburg)

In dieser Sektion sollen vier Aspekte des Rahmenthemas »Passagen« thematisiert werden: erstens die musikalisch-ästhetische Figur des »Übergangs«, zweitens *transversale Übergangsriten*, drittens *historische Querpässen* und viertens naturhafte und konstruktive *Zeitpassagen* in Mathias Spahlingers Orchesterwerk *passage/paysage* (1989–1990). Während zu den ersten drei Aspekten Vorträge mit Diskussion vorgesehen sind, sollen abschließend alle Referenten und Referentinnen die genannten Gesichtspunkte dieser Thematik in einem Round-Table anhand von Spahlingers Orchesterwerk diskutieren.



## Zu einer kulturwissenschaftlichen Theorie der Passage

*Martin Zenck* (Universität Würzburg)

10.00–10.15

Der Beitrag unterscheidet systematisch sieben Aspekte der Passage, bzw. des ›Übergangs‹: erstens einen figurativen der Spielart, zweitens einen nicht-kontrastiven der infinitesimalen Vermittlung, drittens einen formal-syntaktischen der ›Überleitung‹ (›pont=Über-Gang) im Formprozess, viertens einen zeit- und raumphilosophischen, fünftens einen historiographisch-geschichtsphilosophischen in Anschluß an Hans Blumenbergs Theorie der ›Epochenschwelle‹, sechstens einen interkulturellen, wie er vor allem von A. van Genepp in den ›rites de passages‹ entwickelt wurde und siebentens einen paradigmatischen einer unterschiedlichen Zeiterfahrung in den Raum- und Zeitpassagen von Mathias Spahlingers Orchesterwerk *passage/paysage* für großes Orchester (1989–1990). Grundsätzlich steht dabei das Verhältnis zwischen Fixierung und Fließen innerhalb einer Bewegung im Zentrum, wobei im Extrem die Bewegung durchdynamisiert wird und alles Widerstehende auflöst. Nicht zuletzt in der Globalisierung haben sich *passagere* und *hybride* Identitäten von Kulturen, die über glatte Oberflächen surfen, anstelle von streng in sich abgeschlossenen kulturellen Identitäten durchgesetzt.



## Part I: Kunst des Übergangs (Timetable lxi)

### Transitional Harmonies: the »Art of Transition« as Exploration of Tonal Space in the Mature Music of Liszt and Wagner

*Matthew Pritchard* (Royal Holloway, University of London)

10.15–10.30

Many of Liszt's early virtuosic works for piano are limited by a rigidified conception of thematic substance: the sonorous and harmonic impressionism in introductions and bridge passages does not disguise the finite and static treatment of themes. This problem found effective solution during the 1850s: with reference in particular to two works of 1853, the *B minor Sonata* and the first book of the *Années de Pèlerinage*, it will be shown how Liszt, even before Wagner, succeeded in making »his whole art ... an art of transition« by systematic exploration of symmetrical, cyclic (octatonic, hexatonic) tonal spaces. The opening up of space within the thematic substance makes the forms of musical time themselves fluid and infinitely expandable, a potentiality exploited to the full by Wagner in *Tristan and Parsifal*, and hinted at in the famously enigmatic line from the latter – »Zum Raum wird hier die Zeit«. Instead of teleology, the return of the same, a dialectic of ›preparation‹ and ›arrival‹ or virtuosity and substance, the new art exploits continuous development, novelty, exploration, transitions to points unknown and (when attained) equally unstable.



### »A World Where Time is Dangerously out of Control«

#### Raum- und Zeitpassagen im Film

*Bettina Schlüter* (Universität Bonn)

10.30–11.00

Die Entwicklung der Kinematographie wird von Beginn an begleitet durch eine intensive Auseinandersetzung mit Prinzipien der Zeit- und Raumkonstruktion, durch eine Reflexion, die alsbald ihr Augenmerk auf den Übergang zwischen einzelnen filmischen Einheiten richtet und in diesem kombinatorischen Moment wesentliche Spezifika des Mediums begründet sieht. Aus dem Wechselspiel zwischen ästhetischer Form und theoretischer Beobachtung hat sich inzwischen ein komplexes Verständnis der vielfachen Schichtungen und Interaktionen zwischen auditiven und visuellen Verfahren entwickelt, in denen sich statische und dynamische Elemente auf

oftmals diffizile Weise durchdringen. Dieser Beitrag möchte anhand ausgewählter Beispiele aus der Filmgeschichte (u.a. von Orson Welles und David Lynch) einige dieser ästhetischen Strategien und filmrhetorischen Mittel im Detail analysieren und in abstrahierter Form einer Diskussion musikalisch-kompositorischer Techniken als Vergleichsangebot zur Verfügung stellen.

♦ Pause ♦

## Part II: West-Ostpassagen (Timetable Ixi)

### Ästhetische und interkulturelle Passagen in den *Percussive Arts*

Erik Fischer (Universität Bonn)

11.30–12.00

Bei der Frage nach ›Übergängen‹, ›Metamorphosen‹ oder ›Entgrenzungen‹ erscheinen auf dem Felde der Schlagwerk-Musik dominierende, mit Beginn des 20. Jhs. einsetzende Prozesse wie in einem Brennspeigel konzentriert. Primär hier vollzieht sich die spannungsvolle Verschiebung vom Paradigma einer zweidimensional-bildlich gedachten ›Musik‹ zu demjenigen des räumlich konzipierten ›Sound‹. Die aufs engste an den (ganzen) Körper gebundene perkussive Klangkunst schafft zugleich veränderte Beziehungsmuster von choreographischen Bewegungszeiten wie musikalischen Zeitbewegungen und steht mit diesen basalen Verschiebungen im Zentrum interkultureller Transformationen, bei denen die Formen der ›Avantgarde‹, des ›Jazz‹ oder der ›Weltmusik‹ zu alternativen Konvergenz-Phänomenen komplexer ›Soundsculptures‹ oder ›Soundscape‹ verschmolzen werden. Vor diesem Horizont fokussiert dieser Beitrag die mannigfachen Übergänge zwischen einer Musik ›des‹ Ostens und einer neuerlich sakralisierten bzw. ritualisierten ›westlichen‹ Musik, die sich exemplarisch in Kompositionen von Yoshihisa Taira (*Hierophonie V*), Tona Scherchen-Hsiao (*Shen*) oder Vjacheslav Artjomov (*Totem*), aber auch in den Improvisationen eines Steve Hubback oder einer Evelyn Glennie manifestieren.



### Passage entre musique et philosophie : une fragilité nécessaire

Martin Kaltenecker (Paris)

12.00–12.30

J'aimerais aborder la notion de «passage» à propos de quelques exemples de relations possibles entre la philosophie et la musique contemporaine. Il s'agirait de considérer à la fois la difficulté de telles mises en rapport, surtout quand elles sont présupposées comme allant de soi, comme parfois chez Adorno (ainsi dans l'équivalence Beethoven/Hegel), mais aussi de leur nécessité, si l'on tient que l'historicité de l'œuvre et sa réflexion d'un point de vue esthétique sont censées se contrebalancer au sein d'une compréhension de ce qu'est l'art.

Les «passages» choisis sont le rapport entre la musique ›négative‹ de Mathias Spahlinger et le concept de négativité chez Hegel, l'attitude (elle-même très différente) de John Cage et de Helmut Lachenmann face à la philosophie japonaise, le lien entre la musique spectrale de Gérard Grisey et Bergson, ainsi que la notion de différence chez Deleuze avec l'œuvre de Hugues Dufourt.

Certains de ces passages sont donc suggérés par les compositeurs eux-mêmes (Cage, Grisey), d'autres appelés par leur musique (ou celui qui la commente et veut la comprendre).



### Anmerkungen zur Asien-Rezeption im Werk von Hans Zender

Jörn Peter Hiekel (Hochschule für Musik Dresden)

12.30–13.00

Ausgehend von der Erkenntnis einer Begrenztheit der eigenen Kultur hat sich Hans Zender seit langem intensiv mit asiatischem Denken auseinandergesetzt. Dies prägt seine Schriften zur Musik ebenso wie seine Werke. Der Vortrag stellt verschiedene exemplarische Werke vor und

befragt diese nach den Konzepten interkulturellen Komponierens, sucht dabei Veränderungen aufzuzeigen, die zwischen Stücken der siebziger und achtziger Jahre sowie dem großen Musiktheaterwerk *Chief Joseph* (2005) bestehen. Während die frühen Werke eher die Synthese unterschiedlicher Kulturen betonen und auf einfache »Passagen« hinauslaufen, werden in Zenders neueren Werken vor allem die Widersprüche zwischen den Kulturen zum Thema.

♦ Pause ♦

### Zur Theorie einer poststrukturalistischen Historik

*Michael Heineman* (Hochschule für Musik Dresden)

15.00–15.30

Wenn Geschichtsschreibung den Versuch bedeutet, (historische) Sachverhalte (sinnstiftend) zu strukturieren, bezeichnet die Idee eines Entwurfs poststrukturalistischer Historik einen Widerspruch in sich; andererseits erlaubt die Etablierung einer Ästhetik, die sich von der Leitinstanz einer Materialbehandlung auf der Folie eines Zeitindexes befreien kann, deren Kategorien wiederum nicht als strukturgeschichtliche Paradigmata aufgefasst werden dürfen: Diese Relation von Ästhetik und Geschichtstheorie wäre ggf. aufzuheben in einer Geschichte von Wissen und Bewusstheit; hier jedoch soll der Versuch unternommen werden, jenseits der Arbitrarität eines panoramatischen Blicks ein Modell musikalischer Historiographie zu entwerfen, das die medial gegenwärtige Ubiquität von Musik unterschiedlichster Zeiten und Epochen als Ausgangspunkt nimmt, um mittels Parametern der Wahrnehmung diachrone Passagen aufzuzeigen, die ihrerseits als Optionen kommunikativen Handelns gedeutet werden können.



### Part III: Historische Querpassagen (Timetable lxxv)

#### Zur medialen Performativität von Literatur und einer ›anderen‹ Rezeptionsgeschichte

*Markus Jüngling* (Universität Bamberg)

15.30–16.00

In Analogie zu Freuds Begriff der »Traumarbeit« hat Hans-Thies Lehmann einst im Akt der Herstellung von Literatur die »Textarbeit« reklamiert, welche das Subjekt des Autors gleichsam aufsprengt. Dabei werden nicht nur – im *double* eines (Sprach-)Subjekts im Text – die Inkonsistenzen des Autors ›bearbeitet‹; gleichzeitig wandern – nach Roland Barthes – in der *écriture*, der Schreibweise, Spuren des geschichtlichen Augenblicks in das Werk ein. Der erzeugte Überschuss, die Brüche und Leerstellen, die aus der Konfrontation der ›Realität‹ mit einer sprachlich-textuellen Form hervorgehen, unterminieren eine mediale Vermittlung von ›Sinn‹ kraft der Performativität literarischer Konstituenten.

Schreibt die Literatur, wie Barthes zeigt, somit bereits ihrer eigenen (Ursprungs-)Geschichte eine Struktur ein, vollzieht der Leser künftiger Zeiten eine doppelte Auseinandersetzung: Im geschichtlichen Abstand, vermittelt über die ›fremde‹ Form, entfalten Nähe- und Distanz-Erfahrungen ein ereignishaftes Potential, das trans-epochale Passagen ermöglicht. So erscheint die Spur einer ›anderen‹ Rezeptionsgeschichte, die sich nicht im poststrukturalistischen Paradigma einer unabschließbaren Interpretation der Zeichen erschöpft, da deren Möglichkeitsraum vielmehr der vielschichtigen Historizität der *écriture* entspringt.



#### Parallel Temporalities and Parallel Spaces in Word-Music Relations in the 1920s

*Leonard Olschner* (Queen Mary, University of London)

16.00–16.30

Bloch problematises the simultaneity of non-contemporaneous forms of consciousness (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*), but while his analysis pertains primarily to ideological tensions of the time (1932), it clearly retains validity for aesthetic concerns in poetry and mu-

sic. Poets as different as Borchardt, Brecht and Kästner are all writing concurrently; and following Rilke's death in 1926 some critics aggressively debated the demise of poetry altogether, just as younger poets began writing texts prefiguring writing of inner emigration. In 1928 the *Dreigroschenoper* of Brecht and Weill played within sight of the theatre where *Friedericke* by Lehár and Herzer/Löhner-Beda was played. Eisler's *Zeitungsausschnitte* Op. 11 (1925–1927), reviewed by the young Adorno in *Anbruch* in 1929, implicitly questioned the relation of word and music of, for example, Hindemith's *Marienleben* Op. 27 (1923), just as the texts Eisler chose challenge conservative poems, say, of Hesse. This paper will examine the temporal, historical and aesthetic forces grounding the trajectories seeking future or indeed past expression, with an inclusion of reflections on threshold and stasis (Bloch, again, claimed that an emphasis on space rather than on time was a sure symptom of the reaction).

♦ Pause ♦

### »Große Erzählung« und »Mikrologie« Musikhistoriographische Methodik zwischen Moderne und Postmoderne

Susanne Kogler (Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz) 17.00–17.30

War W. Benjamins Wahrnehmung der technisierten Welt der Moderne von einer positiven Grundstimmung geprägt, scheint heute vielfach Pessimismus zu dominieren. Bereits H. H. Eggebrechts *Musik im Abendland* (1991) zeigte Distanz zu musikalischen Entwicklungen des 20. Jhs.; Richard Taruskins sechsbändige *History* (2005) ist vom Bewusstsein geprägt, vielleicht die letzte Gesamtdarstellung der abendländischen Musik zu leisten. Sowohl Taruskins als auch Eggebrechts chronologisch-teleologisch konzipierte Darstellungen, beide am Aspekt der Schriftlichkeit orientiert, machen Brüche deutlich und werfen dadurch auch die Frage nach einer dem historischen Wandel von Moderne zu Postmoderne Rechnung tragenden musikhistoriographischen Methode neu auf.

Um zu diskutieren, inwieweit aus dem in der Philosophie fassbaren Paradigmenwechsel zwischen Moderne und Postmoderne Perspektiven für eine neue musikgeschichtliche Methodik abgeleitet werden können, fokussiert der Beitrag J.-F. Lyotards Auffassung von Historiographie. An einen zentralen Gedanken Adornos anknüpfend, versucht Lyotard, Universalität und Partikularität, Diskontinuität und Kontinuität zu verbinden: »Mikrologie« soll die »große Erzählung« ersetzen. Ziel ist Bewusstseinsbildung hinsichtlich des Vergessenen, Verlorenen, Unrepräsentierbaren; wesentliche Elemente sind eine Querpassagen akzentuierende Zeitstruktur sowie ein vermehrter Rekurs auf ästhetische Erfahrung, wodurch es letztlich auch möglich wird, das Aktionsfeld von Geschichte über den Bereich der reinen Schriftlichkeit hinaus zu denken.



### *passage/paysage* für großes orchester (1989–1990) von Mathias Spahlinger

Mathias Spahlinger (Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau) 17.30–18.00

*passage/paysage* für großes orchester (1989–1990) behandelt, als zusammenhang erzeugend und aufhebend, den übergang; aber nicht den übergang von einem festen zu einem anderen festen oder den übergang als bestandteil eines abschlusshaften, geschlossenen resultats, sondern den übergang selbst, die allseitig kontinuierliche veränderung, die unendlichkeit des endlichen; denn was durch reihung oder addition gebildet wird, auf kein übergeordnetes gerichtet ist, lässt unendlich weitere additionen zu und ist daher selbst nur ein teil; wo gerichtetheit, gerichtete veränderung, entwickelnde variation verabsolutiert ist, wo aus einem zweiten ein drittes hervorgeht, das einem ersten womöglich in nichts mehr gleicht, entsteht kein übergeordnetes, bleibt auch das verhältnis der details zur form ohne zwingende folgerichtigkeit, willkürlich oder beliebig oder frei. der permanente durchgang, schritt für schritt gerichtet, erfährt vom ganzen der klanglandschaft keinen richtungszwang; manches wird, ohne reprise zu sein in engeren und weiteren

schleifen wieder berührt, aus anderer richtung, in geändertem tempo, aus neuer perspektive oder von ferne gesehen, ein spaziergang. die arbeitstheese dieses stückes war: wahrheit ist nur im und als übergang; alle ausformulierung (etablierung/institutionalisierung) hat ihre berechtigung nur, sofern sie nach vorne offen ist, ihre selbstaufhebung zum konzept hat - daher das initiale, motthafte herbeizitieren der anekdotenhaften anfangsakkorde von beethovens 3. sinfonie.



*Discussion*

18.00–18.30



## Genderforschung und Paradigmenwechsel

15.7. Sunday · Level H, Room 321 · 10.00–13.00 (Timetable lxiii)

Organiser: *Eva Rieger* (Vaduz Universität Bremen)

Die Geschlechterforschung hat sich seit den 1970er Jahren stark erweitert. Die unreflektiert wiederholte Gleichsetzung von Frauen mit Natur begründete implizit ihren Ausschluß aus der Kultur und Geschichte, und es ging zunächst vornehmlich darum, die Rolle von Frauen in der Musikkultur sichtbar zu machen sowie die Behinderungen zu benennen, die Musikerinnen im Wege standen. Inzwischen haben ForscherInnen sich mit den Inhalten ihres Faches auseinandergesetzt und den Kanon der vermeintlich geschlechtsneutralen und als relevant erachteten Forschungsthemen hinterfragt. Dabei wurde deutlich, daß es nicht genügen kann, den Ausschluß von Frauen zu thematisieren bzw. ihren Einschluß als Subjekte und Objekte der Wissenschaft durch schlichte Addition zu kompensieren. Mit Hilfe des Methodenrepertoires der Sozial- und Kulturwissenschaften wurden neue Forschungsansätze entwickelt. Begreift man »gender« als kulturelles, gesellschaftliches, politisches und historisches Produkt, wird deutlich, daß die Forschung sich ausweiten muß.

Im Symposium geht es darum zu untersuchen, wie der Paradigmenwechsel sich auswirkt, den die Anwendung von Genderkategorien in der musikwissenschaftlichen Forschung mit sich bringt. Marcia Citron widmet sich sprachlich »genderized« Begriffen in der Brahmsforschung, wobei die allgemeine Sprachpraxis der Zeit und deren Anwendung bei anderen Zeitgenossen ebenfalls ins Blickfeld gerät. Ein solcher Perspektivenwechsel zeigt, wie sehr die Rezeptionsgeschichte von historisch gewachsenen Vorurteilen geprägt war.

Unsere Wahrnehmungsweisen werden strukturiert von Denkmustern, die prägende Dichotomien von Kultur und Natur, Vernunft und Gefühl, Geist und Körper, Mann und Frau vermitteln. Dies hat entscheidende Auswirkungen auch auf die Bearbeitung und Veröffentlichung von Quellen gehabt. Beatrix Borchard befaßt sich in ihrem Beitrag anhand einiger Musiker und Musikerinnen aus dem 19. Jh. mit der Präsentation und Bearbeitung von Quellen. Sie prägt den Ausdruck des »Genderblicks« und zeigt, wie er Konzepte der Recherche und, daraus hervorgehend, Darstellungsformen verändert. Annette Kreuziger-Herr widmet sich einzelnen Aspekten des Ausschlusses von Frauen aus der Musikkultur, gibt eine Übersicht über die Gründe und zeigt Wege der Überwindung auf.

Faßt man »gender« als die Bedeutungen auf, die von der Kultur der Unterscheidung zwischen Mann und Frau zugewiesen wurde, zeigt sich, daß die versteckten Vorstellungen und Handlungen benannt werden müssen, die zu hierarchischen und asymmetrischen Geschlechterverhältnissen geführt haben. Man gerät sonst in die Gefahr, die meist unsichtbare Geschlechterhierarchie auf ein reines Interaktionsgeschehen zu reduzieren und damit verkürzt zu interpretieren. Susanne Rode-Breymann erweitert den Rahmen um kulturanthropologische Fragen sowie die der Performativität. Während Citron die musikwissenschaftliche Literatur genauer betrachtet, widmet sich Solie den eher populärwissenschaftlichen Publikationen der



Zeit, die eine größere Verbreitung erfahren und von mentalitätsgeschichtlicher Bedeutung waren, und unterzieht sie einer genaueren Wortanalyse, die die historische Bedeutung von Worten und Begriffen einbezieht.



### Gendered Reception of Brahms: Masculinity, Nationalism, and Musical Politics

*Marcia Citron* (Rice University, Huston)

10.00–10.30

With a few exceptions (essays by Susan McClary and Robert Fink), matters of gender and sexuality have been absent from Brahms scholarship. This paper explores gendered constructions applied to Brahms in his lifetime and shortly after. Gendered language in contemporary reviews and writings reveals that Brahms's music was considered ›manly‹ by his advocates, especially Eduard Hanslick, and impotent or feminine by his detractors, including Hugo Wolf and Friedrich Nietzsche. I will contextualize the gendered language and tease out its meanings for culture, nationalism, and musical politics of the late 19<sup>th</sup> century. The gendered rhetoric will also be discussed against the backdrop of gendered ideology of the period: in other composers and repertoires, and in music theory. Such contextualization helps us better understand Brahms's music and historical position, and adds a new perspective to the cultural work of Brahmsians such as Margaret Notley (on Viennese politics), Reinhold Brinkmann (on fin-de-siècle melancholy), and Daniel Beller-McKenna (on cultural nationalism and religion) in the light of gender studies.



### Neue Lesarten: Wie verändert die Gender-Perspektive die Interpretation von Quellen?

*Beatrix Borchard* (Hochschule für Musik Hamburg)

10.30–11.00

Jegliches Material, durch das wir etwas über Arbeit und Selbstverständnis von Musikern erfahren, seien es Programme, Briefe oder Akten, ist immer schon aus bestimmten Perspektiven geformt, und nicht – wie O.E. Deutsch glaubte – *Tatsache, Selbstabdruck eines Lebens*, der keiner weiteren Interpretation bedarf. Quellen können niemals ›vollständig‹ sein, aber weiße Flecken sind kein beklagenswertes Manko, sondern essentiell. Außerdem sprechen Quellen nicht ›für sich‹ sondern müssen, um ›lesbar‹ zu sein, kontextualisiert werden. Lesen ist ein interessen geleiteter Prozess und das ›Interesse‹ wird wesentlich durch das Geschlecht des Forschenden mitgeprägt. Wie der »Genderblick« Konzepte der Recherchen, Lektüren und Darstellungsformen verändern kann, soll an einem Internetprojekt und vier Forschungsfeldern konkretisiert werden: Clara und Robert Schumann (Kompositionsgeschichte), Amalie und Joseph Joachim (Interpretationsgeschichte) und Pauline Viardot-Garcia (Singen, Komponieren, Arrangieren, Unterrichten, Vernetzen als Kulturvermittlung).

♦ Pause ♦

### Frauen in der (Musik)geschichte platzieren

*Annette Kreuziger-Herr* (Hochschule für Musik Köln)

11.30–12.00

Als Karin Hausen 1998 die »Nicht-Einheit der Geschichte« als historiographische Herausforderung beschrieb, markierte sie damit eine der zentralen Herausforderungen einer genderorientierten Geschichtsschreibung. Zwar werden seit etwa drei Jahrzehnten Frauen auch auf dem Gebiet der Musik als Handelnde in künstlerischen Prozessen und kulturellem Wandel wahrgenommen, aber diese Wahrnehmung hat traditionelle und philosophische Perspektiven ebenso in Frage gestellt, wie sie philologische Entdeckungen gebracht hat, die vorher kaum mehr

als Marginalia der Musikgeschichtsschreibung betrachtet wurden. Das Paper widmet sich ausgewählten deutsch- und englischsprachigen musikhistorischen Darstellungen der letzten Jahre und analysiert den Einfluss, den historiographische und feministische Diskurse möglicherweise auf die Praxis der Musikgeschichtsschreibung hatten. Im Mittelpunkt steht die Suche nach einer Musikgeschichte, die in historischer Konstruktion jene »mehrsinnigen Relevanzen« zulässt, von denen Karin Hausen schreibt, und auf Vieldeutigkeit in (musik)historischen Bildern, Erfahrungen und kulturellen Leistungen zielt.



### Orte und Räume kulturellen Handelns von Frauen

*Susanne Rode-Breymann* (Hochschule für Musik und Theater Hannover) 12.00–12.30

Frauen in der Musikgeschichte sichtbar zu machen, erfordert eine spezifische Spurensuche, die zu historiographischen Neuansätzen führt, denn solange sich das Interesse der Musikgeschichtsschreibung weiterhin vorwiegend auf die Geschichte von Komponiertem richtet und die Bedingungen von Produktion, Verbreitung, Aneignung sowie Umgang mit Musik für weniger wichtig erachtet werden, wird nicht erkennbar werden, in welchem Umfang Frauen in die Musikkultur involviert waren: Die mit Gesang erfüllte Bühne, der tanzend durchschrittene Raum, der mit Esprit belebte musikalische Salon – an all diesen (und vielen weiteren) Orten kulturellen Handelns gestalteten Frauen über Jahrhunderte hinweg wesentlich und vielfältig die Musikkultur ihrer Zeit. Nach diesem kulturellen Handeln zu fragen, Vorgänge und Prozesse in musikalischen Kulturen vergangener Jahrhunderte ins historiographische Zentrum zu rücken, initiiert methodisch einen Übergangsprozess, in dem ereignisästhetische Perspektiven sowie Fragen der Performativität und Kulturanthropologie in den Vordergrund treten. Ziel des Vortrags ist die Überprüfung historiographischer Überlegungen an historischen Exemplifizierungen.



### Tropes of Gender in 19<sup>th</sup>-Century Writing about Music

*Ruth Solie* (Smith College, Northampton) 12.30–13.00

In musicology, feminist scholars have been energetic in pointing out the ways in which gendered language has been used and abused in historical descriptions of music and even in the characterization of composers. But there has been a certain admonitory quality about some of these feminist exposés that does not interrogate the sources or the actual contemporary import of such language; there's a considerable danger of simply assuming that we know what such terms mean, not allowing for historical change in implication.

This presentation will offer a case study of these gender tropes in the light of recent investigations I have done into the way that casual and non-professional language is used to talk about music, in order to discover with more historical nuance what writers meant by »masculine« and »feminine« and how their readers understood those terms.



### The Sound of Dictatorships. Towards a ›Comprehensive‹ Music History of the Totalitarian Regimes of the 20<sup>th</sup> Century

12.7. Thursday · Level H, Room 317 · 15.00–18.30 (Timetable xlvii)

Organiser: *Christoph Flamm* (Hochschule für Musik Frankfurt am Main)

While musicological research in the last decades has deepened our understanding of the repression, control and persecution of composers in National Socialist Germany, Fascist Italy and

Soviet Russia, bringing to light prohibited works and artists, emigrés, and the destinies of modernist, avantgarde and religious tendencies, almost no one has ever faced the problem of those musics that were not banned, the composers often being labelled as ›guilty‹, their works as inferior. The greater part of this music is unknown to music histories. In recent years, the first signs of a shift away from aesthetically and ideologically preconceived concepts have become visible. But how can we approach ›official‹ music, or musical mainstream in dictatorships? This symposium will discuss the methodological and hermeneutical prerequisites, the moral implications, the difficulties and possibilities of what we could call a comprehensive history of music in dictatorships. The session aims at heightening the awareness of this difficult task that lies ahead; it will ask why it has been evaded for so long, and will hopefully provoke a broader discussion of existing historiographic standards in the field of ›music and politics‹, and encourage future projects. The problem of stylization and self-stylization according to political correctness, as well as the tendency to identify scholars directly with their objects of research, will be pointed out. If we do not strive for a new critical, open-minded and comprehensive interpretation, future histories of music in dictatorships might be written by old and new apologists of repressive systems.



### Introduction · Einführung

*Christoph Flamm* (Hochschule für Musik Frankfurt am Main)

15.00–15.30



### Anti-Fascist Modernism: A Chimera of Italian Musical Historiography

*Ben Earle* (University of Birmingham)

15.30–16.00

Since the 1960s, the historiography of Italian musical modernism under fascism has been governed by a consensus uniting liberal and left-wing commentators. The efforts of younger composers of the period to keep pace with the international stylistic vanguard are judged to have amounted, in their ›progressive‹ and de-provincializing aspects, to a musical anti-fascism. Their innovations, we are told (Luigi Dallapiccola's emergent dodecaphony, in particular), were unacceptable to the regime. For post-war historians, working in the context of a cultural Cold War that identified avant-gardism with anti-totalitarian ›freedom‹, memories of how the most ›advanced‹ techniques of the 1930s had been offered in tribute to Mussolini were not to be revived. Today we should recognize that it is only wishful thinking (or modernist ideology) that can sustain any longer the characterization of the public confrontations of the fascist era between musical conservatives and modernists as an opposition between ›official‹ music and its ›subversion‹. Proper attention to the political, philosophical (especially ethical) and religious themes informing the early work of Dallapiccola and of Goffredo Petrassi, to its reception, and to the broad-minded patronage structure of fascism, leads to the conclusion that the debates of the *ventennio* would be more accurately viewed as taking place entirely within the parameters set by the regime: as state-approved competition over what might constitute ›la musica più aderente all'epoca nostra‹.



### The Glib, the Bland, and the Corny: An Aesthetics of Socialist Realism

*Marina Frolova-Walker* (University of Cambridge)

17.00–17.30

Official calls for the creation of a distinctively Soviet opera date back to the mid-20s, but it was only from 1929 that the state began to offer financial support and tried to shape the results to

some degree. From 1936, Soviet opera became the central strand of Stalin's music policies, and with this prestige came tight state control. Yet in spite of the attention and funding lavished on the project, the resulting works were always considered either disappointing or controversial, and it was only after Stalin's death that the first universally accepted Soviet opera was staged (namely Shaporin's *Dekabristi*, in 1954). The proposed paper will examine the complicated mechanics of Soviet opera production from conception to the stage and suggest the reasons why the project did not succeed. It will reveal the discrepancy between the official sources published at the time and the archival records (in particular, the short-hand transcripts of official meetings). The official literature presents a picture of smooth progress (aside from 1948), and only skims the surface of the various debates, while the archives reveal the continuous and chaotic wrangling between official committees, opera houses and individual artists.



### Musikgeschichte schreiben im 3. Jahrtausend: DDR zum Beispiel

*Matthias Tischer & Nina Noeske* (Hochschule für Musik Weimar)

17.30–18.00

Im Zuge des »linguistic turn« kam vor einigen Jahren in der Geschichtswissenschaft eine rege Diskussion in Gang, wie – falls es einen solchen gebe – der »Sinn der Geschichte« (Baberowski) zu deuten und, jenseits der »Meistererzählung«, »Geschichte in der Postmoderne« (Conrad/Kessel) zu schreiben sei. Die Musikwissenschaft, wiederum als »verspätete Disziplin« (Gerhard), nahm diese Auseinandersetzung bisher allenfalls am Rande wahr. Anhand konkreter Beispiele aus der Musikgeschichte der DDR gilt es, entsprechende Problemfelder zu präzisieren: So zeichnet sich bereits ab, dass sowohl das Repressions- als auch das Totalitarismusparadigma spätestens seit dem Ende des Kalten Krieges fragwürdig geworden ist. Zudem erwies sich die einseitige Vorstellung der »Organizität« bzw. »Integralität« des »Meisterwerkes«, wie sie die Musikanalyse bislang dominierte, bei der Untersuchung von Wechselverhältnissen zwischen Musik und Gesellschaft selten als förderlich. Sinnvoll ist demgegenüber – insbesondere mit Blick auf die DDR – die Denkfigur von klingenden und nichtklingenden Strängen ein- und desselben musikalischen Diskurses, welche einer Überprüfung anhand der diskurstheoretischen Beiträge seit den 60er Jahren bedarf. Begreift man die DDR wegen ihrer relativen Geschlossenheit nicht nur als Laborsituation, sondern auch als die andere Hälfte einer deutschen Kultur im Kalten Krieg, wird zudem die Frage virulent, was kulturanthropologische Ansätze auf dem Gebiete der Musikgeschichte an Erkenntnissen versprechen.



### Aesthetic Value and the Ideological and Political Functions of Music

*Markos Tsetos* (University Athens)

18.00–18.30

In this paper we will discuss: A. some issues concerning the relation of aesthetic and political values from a philosophical point of view; B. the importance of these issues for music historiography in general and C. for the approach of the »official« and »unofficial« music in the dictatorships in particular. For the first task, all kinds of formal relations between the above distinct value fields will be examined, from total reduction to absolute autonomy, with reference to the main representatives of philosophical axiology (Heinrich Rickert, Max Scheler, Eduard von Hartmann etc); for the last task, examples will be used from the musical situation in Greece during the dictatorships of Metaxas (1935–1941) and Papadopoulos (1967–1974).



## Zur Relevanz musikbiographischer Forschung für Kultur und Pädagogik

11.7. Wednesday · Level H, Room 321 · 10.00–18.30 (Timetable xxxii; xxxv)

Organiser: *Andreas Waczkat* (Universität Lüneburg)

Die in nahezu allen historisch arbeitenden Disziplinen seit etwa der Mitte des 20. Jhs. weit verbreitete Skepsis gegenüber Biographik richtet sich weniger gegen die Gattung der Biographie selbst als vielmehr gegen die Anwendung biographischer Methoden: Es ist eine Aufgabe, das Lebensbild eines »großen Einzelnen« zu schildern, es ist eine andere, weitaus schwierigere Aufgabe, eine Verbindung zwischen diesem Lebensbild und einem Geschichte gewordenen Geschehen nachvollziehbar zu machen. Diese Schwierigkeit zeigt sich fraglos auch in der Untersuchung einer Abhängigkeit zwischen Leben und Werk eines Komponisten. Sie muss dort sogar noch gravierender erscheinen, da Musik, auch über den engeren Werkbegriff hinaus, mehr als nur ein historisches Ereignis ist und somit der Anwendung historischer oder im engeren Sinn biographischer Methoden in der Untersuchung theoretisch nicht bedarf.



Part I (Timetable xxxii)

### Biographie als Fallstudie

*Hans Erich Bödeker* (Max-Planck-Institut für Geschichte Göttingen) 10.00–10.30

In Biographien fallen alle theoretischen und methodischen Probleme historischen Forschens und Darstellens zusammen. Im Zentrum der Argumentation stehen neben dem epistemologischen Befund der Biographie als einer Fallstudie die Fragen nach dem Stellenwert und der Erkenntnisleistung der innovativen »kontextuellen Biographie« für das Verständnis von politik-, wirtschafts-, kultur-, ideen-, kunst-, und wissenschaftsgeschichtlichen Fragestellungen.



### Gibt es eine »musikalische Biographie«?

*Friedhelm Brusniak* (Universität Würzburg) 10.30–11.00

Der Carl Dahlhaus zugeschriebene Begriff einer »musikalischen Biographie« wird sowohl in der Fachliteratur (Rainer Cadenbach, *Reger*, 1991; Konrad Küster, *Mozart*, 1995; Winfried Lüdemann, *Distler*, 2002) als auch für Filme über Komponisten und Musiker zunehmend häufiger verwendet. Ein Überblick über den unterschiedlichen Gebrauch dieses Begriffs innerhalb von und über Fachgrenzen hinaus soll auf wenig beachtete Tendenzen in der neueren Biographik aufmerksam machen und zu einem differenzierteren Bild beitragen.



### Gut erfunden oder schlecht recherchiert? Zur hintergründigen Wahrheit der Anekdote für die didaktische Vermittlung von Musikerbiographien

*Corinna Müller-Goldkuhle, Bianca Nassauer & Stephan Diederich* (Hochschule für Musik Frankfurt am Main) 11.30–12.00

Eine gute Anekdote oder parabolische Erzählung zu einer Musikerpersönlichkeit bringt (komprimiert oder verschlüsselt) wesentliche biographische Daten oder Eigenarten »auf den Punkt«. Indem sie erdichtete und wahre Informationen sinnvoll miteinander verschränkt, kann sie dazu beitragen, den Charakter eines Musikers und/oder seiner künstlerischen Eigenart schlaglichtartig zu erhellen. Aufgrund ihres Witzes und ihrer Informationsdichte motiviert sie zur weiterführenden Sichtung von Leben und Werk. Eignen sich diese literarischen Gat-

tungen als didaktisch aufbereitetes Lehrmaterial zu biographischen Sachverhalten? Garantieren sie schnellen Erkenntnisgewinn? Besitzen derartige Texte einen Mehrwert gegenüber korrekten biographisch-historischen Darstellungen, ermöglichen sie fruchtbare Zugänge nicht nur zur Persönlichkeit, sondern auch zum Werk dieses Musikers? Des Weiteren ist zu fragen, ob und wann sich bei einer mehrdeutigen Interpretation oder beim Abgleich von Fiktion und realer Biographie vielschichtiger Diskussionsstränge eröffnen als bei der Beschäftigung mit einer wahrheitsgetreuen biographisch-historischen Darstellung. Andererseits ist auszuloten, wann und wo die Musikanekdote im schulischen Alltag an ihre Grenzen stößt. Es bedarf also eines Kriterienkataloges, welcher die Qualität und Effizienz für die pädagogische Arbeit überprüft.

Der Vortrag präsentiert Ergebnisse eines Gemeinschaftsprojektes einiger Doktoranden des Fachbereichs »Musikpädagogik« der HfMDK Frankfurt. Grundsätzliche Überlegungen werden an konkreten Beispielen verifiziert.



Gibt es das ideale Musikerporträt im Bild?

*Ute Jung-Kaiser* (Hochschule für Musik Frankfurt am Main)

12.00–12.30

Wenn Biographen, Schulbuchmacher oder Programmheftgestalter das kompositorische Schaffen eines Musikers beleuchten, bedienen sie sich gern des Künstlerbildnisses, um die (vermeintliche) Korrespondenz zwischen dem äußeren Erscheinungsbild des Künstlers und seinem Werk sichtbar zu machen. Dabei ist das künstlerische Schaffen, im ethisch-ästhetischen Sinne, von anderer Aussagequalität als das Abbild des Künstlers; und umgekehrt informieren Physiognomie und Ausdruck nur selten über den Charakter des Porträtierten oder sein musikalisches Werk.

Porträts in obigen Kontexten sind oft nur bloßes Bild oder Abbild des Künstlers, nicht mehr. Das ideale Porträt, das wirklich aussagekräftig ist, sowohl in menschlicher als auch künstlerischer Hinsicht, muss die seelisch-geistige Existenz des Porträtierten zu erfassen suchen, muss Bildnis werden. Dabei ist die Herausforderung an das Musikerporträt ungleich höher als an das Malerporträt, weil letzteres mit analogen gestalterischen Mitteln arbeiten kann.

Erst wenn es dem Porträtisten gelingt, nicht nur die Persönlichkeit des Porträtierten, sondern auch sein Künstlertum bzw. seine musikalische Aura anzudeuten, liegt ein ideales Musikerporträt vor. Erst dieses schließe eine Brücke zwischen Leben und Werk des Porträtierten, erst dieses wäre der didaktischen oder dramaturgischen Vermittlung des Werkes dienlich.



Über »Sinn« und »Unsinn« von Pathographien: Die Deutung der Krankheiten berühmter Komponisten zwischen retrospektiver Diagnose und Projektion

*Hans-Uwe Lammel* (Universität Rostock)

12.30–13.00

Die Biographie als literarisches Genre erfreut sich eines ungeteilten Zuspruchs von Seiten der Schriftsteller als auch der Leserschaft. Neben den Lebensbeschreibungen von Ärzten, die schon immer ihr ganz spezielles Publikum gefunden haben, erleben Künstler, Komponisten, Maler, Musiker, eine zunehmende Beachtung. Auffällig ist hierbei, daß den kranken Momenten im Leben eines Komponisten oder Skulpteurs eine nicht unwichtige Rolle zugeschrieben wird. Während Ärzte ihre »Vollendung« erlangen durch ihr »aufopferungsvolles Wirken« gegen Krankheit und Tod im Rahmen der Gemeinschaft, in der sie leben – so das herkömmliche Bild –, kämpft auch der Künstler gegen Krankheit, aber gegen diejenige in sich selbst, nicht gegen das fremde Leid, sondern gegen das eigene. Künstler sind per se Kranke, so eine landläufige Einstellung, nicht erst seit Wilhelm Lange-Eichbaums Bestseller *Genie, Irrsinn und Ruhm*.

Geplant ist, an der gängig hingenommenen Verbindung von Krankheit/Leiden und Kunstproduktion Zweifel anzumelden. Diese Zweifel speisen sich aus der Frage, inwieweit die

in den Komponistenpathographien hergestellte Verbindung zwischen Pathos und Musica nicht eine selbstgefällige Bequemlichkeit unseres Denkens und Vorstellens darstellt, die nicht bereit ist, zuzugeben, daß eine simple Ursache-Wirkungsrelation, wie wir sie hier vermeintlicherweise vor uns haben, einen Prozeß, nämlich den der Schaffung eines Kunstwerks, erklären soll, dem man mit solcher Art mechanistischen Denkens nicht nur auf die Spur zu kommen sich begibt, sondern auch Gefahr läuft, hinter die Vorstellungen aufgeklärten Denkens zurückzufallen.

Es sind vor allem unsere eigenen Medikalisationen, Utopien und Ängste, die auf dem Spiel stehen, wenn wir Künstler- und Komponistenbiographien schreiben und lesen oder schreiben und lesen lassen.

♦ Pause ♦

## Part II (Timetable xxxv)

### Biographik und Ideologisierung: Vom Umgang mit Brüchen und Diskontinuitäten

*Joachim Kremer* (Hochschule für Musik Stuttgart) 15.00–15.30

Viele Biographien sind Gesamtdarstellungen im Sinne einer ›Leben-und-Werk-Konzeption‹. Gewissermaßen als Programm zielen sie auf die möglichst vollständige Darstellung und summarische Bewertung ab: Ein ganzes Leben und/oder das gesamte Schaffen wird so pauschal bewertet, wobei der – zugegebenermaßen fragwürdige – Vorteil darin besteht, bestimmte Personen für übergeordnete Gedankengebäude – hier Ideologien genannt – zu vereinnahmen. Deutlich zeigt sich eine solche Vereinnahmung z. B. bei nationalen oder konfessionellen ›Deutungen‹ und vor allem auch dann, wenn beide ineinander fließen. Wie sehr eine starre Ideologie den Deutungsrahmen abgeben kann, wird vor allem am Umgang mit den biographischen Elementen deutlich, die das Gesamtbild stören: Brüche und Diskontinuitäten müssen deshalb gedeutet und gewissermaßen ›zurechtinterpretiert‹ werden. Am biographischen Umgang mit ausgewählten Musikern des 16. bis 19. Jhs. soll diese biographische Strategie aufgezeigt werden.



### Der Idealtypus eines Musikpädagogen? Zum Beispiel Walter Gieseler

*Andreas Rink* (Hochschule für Musik Frankfurt am Main) 15.30–16.00

Diese Fallstudie zeigt und diskutiert anhand der Biographie Walter Gieselers (\*1919, †1999) ein Musikpädagogenprofil, das an der klassischen Trias einer Schulmusikerausbildung orientiert war, welche künstlerische, pädagogische und fachwissenschaftliche Kompetenzen als notwendig und gleichwertig betrachtete. Gieselers Leben, sein künstlerisches Werk und musikpädagogisches Wirken lassen einen Idealtypus durchscheinen, der heutzutage ein Auslaufmodell darstellt; dieser Typus wird zunehmend verdrängt durch den Praktiker, dessen berufliche Kompetenzen zum großen Teil durch überfachliche Schlüsselqualifikationen ersetzt werden. Die zentrale Frage lautet: Wie viel Reduktion verträgt die schulmusikalische Ausbildung bzw. gibt es musikpädagogisches Eros ohne künstlerische Befähigung und fachliches Wissen? Die Biographie Gieselers erbringt den Gegenbeweis, den zu widerlegen auch Experten des Bologna-Prozesses nicht leicht fallen dürfte.



### Biographik und nationale Identitätsfindung am Beispiel von Jean Sibelius

*Tomi Mäkelä* (Universität Magdeburg) 16.00–16.30

Ohne eigenes Zutun wurde Johan Christian Julius (Jean) Sibelius (\*1865, †1957) gleich nach der Uraufführung seines Streichquartetts B-Dur 1889 zum Nationalkomponisten auserkoren und als »Poeta laureatus« gefeiert. Angesichts des regionalen und bald auch weltweiten Inter-

esses an seiner Person (in der Rezeption stand tatsächlich die Person dieses ›nordischen‹ Komponisten seit 1905 sehr oft im Vordergrund), das häufig unwillkommene Akzente setzte, entwickelte er ein kritisches Verhältnis zu jeglicher Berichterstattung und versuchte deshalb aktiv, die Arbeit vieler Biographen gar zu behindern. Trotzdem (oder gerade deshalb) gibt es zahlreiche problematische, veröffentlichte Äußerungen von Sibelius, die nicht alle frei erfunden sind, sondern oft auch Sibelius' unüberlegte Reaktionen auf aktuelle Ereignisse darstellen. Er selbst notierte, daß seine Äußerungen und mehr oder minder korrekt zitierte Aussagen ihn in einem »Netz von Lügen« gefangen halten. Es wird auch gezeigt, wie der Komponist, seine Witwe und die Töchter (auch posthum) am öffentlichen »Sibeliusbild« gearbeitet haben – angefangen mit der Wahl des französischen Vornamens. Sibelius und seine Familie (womöglich auch weitere kulturell interessierte Kreise in Finnland) respektierten in den seltensten Fällen die Legitimation des wissenschaftlichen Interesses an ihm, sondern erhofften von der Musikwissenschaft und vom Musikjournalismus einen aktiven Beitrag zur nationalen Identitätsbildung und Huldigung. Alles in allem ist Sibelius ein gutes Beispiel für die auch heute noch kaum rekonstruierbare Authentizität der Künstlerbiographik, mit der die historische Musikwissenschaft konfrontiert wird, wenn sie Gestalten aus der »Zwielichtzone« (Eric J. Hobsbawm 1987) – zumal Vertreter der nationalen Gründergeneration – objektiviert.

♦ Pause ♦

»Blatt für Mozart«. Annäherung in der Literatur an die Gestalt Wolfgang Amadé Mozarts als verfolgungswerter Weg im Bereich der Musikpädagogik?

*Michaela Schwarzbauer* (Universität Mozarteum, Salzburg)

17.00–17.30

Im Gegensatz zum Biographen ist der Dichter in seiner Zugangsweise an künstlerische Gestalten dem Anspruch einer ›vollständigen‹, detailgetreuen Darstellung des Künstlerlebens entbunden. In selektiver Weise vermag er einzelne Momente zu fokussieren, diese im ›Spiel seiner Darstellung‹ in ihrer Relevanz für persönliches Erleben zu überprüfen.

Welche Impulse vermag aus einer literarischen Annäherung der Lehrende, dessen Unterricht sich vielfach deutlich an den Vorgaben einer klaren Strukturierung, chronologischer Fortschreibung der Gedanken, der Vermittlung von Faktenwissen orientiert, zu ziehen? Gibt es Aspekte in Mozarts Leben und Schaffen, die sich in dem Dichter erschließen und gleichzeitig dem sorgsamem Besteck ›wissenschaftlicher Genauigkeit‹ verschließen? Diese Fragestellungen sollen zur Beschreibung eines Unterrichtsprojektes hinführen, das u.a. in einem produktionsdidaktischen Ansatz eine Klangszene als ›mögliche Annäherung‹ an ein Komponistenporträt sieht, in einem vorsichtigen Näher-Kommen, das Freiräume für persönliche Interpretation lässt.



Quo vadis, Biographik? Traditionen und Tendenzen in der Musikwissenschaft

*Melanie Unseld* (Hochschule für Musik und Theater Hannover)

17.30–18.00

Die Beziehung zwischen Musikwissenschaft und Biographik scheint momentan an einem Wendepunkt zu stehen. Dies ist nicht zuletzt am allenthalben auffälligen Interesse abzulesen, sich mit diesem Genre theoretisch-reflektierend auseinander zu setzen (u.a. Waczkat 2003 und Kremer 2004). Aus den kontroversen Diskussionen der Vergangenheit um Stellenwert und Methodik der musikwissenschaftlichen Biographik scheinen neue Impulse hervorgegangen zu sein, die einen sinnvollen Umgang mit Biographik und biographischem Material innerhalb der Musikwissenschaft ermöglichen.

Dass diese Diskussionen wichtige Anregungen aus benachbarten Disziplinen erhielten und erhalten (u.a. aus der Erinnerungsforschung und der Historiographie), macht den Blick über den Tellerrand des eigenen Faches unabdingbar, um im Dialog mit der interdisziplinären



Biographieforschung mitagieren zu können. Die Fragen, die sich daran anknüpfen, seien kurz umrissen: Wie geht man sinnvollerweise mit der Biographik-Kontroverse um? Welche Neuansätze sind für die musikwissenschaftliche Biographik fruchtbar zu machen? Welche Methodik könnte eine moderne musikwissenschaftliche Biographik untermauern, und welche Rückschlüsse lassen sich dadurch für das Selbstbild der aktuellen Musikwissenschaft ziehen?



Biographieforschung in der Musikpädagogik: Ein unsinniges Arbeitsfeld?

*Matthias Kruse* (Universität Hildesheim)

18.00–18.30

Ausgehend vom gegenwärtigen (defizitären) Stand der musikpädagogischen Biographieforschung, soll in diesem Beitrag der Sinn dieser Forschungsrichtung an Beispielen aufgezeigt werden. Musikpädagogische Biographieforschung sollte sich keineswegs als ›Liebhaberei‹ auffassen, sondern als eine Teildisziplin, die dazu beitragen kann, einen Standort in der gegenwärtigen Musikpädagogik zu bestimmen und damit die krisenhafte Situation zu überwinden.



### Librettoübersetzung als Phänomen der Interkulturalität im europäischen Musiktheater

Gefördert durch die · Sponsored by Gerda Henkel Stiftung

11.7. Wednesday · Level G, Room 221 · 10.00–18.00 (Timetable xxxi; xxxv)

Organisers: *Herbert Schneider* & *Rainer Schmusch* (Universität des Saarlandes, Saarbrücken)

Die Entwicklung der Oper und ihrer Formen ist in viel stärkerem Maße als die der anderen musikalischen und literarischen Gattungen vom Kulturtransfer geprägt. Maßgeblichen Anteil daran haben die Libretti als eine auf die Vertonung hin konzipierte Literatur, der das stets problematische Verhältnis zu den musikalischen Gegebenheiten innewohnt. Indem diese nicht primär als Sprachkunstwerk intendierte Textsorte ihre Qualitäten auf das Medium ihrer gesanglich-musikalischen und szenischen Darstellung hin entfaltet, besitzt sie auch ein anderes Verhältnis zum Idiom. Der Wert ihrer Verse liegt in der Prosodie, ihrer Lautgestalt und der Positionierung bestimmter Vokabeln im Verhältnis zur musikalischen Faktur. Obwohl verbunden mit der Begriffslosigkeit der Musik, die als eine international verständliche »Sprache« angesehen wird, und einer Handlung, deren Mitvollzug sich nicht primär auf die Bühnensprache stützen muß, blieb die Übersetzung des Librettos bis weit ins 20. Jh. hinein die entscheidende Rezeptionsvoraussetzung in der Empfängerkultur des Transfers.

Im Unterschied zur herkömmlichen Übersetzung von einem Idiom ins andere bringt die Notwendigkeit, den Text als einen vertonten berücksichtigen zu müssen, eine erhebliche Komplizierung des Verfahrens mit sich. Die bei der Oper ins Werk gesetzte Verklammerung von Wort und Ton ist in formaler wie semantischer Hinsicht Gegenstand des Transfers. Sie muß im Übersetzungsprozeß neu gebildet werden. Übersetzung fungiert dabei in drei Aneignungsweisen, die als Translation, Adaptation und Transmutation voneinander unterschieden werden können.



Part I (Timetable xxxi)

Opera Translation in the 21<sup>st</sup> Century

*Hugh Macdonald* (Washington University, St. Louis)

10.00–10.30

Singing opera in translation is now rare in the leading opera houses of the world, so that the benefits of translation are little understood despite the long history of successful translation from one country to another. As a translator of opera and an advocate of opera in translation, I will explore the causes and effects of opera sung everywhere in original languages, and propose a new aesthetic of opera based not on the star-singer system but on a local cultivation of the repertoire. Translation of the song repertoire will also be considered.



Grenzfälle von Sprachvertonung und Opportunität der Übersetzung

*Gottfried Marschall* (Université Paris-Sorbonne)

10.30–11.00

Ist Übersetzung bei Grenzfällen der Sprachvertonung möglich und sinnvoll?

Beispiele wären etwa Werke wie einerseits *Antigone* von Honegger oder *Die Kluge* und *Der Mond* von Orff (über Strawinskys *Cedipus Rex* gibt es bereits Untersuchungen) und andererseits solche, die Dialekt in Szene setzen, etwa *Feuersnot* von R. Strauss, der ebenso, wenn auch fragwürdig, übersetzt worden ist. Es soll gezeigt werden, dass bei solchen Werken entweder die Sprachlaut-Ton-Beziehung so eng ist, dass Übersetzung den Sinn des Werkes und die Art der Nutzung des Sprachmaterials mehr als im Opern-/Operettenbereich üblich (und statthaft) verfälschen würde, oder aber dass eine sprachliche Neufassung angefertigt, d.h. das Werk speziell auf die Zielsprach-Kultur zugeschnitten werden muss. Die Schwierigkeit der Übersetzung in solchen Fällen wäre auch eine Erklärung dafür, dass bestimmte Werke den nationalen Gesichtskreis nur mühsam überschreiten oder dann Exoten bleiben. Auch Zuflucht zu moderner Übertitel- und Laufbandtechnik kann hier am Ziel vorbei gehen. Die Thematik beleuchtet auch die Zwiespältigkeit dessen, was hinter der Idee eines »Kulturtransfers« steht: Wo ist die Grenze zwischen noch verständlicher Originalität und Notwendigkeit der Anpassung?

♦ Pause ♦

Die Übersetzung als Original – Geschichte und Typologie

*Albert Gier* (Universität Bamberg)

11.30–12.00

Die Internationalität der Kunstform Oper hat zu allen Zeiten dazu geführt, daß man gelegentlich Libretti in eine fremde Sprache übertrug, ehe sie komponiert bzw. uraufgeführt wurden (Graun komponierte Tagliacucchi's italienische Fassungen der französisch komponierten Libretti Friedrichs des Großen; Jacques Offenbach komponierte *Whittington* 1875 offenbar auf einen französischen Text, der für die Londoner Uraufführung ins Englische übersetzt wurde, etc.). Vor allem für Komponisten, deren Muttersprache außerhalb ihres Heimatlandes wenig verbreitet ist, liegt es heute nahe, auf englische Texte zurückzugreifen bzw. die Texte ihrer Opern ins Englische übersetzen zu lassen. Für das Referat sollen in einer anderen als der Originalsprache vertonte, uraufgeführte oder allgemein bekannt gewordene Libretti (von den Anfängen der Operngeschichte bis heute, speziell aus dem 20. Jh.) untersucht werden mit dem Ziel, eine vorläufige Typologie der Beziehungen zwischen Ausgangs- und Zielsprache zu entwerfen.



## Leonoren-Libretti

Übersetzung und Bearbeitung bei Sonnleitner, Breuning und Treitschke

*Arnold Jacobshagen* (Universität Bayreuth)

12.00–12.30

Ludwig van Beethovens einzige Oper *Fidelio* bildet ein besonders prominentes Beispiel für den französisch-deutschen Kulturtransfer im Musiktheater des frühen 19. Jhs. Das Werk beruht auf einer Übersetzung des Librettos *Léonore ou l'amour conjugal* von Jean-Nicolas Bouilly, das in der Vertonung von Pierre Gaveaux 1798 als Opéra-comique am Pariser Théâtre Feydeau uraufgeführt wurde. Wenngleich die Opern Beethovens und Gaveaux' in jüngerer Zeit bereits unter verschiedenen Aspekten vergleichend betrachtet worden sind, bildet eine systematische Untersuchung der drei Librettofassungen von Josef Sonnleitner (1805), Stephan von Breuning (1806) und Georg Friedrich Treitschke (1814) im Hinblick auf die jeweiligen Übersetzungs-, Adaptions- und Transmutationsstufen, die keineswegs als Stadien eines linearen Vervollkommnungsprozesses zu begreifen sind, auch weiterhin ein Desiderat der Forschung. Dabei wird detailliert zu untersuchen sein, welche musikalischen, dramaturgischen und ideologischen Differenzen diese sukzessiven Veränderungen bewirkt haben. Daneben sollen auch die für die Opern von Ferdinando Paër (1804) und Johann Simon Mayr (1806) vorgenommenen Übersetzungen und Bearbeitungen derselben Vorlage vergleichend einbezogen werden.

*Intolleranza 1960* – Wandlungen eines Librettos*Angela Ida De Benedictis* (Università degli Studi di Pavia)

12.30–13.00

Am 13. April 1961 wurde im Rahmen des »XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia« *Intolleranza 1960*, szenische Aktion in zwei Teilen von Luigi Nono, uraufgeführt. Nonos Werk wurde vor allem wegen seiner Librettoinhalte in heftigen Debatten diskutiert, die sich hauptsächlich auf politische Argumente anstatt auf musikalische Gesichtspunkte stützten. Die Untersuchung der Entstehung des Werkes macht offenkundig, dass die endgültige Gestaltung von *Intolleranza 1960* sich weit von der ursprünglichen Idee des Komponisten entfernt hat. Die Ursache dieser beträchtlichen Abweichungen vom ersten Projekt war eigentlich das Libretto, wie es zuerst von Angelo Maria Ripellino (auf Nonos Anregung hin) verfasst, dann aber vom Komponisten selbst fast vollständig neu geschrieben wurde. Nach der Uraufführung, die die einzige Aufführung in italienischer Sprache war, wurde *Intolleranza 1960* in der deutschen Übersetzung von Alfred Andersch 1962 aufgeführt und publiziert. In meinem Beitrag wird nach der problematischen Wirklichkeit dieses Librettos gefragt, ausgehend von einer Darstellung der verschiedenen Stufen der Urform des Schriftstellers, der Interpretation des Komponisten und der Übersetzung des Literaten, hin zur Analyse der Rezeptionsgeschichte des Werkes, die sich nur außerhalb seines ursprünglichen Sprach- und Kulturkontextes entwickelt hat.

♦ Pause ♦

## Part II (Timetable xxxv)

Michele Carafa, un passeur entre deux cultures

*Les deux Figaro / I due Figaro*, aller et retour entre France et Italie*Olivier Bara* (Université Lyon)

15.00–15.30

Issu d'une noble famille napolitaine francophile, Carafa s'installa à Paris peu de temps après Rossini. Il entama en 1821 une carrière à l'Opéra-Comique, affrontant le genre le plus éminemment français. Dans la production de Carafa, une œuvre se détache par son parcours original. *I due Figaro*, ossia *il Soggetto di una commedia, melodramma* en deux actes de Romani

(Milan, 1820) fut une des seules œuvres italiennes du compositeur à avoir été adaptée en français : *Les Deux Figaro, ou le Sujet de comédie*, traduction de Tirpenne, arrangement musical de Leborne, fut créé à l'Odéon en 1827. Cette récréation parisienne d'un opéra milanais s'explique par la source théâtrale française de l'œuvre : *Les Deux Figaro, ou le Sujet d'une comédie*, comédie en cinq actes de Martelly (1794), se démarquant esthétiquement et idéologiquement de Beaumarchais. La confrontation entre ces trois ouvrages éclairera les enjeux dramatiques, musicaux et culturels des traductions et adaptations italiennes ou françaises.



Foreign Opera in Paris During the July Monarchy: Alphonse Royer and Gustave Vaëz

Mark Everist (University of Southampton)

15.30–16.00

By 1840, there was a long but sporadic tradition of mounting productions of foreign opera in translation at the Académie Royale de Musique. The 1820s had seen three operas by Rossini arranged for the institution (*Maometto II*, *Mosè in Egitto* and *Il viaggio a Reims*), and the following decade saw Weber's *Euriante* (1831) and Mozart's *Don Juan* (1834). Each of these productions represented an individual enterprise on the part of the librettists who undertook the work, with radically different approaches to translation, convention, institutional pressures and – in general – the question of a work's textuality.

Starting in 1839, however, the translation of foreign opera took on a different aspect with a single team devoting nearly a decade to translating foreign opera for the French stage: Alphonse Royer and Gustave Vaëz. Alongside Scribe's *Dom Sébastien* (the French version of Donizetti's *Poliuto*, 1840) and the Pacini-Berlioz arrangement of *Der Freischütz* (1841), Royer and Vaëz produced translations of Donizetti's *Lucia di Lammermoor* and *Don Pasquale*, Verdi's *I Lombardi alla prima crociata* and Rossini's *Otello*. They also prepared the libretto for the Rossini *pasticcio* *Robert le Bruce* (1847), for Donizetti's *L'ange de Nisida* and its better-known revision, *La favorite* (1840).

Royer and Vaëz's activity has to be seen in the context of their work – in mutual collaboration and in association with other colleagues – that included stage works for almost every theatre in Paris in almost every genre, activity as the directors of the Théâtre Royal de l'Odéon and of the Académie Royale (later Impériale) de Musique itself. Their musical interests led them to write libretti for Boisselot and Gevaert, with Vaëz writing the libretto for Donizetti's *Rita ou Le mari battu* and Royer translating Flotow's *Stradella* for Brussels. Both wrote the libretto for the collaborative *Les premiers pas* that opened the Opéra National in 1847.

Despite the close relationship between Royer and Vaëz, almost every production was subject to slightly different artistic pressures and the balance between differing circumstance and a continuing collaboration marked out the products of their work between 1839 and 1847.



Berlioz' *Damnation de Faust* in Deutschland, England und Italien

Aspekte eines evolutiven Kulturtransfers

Rainer Schmusch (Universität des Saarlandes, Saarbrücken)

16.00–16.30

*La Damnation de Faust* (1845–1846) von Hector Berlioz und ihre Rezeption kann als Präzedenzfall eines multiplen Transfers angesehen werden. Dem Libretto (von Berlioz in Zusammenarbeit mit Alamire Gandonnière verfaßt) liegt die französische Übersetzung des Goetheschen Dramas *Faust* (Nerval, 1827–1828 (nur erster Teil) und 1840) zugrunde, die im Medium der neuen Sprache signifikante Sinnverschiebungen hervorbringt. Diese translatorischen Mutationen greift der Komponist Berlioz auf für seine spezifische Adaption einer literarisch-musikalischen Faust-Figur, die dann gemeinhin als »romantisch« indiziert wird.

In den ersten Aufführungen und Drucken der »legende dramatique« außerhalb Frankreichs erfährt die Berliozsche Faust-Figur bei der Rückübersetzung des Librettos ins Deutsche sowie der Übersetzung beispielsweise ins Englische und Italienische erneute Modifikationen, die einerseits die Figur selbst betreffen, andererseits in das semantische Gefüge von Text und Musik eingreifen. Dies soll dargestellt werden anhand der verschiedenen Partitur-, Klavierauszug- und Libretto-Drucke in den drei Translationssprachen sowie der Versionen verschiedener Übersetzer (im Deutschen etwa von Minslaff, Klindworth, Volbach und anderen).

Die hier ablesbaren Veränderungen sind symptomatologisch für die europäische Rezeption des Werkes, die sich nicht nur vor dem Hintergrund der gleichzeitigen Goethe-Rezeption und ihrer nationaltypischen Verwerfungen vollzieht, sondern auch einen Diskurs um innovative Gattungstransformation im Musiktheater eröffnet, wie er sich in der Kritik zeitgenössischer Aufführungen, etwa unter Berlioz' eigener musikalischer Leitung in Deutschland 1847 (Berlin) und 1854 (Leipzig) sowie in London (1848), oder der ersten szenischen Aufführungen in Mailand (1893), Strasbourg (1893) und Liverpool (1894), spiegelt.

♦ Pause ♦

### Traduction, adaptation et récupération

Les traductions anglaises des opéras shakespeariens de Verdi

*Pierre Degott* (Université de Metz)

17.00–17.30

Cette communication se propose d'examiner de quelle manière les différentes traductions anglaises de certains opéras de Verdi (*Macbeto*, *Otello*, *Falstaff*) intègrent dans leur textualité certains des éléments shakespeariens qui avaient été négligés, minimisés – ou alors, au contraire, exagérés – par les divers librettistes italiens, Piave et Boito.

L'examen diachronique des multiples traductions fera ainsi apparaître l'évolution, au fil des décennies, du regard des différents traducteurs sur la perception, plus ou moins corrigée, de l'œuvre shakespearienne par les librettistes concernés. Ainsi, si la première traduction d'*Otello* par Francis Hueffer (1887) retourne au texte shakespearien, accommodé tant bien que mal à la musicalité de la phrase verdienne, les traductions plus récentes de Walter Ducloux (1964) et de Andrew Porter (1981) respectent davantage la musicalité inhérente au texte de Boito, parfois aux dépens de la fidélité à l'hypotexte shakespearien. Quel était d'ailleurs le sens de cette notion à l'époque où Verdi mettait en musique un répertoire qui, au théâtre, avait bien du mal à s'imposer ?

Cette communication sera également l'occasion de mesurer l'influence de la production shakespearienne sur la traduction librettistique au sens le plus large (on en trouve des traces dans des traductions anglaises d'opéras de Mozart et de Massenet...), influence considérable qui atteste une fois encore la multiplicité des différents paramètres du transfert culturel lié à la traduction et à l'adaptation du livret d'opéra.



### Die Übertragungen von Wagners *Parsifal* ins Französische und Italienische Zur Interkulturalität der Opernübersetzung

*Herbert Schneider* (Universität des Saarlandes Saarbrücken)

17.30–18.00

Wagners *Parsifal* wurde in mehrere Sprachen übertragen und aufgeführt. Die verschiedenen Translationen geben Einblick in die Möglichkeiten der Anpassung an fremde kulturelle und gattungsmäßige Bedingungen. Im Vortrag sollen mehrere französische und italienische Fassungen verglichen werden. Obwohl Judith Gautier des Deutschen nicht mächtig war, beabsichtigte sie, *Parsifal* zu übersetzen. Dafür bot ihr Cosima Wagner an, eine Rohübersetzung ins Französische zu liefern, die Judith »mit aller Devotion und Bedacht« in eine publizierbare Version

brachte (»traduction littérale«, 1893). Dieser Fassung ließ sie 1898 eine singbare Version im gleichen Jahr folgen, als auf ihre Initiative die Pariser Erstaufführung durch ein Marionettentheater stattfand. Weitere auf der Opernbühne gespielte Übertragungen des *Parsifal* stammen von Victor Wilder und von Alfred Ernst – sie erschienen bei Schott im Druck – sowie von Marcel Beaufils und Jean Chantavoine, die alle in ihren Konzeptionen untersucht werden. Die erheblichen Unterschiede hinsichtlich der Anpassung an spezifische nationale Gegebenheiten zu den italienischen Übersetzungen von A. Zanardini (1913) und G. Pozza (1914) sollen an einzelnen Beispielen aufgezeigt werden. Hierbei steht die differenzierte Betrachtung der Interaktion von kulturellen Wahrnehmungs- und Umdeutungsprozessen im Zentrum des Beitrags.



### Musical and Philosophical Ideas from North-Europe Greimas, Sibelius, Čiurlionis, Nielsen

11.7. Wednesday · Level H, Room 317 · 10.00–12.30 (Timetable xxxi)

Organiser: *Darius Kučinskas* (Kaunas University of Technology)

Chair: *Georg Kennaway* (Leeds University)

The theories of semiotics by the Lithuanian scholar Algirdas Julien Greimas (\*1917, †1992) have lead into many applications in the field of music. Combined with the new philosophical theory of existential semiotics by Eero Tarasti, they may constitute also the startingpoint for a new approach to the study of music by such Nordic composers as Sibelius and Čiurlionis. Certain notions like Dasein, modalities/metamodalities, principles of Moi/Soi may lead into an existential and transcendental understanding of the composition styles of these composers, which have to be considered unique and somewhat problematic in the European context. We can deal with such issues as how these composers' individual styles and strategies have emanated from their cultural contexts, from their intertextual connections with Finnish and Lithuanian cultures of the turn of the century, how the ›national‹ appears in both of them filtered into abstract but radical new grammars of composition. Ultimately their music can be analysed in the light of methods of music analysis which find their inspiration in Schenker (regarding notation), Greimas (modalities) and Tarasti (transcendental analysis). We can also study the ›pre-signs‹ of their music in the sketches and manuscripts, as done by Darius Kučinskas for Čiurlionis and thus reveal the process of ›signs becoming signs‹ in their music. Likewise the concept of Ich-Ton (v. Uexküll) i.e. how various influences from their musical Umwelt are selected according to their identities plays here a certain role.



#### Extramusical Features of Čiurlionis' Music

*Darius Kučinskas* (Kaunas University of Technology)

10.30–11.00

The precise analysis of Čiurlionis' musical manuscripts allow us to discover some important features of creativity which is called as extra-musical features. Correspondence with paintings and graphical works of Čiurlionis and links to his literary poems show us that Čiurlionis' musical compositions are involved into the one system of creative self-expression of composer. This system contain a lot of symbols, signes and elements common to different ways of general artistic expression. On the other hand we can speak about the special artificial language which was partly produced by Čiurlionis in his art. The Greimassian method of semiotical analysis is used for a Čiurlionis' art (not only music) and new semiotician thoughts produced by Tarasti is combined with an analysis of Čiurlionis' late piano music.

♦ Pause ♦

## Between-ness, Čiurlionis, and Some Recent Theories of Nationalism

Georg Kennaway (Leeds University)

12.00–12.30

Lithuania's situation between East and West is a recurring trope which can be found at least as early as 1919 in the title of a book by Šalkauskis – a year after Lithuania's declaration of independence. This trope pervades Čiurlionis reception, situating him between East and West, romantic and modern, conservative and avant-garde – and, not least, between music and art, areas in which he was equally active. M. K. Čiurlionis (\*1875, †1911) was Lithuania's first significant composer but was for many years more well-known as an artist. As a result of being taken up by the *Mir Iskusstva* group he enjoyed a measure of posthumous fame in St. Petersburg and was exhibited outside Russia, although he enjoyed relatively little success within Lithuania. Now, his music (which occasionally employs simple serial techniques, cryptograms and octatonicism) has canonic status in Lithuania but is only occasionally performed elsewhere. This paper will explore the nature of his ›avant-gardism‹ as a transitional figure from a marginal Russian province in the context of tropes about Lithuania's own liminality, and also in the light of different theories of nationalism by Kedourie, Nairn and Greenfeld.



## Narrativity, Signification in Music. Tools for a Transdisciplinary Approach

12.7. Thursday · Level G, Room 221 · 10.00–16.30 (Timetable xli; xlv)

Organiser: Marta Grabocz (The University of Strasbourg)

The concept of transition appears here in a dual sense: On the one hand, narrativity (narratology) offers a contemporary conceptual and technical frame to assure the analysis of works having a dual inspiration (e.g. musical works inspired by literature): that is the passage from one artistic domain towards another.

On the other hand, narratology in music assures a transition, a growth of the discipline of musicology itself, in the sense of a change of paradigm. »Narrativity in music« would mean – if we simplify *in extremis* – the passage from the musicological ›formalism‹ toward a new method founded on a new variant of the ›aesthetics of content‹, and realized in a new way. The results of the formalist, structural analyses will be saved or maintained, but complemented by the analysis of the level of the »signified«, which method is nowadays secured by models found in structural semantics, and in the classical and ›post-classical‹ narratology of the last decades.



Part I (Timetable xli)

## Théories récentes de la narrativité versus analyse musicale

Marta Grabocz (The University of Strasbourg)

10.00–10.30

Les ouvrages récents de la narratologie générale (voir les volumes de la collection *Narratologia* chez Walter de Gruyter depuis 2002) présentent différents aspects nouveaux de la théorisation.

Je voudrais examiner la pertinence de certaines théories nouvelles par rapport à la narrativité musicale : par rapport aux trois niveaux de son existence : structure narrative musicale dite ›profonde‹ ; niveau narratif ›intérieur‹ ; niveau narratif ›extérieur‹. Les exemples d'un niveau narratif ›intérieur‹ seront donnés par l'analyse des œuvres orchestrales du XX<sup>e</sup> siècle.



## Narrativity in Instrumental Music?

### A Prototypical Narratological Approach to a Vexed Question

*Werner Wolf* (Universität Graz)

10.30–11.00

There is agreement on the fact that narrativity is a transmedial phenomenon. However, when it comes to details concerning the nature of narrativity and the extent to which different media participate in it, there is still dissent. This is particularly true with reference to music, which intuitively appears to be located on the margins of the narrative field. In my contribution the vexed question of whether one can apply narrativity to (instrumental) music will be dealt with from a narratological perspective, employing a hitherto neglected approach, namely prototype semantics as part of mapping ›cognitive frames‹. Narrativity as a cognitive frame is usually acquired through verbal narratives, which therefore furnish the prototype of narrativity regardless of medial realization. When applying this frame, we rarely operate according to the principle of inclusion vs. exclusion but allow for degrees of conformity with, or divergence from, the prototype and its features (›narratemes‹), which creates the impression of more or less narrativity in a given case. Using this flexible conception, I will show that it does make sense to regard certain compositions as possessing some degree of narrativity (or at least provide ›moulds‹ that permit listeners to fill them with a narrative content) and that this also enables us to account for the feeling that some compositions resemble stories. In addition, I will address the question what heuristic gains can be expected from exploring the potential narrativity of instrumental music.

♦ Pause ♦

## Tension and Narrative

*Fred Everett Maus* (University of Virginia, Charlottesville)

12.00–12.30

Musical ›tension‹, a commonly-identified attribute of instrumental music, is potentially indeterminate between psychological and physical tension, and between the tensions associated with animate and inanimate beings. A tense passage might be imagined as someone's tense feelings, with which a listener may empathize; but equally, as, for instance, the tension of physical objects under stress. (Kendall Walton has recently elaborated an account of this indeterminacy.) This issue has consequences for the topic of music and narrative, because some writers treat anthropomorphic qualities as basic to narrative meaning in music, rather than as optional.

I suggest that the pull to anthropomorphize classical instrumental music is strong; at the same time, it constantly reaches limits to familiar kinds of psychological meaning. Perhaps music sometimes flips harmlessly between human and nonhuman qualities; but music can sometimes be disturbing, with its powerful evocation of actions and psychological states that listeners cannot fully understand. I recommend closer attention to the disturbing aspects of ›abstract‹ instrumental music.



## A Tale of Peace: Reading between the staves of the passacaglia in Alban Berg's Op. 4/5

*Siglind Bruhn* (University of Michigan, Ann Arbor)

12.30–13.00

Alban Berg's five orchestral songs Op. 4 are based on short aphorisms by one of his Viennese friends who, under the pen name of Peter Altenberg, had the habit of taking down fleeting thoughts on picture postcards. As the score reveals, Berg composed *Hier ist Friede*, the fifth movement of the cycle, in the form of a passacaglia. In the light of this finale, the entire work takes on the aspect of a suite. This invites a search for the fundamental idea that may serve implicitly to unite the musical message – an idea that would allow us to read the composition as a logical sequence of contemplations on the various dimensions of a single theme. A characteristic of



the musical material employed in this passacaglia is that all its components are reminiscences from one of the four earlier movements. Even more fascinating is the fact that there exists a process of mutual influence. While Berg reproduces in the instrumental passacaglia's subjects pitch contours that were previously heard in the vocal line, i.e. with a text, thus allowing them to draw their ›meaning‹ from the context and allusions given in the source they cite, it will be shown that the composer creates at the same time a reverse process by which the signification of the earlier lied is in turn deepened through the dimensions its material adopts in the final movement.

♦ Pause ♦

## Part II (Timetable xlv)

### Narrativity in Liszt's Music

The example of the *Zwei Episoden aus Lenaus Faust* (1860)

*Laurence Le Diagon-Jacquin* (The University of Strasbourg) 15.00–15.30

In this paper, the author wants to show how Liszt, inspired by Lenau's *Faust*, writes a personal work composed of two pieces of music and which follow their own ways. The analysis of the musical structure in a traditional method and the semantic aspect of the structure are studied together. In other words, we will show what is really personal in Liszt's pieces compared to Lenau's text. Thus, those two levels will rise questions: on the one hand, on the signification of Liszt's own work and on the other hand on the method to choose. We will base our analysis on the narrative semiotic works of Márta Grabócz, and especially on her thesis which deals on Liszt's pieces of piano.



### Plot and Persona: The First Movement of Chopin's B-Minor Sonata

*Douglass Seaton* (Florida State University, Tallahassee) 15.30–16.00

The present essay demonstrates the theory that Classic-Romantic music is grounded in a dramatic or plotlike model for expression, within which the Romantic is perceived wherever a narrative voice, a fictive persona, emerges from a work. In instrumental forms this voice may appear through quotation, interjection of recitative, programmatic indicators, and so on.

The first movement of Chopin's B-minor Piano Sonata problematizes the standard dramatic framework of sonata form, presenting to the scholar a hermeneutic challenge but also a methodological model. The movement allows two readings – one dramatic and yielding a gendered interpretation of the thematic material and plot, the other narratological and producing a particular identification of the composer's voice in the work.

Reading the movement's form in terms of the standard sonata plot suggests an interpretation of the drama as a somewhat unconventional one. The ›masculine‹ principal material does not emerge victorious from developmental conflict but is obliterated by it, while the recapitulation/dénouement restores the ›feminine‹ cantabile second group.

From a narratological viewpoint, however, the music does not so much engage characters in a dramatic conflict as it expresses the engagement of the movement's persona with sonata form itself. The movement is not a sonata form but a critique of it, not enacting the sonata plot but referring to it in order to set it aside. The cantabile material speaks then not as one protagonist in a plot but rather as the external fictive voice; moreover, the voice must be regarded not as a narrative persona but as a lyric one. Finally, considering the musical material via reception history, the persona appears to identify itself particularly as that of a constructed, fictive ›Chopin‹.



## Exploring Expressive Timing in Musical Performance: Narrative Perspectives

László Stachó (Uni. of Jyväskylä – Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest) 16.00–16.30

The aim of my paper is to explore the relationship between theories of narrativity and models of expressive timing in musical performance. Models of expressive timing are generally based on standard formal theories of musical analysis, dealing with the syntactic level of musical structure (cf. Cone, Berry, Todd, Lerdahl-Jackendoff, Palmer, etc.). On the other hand, methods exploring the expressive content (the semantic structure) in music are offered by theories of musical narrativity. Recent work done by J. Rink and others showed that narrative analysis can be a useful tool in evaluating musical interpretations through the reconstruction of the semantic level of a musical piece. In my paper, I review current hypotheses connecting narrativity and expressive timing in performance and intend to propose alternative possibilities in evaluating musical interpretation through possible alternative ways of narrative analysis (e.g., relevance theory in pragmatics).



### Sonic Transformations of Literary Works From Program Music to Musical Ekphrasis

15.7. Sunday · Level F, Room 118 · 10.00–16.30 (Timetable lxi; lxx)

Organiser: *Siglinde Bruhn* (University of Michigan, Charlottesville)

Among the possible pairings between two art forms that express themselves in different sign systems (verbal, pictorial, sonic, kinetic, etc.), the relationship between words and images is the one that is most widely explored. And in fact, the most securely established terminology is found in a field that has experienced a significant revival in recent years: ekphrasis. The literary topos through which a poem (or any other text) addresses itself to the visual arts has received much attention in recent years and been subjected to intense scrutiny.

Yet not only poets may cross the boundaries between the arts by responding to a work of visual art or music with a creative act in their own medium, transposing the style and structure, the message and metaphors from the visual or sonic to the verbal. Composers, more and more frequently in the course of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, have also been exploring this interartistic mode of transfer. Although the musical medium is reputedly abstract, composers, just like poets, can respond in many different ways to visual or verbal representations.

Most interesting in this field are the true »transmedializations«: creations in which the responding medium (here: music) does not merely set the source (here: the literary text) »as is the case in standard ways of transforming a poem into song or a drama into opera« but rather reflects or comments on aspects of this source in its own language. Such reflections grew out of the more general field of so-called program music and, in the 150 years since the mid 19<sup>th</sup>-century, evolved in fascinating ways that merit in-depth exploration.

The symposium entitled Sonic translations of literary works sets itself the task to demonstrate, through individual presentations and a final discussion, music's ability to narrate or portray extra-musical realities. Our aim is to document both the breadth of the various composers' attempts to thus reflect, comment, or transmedialize a literary text and the chronological development from the more impressionistic musical renditions of a literary text's subject matter to intricate responses also to style and structure.



## Part I (Timetable lxi)

Chopin's *Préludes* Op. 28 and Lamartine's *Les Préludes*

Anatole Leikin (University of California, Santa Cruz)

10.00–10.30

Chopin's set of 24 *Préludes* was preceded by numerous prelude collections, many of which also consisted of preludes written in all twenty-four keys. Liszt was one of the first reviewers who stated that, unlike their predecessors, the *Préludes* of Op. 28 were »not merely, as the title would indicate, introductions to other *morceaux*«, but rather self-standing compositions. Liszt also noted links between Chopin's Op. 28 and Lamartine's earlier set of poems *Les Préludes*.

The eleven poems, which comprise Lamartine's *Les Préludes*, have several unifying ideas and images. The most recurrent and prevalent theme in Lamartine's poems was later summarized in the program attached to Liszt's symphonic poem *Les Préludes*: »What is life but a series of preludes to that unknown hymn, the first and solemn note of which is intoned by Death?« In this paper I will examine parallels between Lamartine's rich imagery and Chopin's musical symbolism, with a particular emphasis on the ways Lamartine and Chopin treated the notion of death. I will also discuss and demonstrate at the piano implications of this analysis for the performance of the *Préludes*.

Transposition and Transition: Berlioz's *Romeo et Juliette*

John Neubauer (University of Amsterdam)

10.30–11.00

The outline that Berlioz provided of this work makes evident that he did not follow Shakespeare's play accurately but rearranged the plot and placed his accents differently. Furthermore, the work contains both operatic (i.e. texted) and pure instrumental sections. Is this an opera that has ingested a symphony, or a symphony whose frazzled edges spill into an operatic texture? One can, indeed, argue both ways: one may regard the composition as a partly »detextualized« opera, or as a symphony that opens up to vocal music. What some perceive as a duck others see as a rabbit.

The historical significance of the revolutionary daring in Berlioz's hybrid composition (David Albright called it not quite adequately a »semi-opera«) may perhaps be best understood if we place the work between Beethoven's Ninth Symphony (from which Berlioz drew his inspiration as to the »textualization« of instrumental music) and the leitmotivic structure of Wagner's mature stage compositions (which it anticipates).



## The Iagoization of Othello/Otello

Jeffrey Kurtzman (Washington University, St. Louis)

11.30–12.00

Shakespeare's play transmutes Othello from noble warrior and beloved husband to an irrational murderer through the gradual displacement of his own characteristic language and action by the irrational language and action typical of Iago. The poison Iago introduces into Othello's ear is the language and thought process of Iago's own evil mind until Othello becomes himself the dupe and puppet of Iago. Giuseppe Verdi understood this process and transformed it into a musical language characterizing Iago that gradually invades Otello's original musical language, transforming it into the music of Iago. Verdi's musical poison comprises descending chromatic and rising chromatic sequences; dissonant and chromatic harmony; thin textures without instrumental or harmonic support; unison and octave orchestral doubling; a declamatory, non lyrical vocal style; short, clipped phrases; melodic constriction; harmonic and melodic non sequiters; and sudden orchestral outbursts. These are the elements with which Verdi brings about the metamorphosis of Otello into the musical alter ego of Iago. The noble and

powerful tamer of chaos in the battle with the Turks and the tempest is himself invaded and dominated by musical chaos.



### Interpreting Interpretation: Janáček's String Quartet no. 1

*William Dougherty* (Drake University)

12.00–12.30

The musicalization of literary works presents numerous challenges for the musicologist who attempts to detail how the intermedial transmutation interprets the original text. In Peircean terms, the musical composition is both an interpretant of the literary sign and a musical sign that assumes the literary work as part of its object. As an interpretant, the composition mediates, at least potentially, between the antecedent sign (the literary work) and a consequent sign (an interpretation of the composition). As a sign, the composition signifies, at least partially, by its shared relation with an external object by standing in some relation to that object as does the literary work. Composers can, and routinely do, cue referential associations through a variety of compositional strategies in certain types of program music. But interpretive issues become more intractable when intermedial transformations articulate the apparently open-ended process of making sense of the composition and its association to a pre-existent literary source.

Janáček's first string quartet was, as he put it, 'inspired' by Tolstoy's novella *The Kreutzer Sonata*. Janáček does not illustrate the story directly in music; instead, he comments on or reinterprets the tenets of the literary premise. An analytic focus on this work highlights and engages fundamental issues that surround musical ekphrasis by exploring how a musical composition – as a motivated set of signs that react to a literary work – functions as an agent of mediation that directs interpretation.



### *The Relation to the Text*: Schoenberg's Op. 4 and Op. 5

*Gerold W. Gruber* (Universität für Musik und darstellende Wien)

12.30–13.00

Schoenberg's œuvre unveils an untiring interest in art and literature. The interaction between arts in his works is manifold, but it always shows his capacity of analyzing the essence of the poem, the dramatic outline, the picture and so on at the spot. In *The Relation to the Text* – an essay by Schoenberg – he points out that sometimes only a word creates the image of a whole composition in his mind. Moreover Schoenberg reflects the impressionistic, symbolistic and expressionistic background by establishing new techniques of presentation by compositional styles and means. In Schoenberg's œuvre only two pieces are transformations of literature into instrumental music, they form a grouping of two early works, but these musical pieces react on the different genre and stylistic features with different compositional textures, structures and form characteristics. The stylistic and compositional patterns in Op. 4 and Op. 5 will be discussed in the paper in its interaction with Richard Dehmel's poem and Maeterlinck's drama.



### Part II (Timetable lxv)

#### *Pierrot lunaire* : transformation musicale de l'Art Nouveau

*Beat Föllmi* (Université Strasbourg)

15.00–15.30

Lors de son repositionnement esthétique vers 1910, Schönberg semblait considérer l'ekphrasis comme un concept de première importance accompagnant ce changement de paradigme.

*Pierrot lunaire* n'est pas la mise en musique d'un texte littéraire mais une sorte de « musique instrumentale avec paroles obligées » puisque le *Sprechgesang* entraîne une division

du champ vocal (récitation des poèmes versus la dimension sonore). Bien que l'œuvre littéraire, donc les poèmes de Giraud, fasse partie de la composition musicale, l'épiphraise musicale ne s'y limite pas. Elle se propose plutôt comme une transformation musicale d'un concept esthétique pour lequel les poèmes de Giraud sont le prototype : l'Art Nouveau, le Jugendstil, l'Art Déco ou bien la Fin de Siècle. Dans sa composition, Schönberg reprend ce concept (qu'il ne connaît pas uniquement en littérature mais également en peinture et architecture) en l'appliquant à tous les paramètres musicaux tels que la forme, la micro-organisation, le gestuel, le mimétique, l'organisation du matériau, l'instrumentation.



### »Streicht dunkler die Geigen«: On Musical Renderings of Celans Poetry

Axel Englund (Lund University)

15.30–16.00

In this paper I discuss some aspects of the transition of poetry into instrumental music. Three string quartets from the late 20<sup>th</sup> century – by Peter Ruzicka, Luciano Berio and Harrison Birtwistle – all related to the writings of Paul Celan, will serve as my point of departure. These pieces approach their literary source of inspiration in different ways, ranging from the general to the specific; while Berio and Ruzicka inscribe lines of poetry, quoted from the collections *Von Schwelle zu Schwelle* and *Lichtzwang* respectively, into their scores, Birtwistle chooses Celan's most famous poem – the *Todesfuge* – as the title for his piece. Whereas the first two pieces seem to deal in general with aspects of contemporary music analogous to Celan's poetics, the latter one can be said to relate to both content and structure of the specific poem. My primary concern is to delineate the nature of these relations, by borrowing some ideas from Gérard Genette and Max Black, as well as to discuss them in a larger context of musico-literary categories.



### André Boucourechliev et Saint-John Perse : une rencontre manquée ?

Christine Esclapez (Université de Provence)

16.00–16.30

Profondément marqué par Saint-John Perse, Boucourechliev envisage d'écrire une pièce pour chœur et orchestre à partir du recueil de poèmes *Amers*. Il renoncera à son projet mais composera finalement en 1973 une œuvre du même nom, purement instrumentale dont la partition se résume en une immense et unique feuille représentant une rose des vents, avec ses points cardinaux (Nord, Est, Sud et West) et ses passes intermédiaires (N-E, S-E, S-W et N-W).

Cette »rencontre manquée« nous plonge au cœur même de la liaison entre poésie et musique. On le sait, Boucourechliev a toujours refusé d'asservir la musique à toute trame textuelle et défendait l'immanence de la musique, ce système de différences sonores. Pourtant, sa réponse est là : dans la *béance* que nous propose son *Amers*, commentaire musical de l'œuvre du poète, ou plutôt commentaire musical de la lecture de Saint-John Perse par André Boucourechliev.



## **Cambio en la cultura musical** **El tránsito de la imagen analógica a la imagen digital**

12.7. Thursday · Level F, Room 109 · 15.00–18.30 (Timetable xliii)

Organiser: *Héctor Julio Pérez López* (Universidad Politécnica de Valencia)



### Digital Aesthetics Inside of Opera Stage

*Héctor Julio Pérez López* (Universidad Politécnica de Valencia)

15.00–15.30

The transformations of the audiovisual languages thanks to the development of the digital Technologies have produced an impact too in opera. External aspects as the quality of live Opera performances broadcasting, or the better sound and image characteristics of digital DVD recordings are important for defining new ways of experiencing opera. I have exposed in some of my previous papers on opera the aesthetics consequences of those technological evolutions. In this presentation it will be focused the changes inside of the opera stage. The use and evolution of films as an important narrative resource in opera stage design and dramaturgy has experienced too some changes. The introduction of new digital Technologies as digital animation, special effects and above all the increasing presence of high quality images in plasma screens play now a role inside of opera houses. Which are the effects and the new possibilities of these audiovisual instruments for the aesthetic experience of spectators? It will be interesting to analyze some of the main features of the narrative strategies in Stage directors as Kupfer, Bondy, Beito and some video artist as Bill Viola for describing a new field of the impact of digital technologies in the aesthetics of opera.



### 3D Animation Images and Hyperrealistic Sound in Advertising

*María Roselló Flich* (Universidad Politécnica de Valencia)

15.30–16.00

This proposal is an approximation to the presence of hyperrealistic sounds in the 3D animation advertisements and we study this item through the analysis of a specific commercial compared with some similar ones. The case analysed is an advertisement of a kind of soft drink, Mountain Dew, which takes part of a greatest commercial series based on the same aesthetics (3D animation images) and the same story (two spies who remind us of the gangster films from the thirties).

This commercial has innumerable points of synchronization where the sound emphasizes some aspects of the image used as narrative or structural elements which support the meaning of the story. And those sounds have two characteristics in common: the hyperrealism, obtained through the use of acoustic effects as the reverberation, and the use of synthetic sound effects (which are hyperrealistic as well). The hyperrealistic sounds emphasize the action and make more credible a story which is developed by unreal beings who cannot express any emotion by themselves. Furthermore, the lower intensity of the real sound seems to be not adequate for this type of images which use a 3D conception of the space because they need more powerful sounds to feel the atmosphere of the narrative sequence. In this way, we compare the meaning of the original commercial with the meaning of the same commercial where the sound has been changed so that it can be realized how the points of synchronization and the impact of the images are not the same as the originals.



## 2046: Last Tendencies in Cinematographic Music

*María Ferrando Montalvo* (Universitat Autònoma de Barcelona)

16.00–16.30

Product of the digital revolution are also those contents that fuse the last technologies with tradition. Focusing on the combination of image and sound, we will study how Won Kar Wai has been able to create hybrid atmospheres in his last film, *2046*, whose soundtrack consists of music of diverse nature, within a frame, we could say traditional, and that it is subtly transformed by means of digital sounds. Although the narrative functions of music in this work are traditional, classic, although we do not find a counterpoint between the tempo of the music and the one of the image, we do find it between the time in which the action is framed and the time in which we locate the music that we hear, that will clarify the perceptible result of the image.

The skill with which this soundtrack is combined with an image treated digitally, that on numerous occasions uses sophisticated special effects, manages to unify a film whose scenes are developed in diverse times and spaces, including sometimes, in the same sequence, scenes framed in the past relative to the present in which the history of the story is developed, in its present and in an imaginary future, with music being the connecting element. In *2046* music is essential, it is not confined to the support of the content of the narration, but comprises it. Undoubtedly, the result has a different value, which should prompt us to consider granting more powerful categories to the narrative value of the sound and music.

♦ Pause ♦

## Hollywood 2000, New Narratives in Digital Age

*Ana Piles Giménez* (Universidad de Valencia)

17.00–17.30

Hollywood has always followed strong tendencies for producing colossal cinema. The show and the entertainment have been the most important aspects for the American industry. During the first part of 20<sup>th</sup>-century cinema was the favorite show for the biggest part of the society but at the end of the century, cinema industry experienced a big breakdown. The emergence of new ways of entertainment (videogames, netgames ...) and new possibilities of consume (internet, dvd.) has changed the production strategies of cinema's industry. The development of new technologies related with the new ways of consume have shown new rules for producing cinema. For that reason Hollywood tendencies for producing spectacular cinema have now a different point of view. Do the balance between the effects produced through digital technologies and the construction of the plot have an harmonic development? This contribution focused on the problems of constructing coherent and meaningful plots taking account of the new possibilities of digital technologies. It will be shown the importance of understanding the main features of the new cinema spectacle for going deeper in the study of the role of sound and music in some of the main streams in contemporary cinema.

∞

## Non-Linear Narrative in Digital Cinema

*Fernando Canet Centellas* (Universidad Politécnica de Valencia)

17.30–18.00

The objective of this paper is the analysis of non-linear structures as narrative forms that take advantage of the characteristics of the digital media to propose film examples that break with the conventions of the classical narrative. We will focus our study in those examples where the representation of the simultaneity has its reason to be, since one of the possibilities that permit the digital media is its representation through different strategies where the spatial narration acquires a greater prominence, as for example, the use of the multi-screen as formal resource.

Exactly in this sample we find examples where the soundtrack is an element that serving the reading of the film speech.



### When Functional Sound Oversteps Avant-garde: Movie Sound Effects

*Blas Payri* (Universidad Politécnica de Valencia)

18.00–18.30

Traditional movie soundtracks include clearly separated diegetic elements (dialogs, sounds of events in the story) and non-diegetic elements: music. The advent of high quality sound and particularly digital surround systems has prompted sound effects that complement or replace the structural and mood functions of traditional music.

These sound effects are created through sound transformation and synthesis and reproduced with high timbre and space quality. The analysis of modern movie soundtracks shows the quantitative and qualitative importance of sound effects versus traditional music, and the ambiguity of the role of the composer and sound designer.

A musicological analysis of these sound effects shows that they use the same concepts as acousmatic and avant-garde instrumental music: timbre, mass, grain, density, pitch evolutions or harmonicity. We conclude at the need of tools developed for electroacoustic music to analyze modern sound effects.



### Deep Listening in the Age of Eloquent Technologies

13.7. Friday · Level F, Room 123 · 10.00–16.00 (Timetable xlix; liii)

Organiser: *Sebastian Klotz* (Universität Leipzig)



Part I (Timetable xlix)

### Deep Listening in the Age of Eloquent Technologies

*Sebastian Klotz* (Universität Leipzig)

10.00–10.30

In their recent plea for *deep listening*, Michael Bull and Les Back approach the sociality of music across sound. We believe that *deep listening* does not only target the affective, cultural and social eloquence of sounds, but that it should gauge the technological conditions of sonification and the ways in which sounds eventually acquire meaning.

*Deep listening* may function as an epistemologically broad yet technically informed site for participants from various music-related fields who rarely share their methods and insights.

Special attention will be paid to structural perspectives and to new analytical pathways which highlight modes of listening and their interplay with eloquent technologies. They are eloquent in the sense that they 1. turn data into music, *vice versa*, whilst ›music‹ is absent on the operative level. 2. They enhance communication between machines and humans on the basis of sound, as in auditory displays (AD). 3. They use human listening strategies to actively discover and play patterns (audio retrieval systems). It appears that text-based musicologies, including the new musicology, find it increasingly difficult to deal with sonification, while the neurosciences of music and psychoacoustics implement a techno-phenomenology of perception that cannot fully embrace the relational nature of sound and the social, aesthetic and cultural complexities of music. How do we address issues surrounding sound and listening in our respective research domains? Can traditional musicologies contribute to philologies of *sound*? Could *deep listening* enhance new experimental designs in the neurocognition of music? Using



these questions as a guide-line, participants will attempt to define the heuristic potential of *deep listening* for emerging technologies, listening practices and for fresh concepts of music.



### Sound Moves: Revisiting the Sociology of Listening through an Understanding of MP3 Technology

*Michael Bull* (University of Sussex)

10.30–11.00

The ability to carry your auditory identity in the palm of your hand as you move from one place to another is a relatively recent event in the history of mobile sound technologies. For many users the Apple iPod is the most recent of magical technologies that celebrate miniaturisation and mobility. The history of mobile listening is also the history of a ratcheting up of consumer desire and expectation – consumers habitually expect these technologies to do more and more for them. In the process these technologies have transformed the way in which many users listen to, process and classify their music. These new formats incrementally increased the users flexibility and choice over their music choice.

In this lecture I re-visit the sociology of listening in order to investigate how we might best understand contemporary forms of listening in which the spaces and timings of the everyday are increasingly transformed.

♦ Pause ♦

### Acoustic Epistemologies and the Shift from Signs to Signals

*Martin Carlé* (Humboldt-Universität zu Berlin)

11.30–12.00

The long passage from Sign to Signal wasn't just a technological but equally an epistemological one. For historiographic and phenomenological methods, this passage is hard to grasp.

Nowadays, technical media do not only code, compose and transfer signs, they also analyse, render and synchronise them as signals in a recursive manner which is exclusively time-based. By dynamic models relying on time instead of generative grammars restricted to signs, »the age of eloquent technologies« inverts the linguistic paradigm of denotational reference and cultivates pictorial resemblance towards time-critical simulations – very similar to the eloquent techniques mentioned by the great Greek rhetorician Gorgias which were said not to act through speech but musically.

Leaving behind the long-debated difference between music and language, today's psycho-acoustics and neuroscience claim signal processing to be the natural domain of musical signification. Within a media archaeological approach, the theoretical concept of »deep listening« will be explored in this presentation in order to analyse the shift from writing systems to parallel distributed operating systems. The underlying epistemology of eloquent listening strategies are ontologically taken to be musical, but essentially need to be tracked down to the acoustical origin of simulation technology and to the subsequent launch of object oriented computer languages.



### The Brain's Multifaceted Responses to Music

*Petr Janata* (University of California, Davis)

12.00–12.30

Musical activities are typically compartmentalized into distinct activities, such as listening, composing, and performing. To what extent do these distinctions remain intact during the deepest of musical experiences – those that rally the emotions and/or convey the sense of being one with the musical environment? Functional neuroimaging techniques provide a window on what happens in the mind and brain during various musical experiences.

Using these techniques to examine the states of the brain during musical experiences of varying depth, in terms of the person's sense of engagement with the music, may contribute to our understanding of what it means to become immersed in and fully cognizant of our musical environment. In this paper I will examine what it means to be a listener, performer, or composer of music from the perspective of a brain that has evolved for integrating perception and action with behavioral goals.



## Sound-Perception and Performance-Rules

*Lars-Christian Koch* (Berliner Phonogramm-Archiv)

12.30–13.00

Musical instruments are constructed to generate a specific sound-structure. They are cultural elements with their own life and history. In historical perspective one instrument type will be in the focus of this lecture to show the change in the cultural and social relevance of sound-perception and the close connection to performance-rules and technical as well as media requirements.

*Surbahar* and *Sitar* are today definitely two of the most important string instruments in the Raga-Music of Northern India. Till the beginning of the 20<sup>th</sup> century they were played in the context of court-music in front of a relatively small audience.

During the change of social and political situations in the first half of the 20<sup>th</sup> century the musicians more often had to play in front of bigger audiences as well as for record-companies. This situations required a different sound-structure, so the construction of *Surbahars* and *Sitars* had to be changed in certain details. The results were apart from new sound-perceptions different playing techniques, which again changed the music itself. This seems to be a constant process between the circumstances in which music is made, the concepts of sound-perception and the possibilities of instrument manufacturing.

♦ Pause ♦

## Part II (Timetable liii)

### Towards a Neural Basis of Music Perception

*Stefan Koelsch* (Max-Planck-Ins. Kognitions- und Neurowissenschaften Leipzig) 15.00–15.30

Music perception involves complex brain functions underlying acoustic analysis, auditory memory, auditory scene analysis, as well as processing of musical syntax and semantics. Moreover, music perception potentially affects emotion, influences the autonomous, the hormonal, as well as the immune system, and activates (pre)motor representations. During the last years, research activities on different aspects of music processing and their neural correlates have rapidly progressed.

This presentation provides an overview of recent developments and a framework for the perceptual side of music processing. The talk presents a model of the cognitive modules involved in music perception, and attempts to provide information about the time course of activity of some of these modules, as well as research findings about where in the brain these modules might be located.



### Describing Melodies by Cognitively Relevant Features

*Daniel Müllensiefen* (Goldsmiths College, University of London)

15.30–16.00

This demonstration paper aims at explaining how existing pop and folk music melodies can be broken down to number of features that describe melodic material and that may be used to

predict human perception and behaviour related to melodies. Important feature dimensions are interval structure, contour, rhythm, harmonic content, and accents.

In the music theory and psychology literature, plenty of operational models have been proposed to define each of these features analytically. To choose from these many possibilities, the approach taken in this research project is to evaluate the explanative power of each feature model for behavioural data in a series of experiments. The best models are then assumed to mirror the cognitive processes in human perception. Some of these algorithms are explained briefly. It is discussed how these models can be used to explain other music processing tasks, and how they may relate to neuroscientific data as well as to cultural data from music sociology and ethnomusicology.



### Music/Sound/Cinema: The Intertwining of Production, Technology, and Aesthetics in the Transition Decade (1927–1937)

11.7. Wednesday · Level F, Room 109 · 10.00–13.00 (Timetable xxix)

Organiser: *David Neumeyer* (University of Texas at Austin)



#### Cultural Continuities and Residue in Early Korngold Film Scores

*Peter Franklin* (University of Oxford)

10.00–10.30

Film musicologists have been making ever closer readings of image/music relationships, while film theorists have replaced the model of early Hollywood music as an enigmatic form of excess with one in which it becomes a retrogressive discourse of nostalgic utopianism. Continuities between early 20<sup>th</sup>-century musical-cultural forms and those of 1930s film reveal aspects of the critical discourse and technical specificities of ›late romantic music‹ which complicate theoretical generalizations; broader functional and structural continuities may, in their turn, undermine the analytical fetishization of detail. Examples will be drawn from various Korngold-scored films, including *A Midsummer Night's Dream*, *Anthony Adverse* and *Another Dawn*.



#### Music and Sound in the Films of Greta Garbo, 1927–1934

*James Buhler* (University of Texas at Austin)

10.30–11.00

Greta Garbo was one of the few female stars who successfully negotiated the transition from silent to sound film. Given her status within MGM, Garbo appeared in A-level films, that is, films to which the studios devoted the bulk of its resources. From the ›synchronized‹ silents of 1927 through the sound films of the early 1930s, Garbo's films were always made with high production values, which also guaranteed access to the newest technologies, the best directors, the most capable technical staff. Even as recording techniques quickly improved, the concept of what sound film should sound like – the mix of the soundtrack, the place and function of music in the soundtrack, and so forth – was being negotiated and codified as studio practice. Garbo's films therefore open a window onto the rapid changes in state-of-the-art audio production during these crucial transitional years of sound film.

♦ Pause ♦

»There have been developments«. Frankenstein's Monster Finds a (Musical) Voice

*Ben Winters* (City University, London)

11.30–12.00

In 1931 Universal released *Frankenstein*, a film whose score is confined to its credits and features a monster denied the power of speech. By 1935, with Hollywood having embraced the film music techniques of Max Steiner and Erich Wolfgang Korngold, *Bride of Frankenstein* could call upon the resources of Franz Waxman's music to lend the monster a voice, a voice that seems to awaken the character's own power of speech. Yet this abundance of »en-voicing« occurs in a film subject to the strictures of the Production Code Administration, allowing us to examine the power of music to subvert the censorship of Hollywood in the 30s.



The Nazi Sound Film: Ideology and the Talkies

*Ben Morgan* (University of Oxford)

12.00–12.30

The year 1933 is often treated as a rupture or marking point in German film history, but in term of film technology it was another year in which the German industry adapted to, and learned to exploit, the challenges of sound. My paper will investigate the degree to which the ideological project of Nazi film was constrained by, or had to compromise with, the technological constraints and developing audience expectations associated with the use of sound and music in feature films of the early 1930s. The propaganda of the Third Reich, in other words, was not imposed on a passive public, but rather worked with its expectations.



Musicology, Film Studies, Sound Studies

*David Neumeyer* (University of Texas at Austin)

12.30–13.00

Current work on film music follows three general tracks: archival and stylistic studies in musicology; critical and interpretive studies in musicology and, to a lesser extent, film and literature studies; sound studies, or the study of music as an element of the film soundtrack (and the soundtrack as one instance of phenomena in a wider field of reproduced sound). I argue that film music studies as musicology can situate itself productively by routinely paying attention to the history of film production (which is the contemporary bias in film studies), the history of technology (and how it directs the social-cultural formations of sound, reproduced and »live«), and aesthetics (narratives of composers' style development, director/composer pairs, generational patterns of practice, etc.). The early history of sound film offers unique opportunities to develop such a scholarly practice.



## FREIE REFERATE · FREE PAPER GROUPS

### Gender Studies

13.7. Friday · Level F, Room 153 · 10.00–13.00 (Timetable I)

Chair: *Michele Calella* (Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien)



Transformed by Gender: The Rise of Imaginative Children's Music

*Roe-Min Kok* (McGill University)

10.00–10.30

Up until the 1830s, most music for children had genre titles (›sonatina‹, ›minuet‹) and served mainly pedagogical purposes (Schneider 1980). However, the functions and aesthetics of children's music shifted in the late 1830s. A key figure was Robert Schumann, whose *Kinderszenen* Op. 15 (1838) and *Album für die Jugend* Op. 68 (1849) displayed two innovations: striking titles that inspired many imitations (Eicker 1995), and technical requirements beyond the reach of ordinary children. If not for children, for whom had Schumann composed? I argue that Schumann's innovations were influenced by not just changing beliefs about childhood, but also the ›world-within-the-home‹ that was a result of the Industrial Revolution-fueled separation of male and female spheres. In the 19<sup>th</sup> century, ›home‹ was a feminine space that reflected the moral, emotional, and affective outlook of the mother. She presided over family occasions, annual holidays, and life-cycle events. Home also became associated with one's ›pastness‹ and ›roots‹ (Guttormsson 2002). I show that many of Schumann's titles were based upon these very themes and associations. Drawing upon a range of evidence – his letters, diaries, the reception history of the works, Pestalozzi's and J.-J. Rousseau's writings, and the social significance of the piano in domestic settings (Parakilas 1999, Loesser 1990–1954, Leppert 1988), I argue that his works ›for children‹ may also have been ›for (amateur) women‹.



### Musicians or Activists?

The Impact of Politics and Culture on Women Composers at the Turn of the 20<sup>th</sup> Century

*Amanda Harris* (University of New South Wales, Sydney)

10.30–11.00

In this paper, I will explore the ways in which the political climate of the turn of the 20<sup>th</sup> century influenced the lives of women composers in France, Germany and England. Women who wished to succeed as composers and strove towards earning their living in this capacity had little choice but to engage with the cultural politics of their day. Debates about women's abilities and the appropriateness of a strenuous profession, such as music, for delicate feminine sensibilities impacted on the reception of women's works and often undermined women's self confidence. The choices that women made in response to this varied considerably; some actively dissociated themselves with any contention and conflict and distanced themselves from the women's movement, others aligned themselves to those feminists struggling for women's rights. I will look at the choices made by some of the women who actively engaged with their political climate and were politicised to varying degrees in the process. How did this impinge on their ability to focus on composition? Indeed, in hindsight, was their political engagement more important than their composition? Did the two occupations of a career in the arts and a position on the political battlefields of women's rights become mutually exclusive? The composers Adela Maddison, Lili Boulanger, Ethel Smyth, Louise Hérítte-Viardot, Armande de Polignac and

Luise Adolpha Le Beau and the choices they made in this rapidly changing cultural climate will form the focus of this paper.

♦ Pause ♦

### Brahms and the Burden of his Muses

*Heather Platt* (Ball State University, Muncie)


11.30–12.00

Throughout the 19<sup>th</sup>-century traditional portrayals of women as inferior to and dependent on men still permeated society. Many artists, including Degas and Brahms, had contradictory attitudes to women and as a result their works portraying women can be interpreted in conflicting ways – as supporting cultural stereotypes of women at the same time as sensitively portraying an individual woman's beauty or emotions. As odd as the pairing of Degas and Brahms may at first seem, their works raise very similar questions about their attitudes to women and even their own sexuality.

Brahms's numerous offensive comments about women, including professional female musicians, and the annotations in his books demonstrate that he believed women to be inferior to men. It is surprising then to realize that he set poems in which a female character speaks more frequently than any other (male or female) lied composer of the 19<sup>th</sup> century. Moreover his music sympathetically and realistically portrays the emotional plight of many of these characters. This paper explores the types of women that Brahms portrayed in his lieder and the ways in which they relate to images of women in contemporary literature and painting. It concludes by suggesting that some of Brahms's antipathy towards women may have been due to his realization that no matter his age or success as a composer he needed women, not just physically and emotionally but also as muses.



### La harpe virile: Madame de Genlis and the Failed Career of Casimir Baecker

*Robert Adelson* (Musée du Palais Lascaris, Nice) 

*Jacqueline Letzter* (University of Maryland, College Park)

12.00–12.30

Those acquainted with the rich and complex life of Stéphanie-Félicité de Genlis (\*1746, †1830) understand the importance of the place of music in her career. She performed on the harp in public concerts in her youth, soon gaining notoriety for her virtuosity on this instrument which was then coming into vogue in Paris. She composed and wrote about music in her pedagogical works and, but her most famous musical achievement was *Nouvelle méthode pour la Harpe* (1802), which sets out her innovative approaches to the instrument. In this talk, we will explore Mme de Genlis's most ambitious musical project: her training of the child prodigy harp virtuoso – and adopted son – Casimir Baecker (b. 1790). This project – in fact a fusion of her two passions, pedagogy and music – became a central occupation, nearly an obsession, for Mme de Genlis in the period between 1799 and 1811. To be properly understood, however, this ambitious and ultimately unsuccessful undertaking must be put in the context of the gendered reception of the harp in the 18<sup>th</sup> century, for Casimir, with the help of Mme de Genlis, continually tried to assert his masculinity on an instrument that was seen as quintessentially feminine.



### New Methods for the Semiotic Study of Musical Gender Representation

*Sanna Iitti* (University of Helsinki)

12.30–13.00

The range of music analytical methods available for those concerned with problems of extra-musical signification entails a variety of semiotic approaches. These open a venue for gender scholars engaged with the study of 19<sup>th</sup>-century music, arguing for music's ability to encode

gender. Based on a hermeneutic model I have developed for the study of gender in mid 19<sup>th</sup>-century *Lied*, I distinguish musical gestures, which occur as characters, topoi, and prescriptive signs for performance practice. These construct gender as socially performative and libidinal gestures, which often invoke arousal.

In *Lied*, minute gestures evoked impressions of femininity and masculinity in 19<sup>th</sup>-century bourgeois audiences and played on its aesthetic responses. I argue that some of these gestures reveal the composer's identity as a performer and render insight in the instruments she or he used, while amateur composition was heavily based on performance practice. Such inscriptions that originate in the differences between male and female bodies therefore construct the signs of sexual difference.

I shall illustrate the vocal and instrumental signs of sexual difference in the *Six Songs* of Fanny Hensel's Op. 1, composed during a decade and published a year before the composer died in 1847. The surviving manuscript and other sources for Op. 1 suggest that Hensel wrote down her musical ideas easily once she undertook this task: Op. 1/6 should be redated in the light of this fact.



## Music & Literature

15.7. Sunday · Level G, Room 209 · 11.30–16.30 (Timetable lxii; lxvii)

Chair: *Hans-Joachim Hinrichsen* (Universität Zürich)



Part I (Timetable lxii)

»Übergang« als bewusstseinsphilosophisches Konzept und seine Tauglichkeit für die Beschreibung ideengeschichtlicher Prozesse

*Ulrike Zeuch* (Universität Göttingen)

11.30–12.00

In meinem Beitrag befasse ich mich mit dem Übergang als geschichtsphilosophischem bzw. bewusstseinsphilosophischem Konzept. Ausgehend von Friedrich Hölderlins Aufsatz über *Das Werden im Vergehen* von 1800 werde ich

1. das Konzept selbst charakterisieren: den Übergang als imaginären Punkt in der Vorstellung, da sämtliche begrifflichen Zuschreibungen im Fluss, neue Zuschreibungen möglich sind, der aber zugleich die Negation des Vorangegangenen voraussetzt.

2. werde ich die Bedeutung dieses Konzepts für die Beschreibung ideengeschichtlicher Prozesse seit 1800 an zwei Beispielen aus dem Bereich der Geisteswissenschaften verdeutlichen. Zwar ist im *posthistoire* Zweifel angemeldet worden an der Überzeugung, es gebe so etwas wie eine sämtliche Zuschreibungen, alte wie neue, bewahrende Instanz. An der Notwendigkeit jedoch, das Alte überwinden zu müssen, damit etwas Neues entstehen kann, wird auch im *post-histoire* festgehalten.

3. werde ich darlegen, welche Probleme diese Annahme in sich birgt, a. die trotz des Anspruchs auf Neubeginn fortlaufenden sachlichen Kontinuitäten zu verneinen, b. den systemimmanenten Zwang zu permanenter Umkehr, c. die Notwendigkeit, die negierte Vergangenheit zu vereinheitlichen, gegen den sich dann das Neue als plural, komplex und widersprüchlich abhebt.

Abschließend möchte ich

4. erörtern, wie brauchbar ein derartiger Terminus für die Beschreibung geistes- bzw. ideengeschichtlicher Prozesse ist, vor allem solcher Prozesse, die vor 1800, etwa in der Frühen

Neuzeit anzusetzen sind, die sich von ihrem Selbstverständnis her über die Wahrung der *traditio* und die *emulatio* definieren, nicht aber über Negation.



Giovanni Sercambi's *Chronicles*

Music as Moral Agent for Warring Times in Tuscany

*Cathy Ann Elias* (DePaul University, Chicago)

12.00–12.30

At the end of the Trecento, when Giovanni Sercambi was writing his Boccaccio-inspired *Novelliere* and his *Croniche* of the city of Lucca, the town was emerging from years of turmoil. Lucca experienced civil strife, Pisan occupation, an embattled Republic eventually dominated by the Guinigi family, the brief but intense religious experience of the Bianchi, and periodic epidemics of the plague. His writings in the *Croniche* aim to convince the rulers of the need to govern ethically, and seek moral justification for their actions, as the only policy that could guide the city through this dark period.

To advise the rulers of Lucca through changing and uncertain times, Sercambi rewrites many of the historical accounts by interpolating literary, pictorial, and musical glosses to preach morality. In particular, musical exemplars were added to accentuate spirituality, righteousness, and purity, reaffirming universal values during this period of transition. Added musical texts reinforce the appeal to implement fair and just policies, as opposed to the immoral behavior of neighboring cities and rulers.

In this paper I will provide specific examples of such glosses. Musical texts include *laude*, *ballate*, and *canzone morale*. Music survives for several of them. The descriptions of music-making provide clues for performance practice and illuminate the structure of the performances, the status of performers and listeners, and the uses of music in both idealized and extant social contexts.



The Containment of Music in Victorian Ekphrastic Poems: Music Silenced Into Words

*Regula Hohl Trillini* (Universität Basel)

12.30–13.00

Victorian ideology extends a complex discursive web of dichotomies and analogies between language-man-logos and music-woman-melos. The semantic openness of music parallels the emotional and sensuous inarticulateness ascribed to women so that even when they talk rather than play, their speech is received as wordless »song, though you hear the articulate vocables sounded«. Thus dismissed from verbal subject-hood and patronizingly commended for her »glorious disability of expressing a single vicious idea«, Woman/Music remains nevertheless disturbing, even threatening, in her indeterminacy, and needs to be made safe by being spoken for or silenced. The musical simile in a *Prayer for a Bride*, which exhorts her »to move / like perfect music unto noble words«, evidences how patriarchal marriage was to achieve such containment.

The paper claims that an analogously repressive marriage between music and words is enacted in Victorian poems »about« musical works. The archness of *Words for a Lied ohne Worte* or the pious mediocrities of a complete text for the *Moonlight Sonata* which maps Beethoven bar by bar onto a spiritual itinerary represent an urgent anxiety to fix vagueness, to identify and thus disinfect Otherness, to channel the inarrestible flow of music. Significantly, these texts are not intended for musical performance – they only function when the music which they are wording is silenced into mere memory. In these verbalizations, music is seemingly celebrated, but ultimately spoken for, contained, arrested, a testimony to fear.





## Part II (Timetable lxvii)

## Musical Idea of Proust and Creative Temporality

Jessica Wiskus (Duquesne University, Pittsburgh)

15.00–15.30

Maurice Merleau-Ponty is often regarded primarily as a philosopher of the visual arts. However, his late work turns toward musical expression through his investigation of the problem of *depth* in painting. This problem commands a central role in Merleau-Ponty's thought because depth is demonstrated through the presence of absence; it is revealed to the extent that objects eclipse one another and refuse to show their ›other‹ side. Thus the notion of depth inspires a re-thinking of the relationship between ideality and the sensible realm.

In *The Visible and the Invisible*, Merleau-Ponty investigates this relationship through the »musical idea« of Proust. An idea apparent only through its sensible expression, yet nevertheless irreducible to the sensible, the musical idea reveals not only a dimensional *space* (like the depth of painting), but also a depth of time. Indeed, the problem of depth, for Merleau-Ponty, is ultimately a problem of temporality (i.e., the *Ineinander* of the past and present). For the musical idea achieves its status *as an idea* by means of re-initiation within the sensible realm. As an »ideality that has need of time«, it never coincides with an originating essence. In fact, an essence comes to be known only by means of participation in the sensible world. Thus the »musical idea« forwards a theory of temporality that is not causal but creative – a theory that may be applied to the processes of history, whereby the present brings to expression a past that contains at once the depth of its own transcendence.



## Leos Janáček lecteur de Wilhelm Wundt

Tamara Franzova (Université de Lausanne)

15.30–16.00

Lecteur assidu des *Eléments de psychologie physiologique* (*Grundzüge der physiologischen Psychologie*) de W. Wundt, Janáček complète l'étude scientifique du langage parlé par celle des chants d'oiseaux, des cris des animaux, des sons de la nature et des bruits de la ville et fait, dans ses études, correspondre les intonations du langage et leur déroulement dans le temps, enregistré avec précision, à des états psychologiques. C'est la base de la création de son style récitatif stylisé qu'il utilise par la suite dans ses compositions vocales et lyriques et qu'il transpose également dans sa musique instrumentale où, même en absence de paroles, on retrouve dans la représentation d'un conflit psychologique les structures fondées sur le principe des mélodies du langage. Janáček devient maître dans la notation de l'expression instantanée de son dialogue intérieur, de ses émotions, de sa pensée. Il développe sa faculté de traduire en langage musical toutes les nuances des sensations et ceci d'une manière naturelle et immédiate.

En lisant les trois tomes de l'ouvrage de Wundt, Janáček a soigneusement annoté presque toutes les pages. Il y ajoute soit ses réflexions sur le problème traité et son application dans le processus de composition, soit ses propres idées sur la perception musicale. Ces annotations représentent pour nous un trésor inestimable de renseignements sur la genèse de sa pensée musicale et sur le développement de sa théorie du langage fondée sur la mélodie du parler.



Heiner Müller und Steffen Schleiermacher  
Passagen literarischer Texte in ›absolute‹ Musik

*Katrin Stöck* (Halle)

16.00–16.30

2000 und 2003 schuf Steffen Schleiermacher (\*1960) insgesamt drei als *Annäherungen an Heiner Müller* zusammengefasste Klavierstücke: *Herakles*, *Bildbeschreibung* und *Philoktet*. Es soll die Transformation von literarischen Texten, die selbst teilweise von quasi musikalischen Strukturen durchzogen sind, in ›absolute‹ Musik untersucht werden. Die Stücke sind zwar von Müllers Texten inspiriert, nehmen aber an keiner Stelle selbst Text daraus auf, sondern stellen sich den Texten gegenüber oder auch gegen sie. Schleiermacher äußerte, dass er die Texte weder musikalisch nacherzählen noch deuten wollte, sondern bestimmte Reizwörter als Grundlage für Assoziationen verwendete.

Während Müllers Texte einen accelerierenden Impuls haben, die Häufung von Bildern und Assoziationen teilweise atemlos wirkt, erscheinen Schleiermachers musikalische Antworten dagegen bremsend, durch wenige häufig wiederholte und sparsam variierte Passagen gekennzeichnet. Schleiermacher verwendet Aspekte von minimal music, rhythmische Patterns, punktualistische Anklänge, überraschend in gedehnte Passagen einfällende Akkorde und aus wenigen Tönen bestehende melodische Figuren. Gleichzeitig interessiert die Passage von Themen durch verschiedene Gesellschaftsstrukturen: Müller schrieb seine Texte im sozialistischen System der DDR, Schleiermacher komponierte die Klavierstücke im 21. Jh., in dem jenes System nicht mehr existiert. Trotzdem regen die impliziten menschlichen, historischen und politischen Probleme Schleiermacher heute zur Reaktion auf Müllers Texte an.



## EXKURSIONEN · EXCURSIONS

### BERN

#### Passagen – Opern zwischen zwei Sprachen

14.7. Saturday · Stadt- und Universitätsbibliothek · 14.45–17.30 (Schedule lvii)

Organiser: *Anselm Gerhard* (Universität Bern)

Oper ist seit ihren Anfängen ein Phänomen mit internationaler Ausstrahlung. Dennoch ist sie wie das Sprechtheater auf engste Weise an die Sprache gebunden. Angesichts der bis ins 19. Jh. hineinreichenden Vorherrschaft der italienischen Oper – gerade auch ausserhalb der italienischen Halbinsel – sind bisher Fragen nach der spezifischen Verknüpfung zwischen Sprache und Musik in den verschiedenen Epochen nur ansatzweise und nie systematisch in den Blick genommen worden. Hier setzt dieses Symposium an, das beleuchten will, wie die Entscheidung für eine Sprache auch Fragen der musikalischen Komposition konditioniert, wie aber auch umgekehrt die Erfahrungen eines Komponisten mit einer Sprache in seinen Kompositionen (oder aber sogar in den Bearbeitungen derselben Oper) in einer anderen Sprache zu neuen und nicht aus der jeweiligen nationalen Tradition erklärbaren Lösungen führen können.

Mit Händel wird zunächst ein Komponist beleuchtet, der sowohl in Deutschland wie in Italien und England prägende Erfahrungen machte, darüber hinaus aber auch mit französischen Traditionen vertraut war. Zwei Fallstudien zur Oper des späten 18. und des 19. Jhs. betreffen »Passagen« zwischen französischer und italienischer Oper bzw. in umgekehrter Richtung. Ein letztes Referat wird die geradezu zum Dogma heutiger Opernpraxis gewordene Bevorzugung der Originalsprache kritisch beleuchten und dadurch nochmals die Frage der sprachlichen Kommunikation zwischen Bühne und Publikum zusammenfassend thematisieren.



N.N.



»Entre nous, vous prosodiez fort mal«: Gluck und der französische Vers

*Michele Calella* (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)



Mozart und die Mehrsprachigkeit in der Oper seiner Zeit

*Manfred Hermann Schmid* (Universität Tübingen)



Donizetti tra Francia e Italia

*Paolo Fabbri* (Università degli Studi di Ferrara)



Originalsprache à tout prix. Kritische Anmerkungen zur heutigen Opernpraxis

*Anselm Gerhard* (Universität Bern)





## Institute, Gesellschaften & Forschungsprojekte Institutes, Societies & Research Projects

Die Vorstellungen finden statt in · Live presentations take place in  
Level G, Room 220

Die Ausstellung befindet sich in · The exhibition is located in  
Universität Hauptgebäude, Lichthof



AMS · American Musicological Society  
Exhibition · *Robert Judd*



Bach-Archiv Leipzig  
13.7. Friday · 10.30–11.00 · *Peter Wollny*



Bach-Repertorium · Leipzig  
13.7. Friday · 11.30–12.00 · *Uwe Wolf*



Beethoven-Archiv Bonn  
13.7. Friday · 10.00–10.30 · *Beate Angelika Kraus*



Bohuslav-Martinů-Institut · Prague  
12.7. Thursday · 10.00–10.30 · *Aleš Březina*



Das Erbe deutscher Musik · Tübingen/Kassel  
12.7. Thursday · 15.30–16.30 · *Martin Staehelin & Laurenz Lütteken*



Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg · Tübingen  
11.7. Wednesday · 10.00–10.30 · *Manfred Hermann Schmid & Andreas Traub*



Deutsches Historisches Institut in Rom. Musikgeschichtliche Abteilung · DHI  
Exhibition · *Markus Engelhardt*



Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel · DMgA  
Exhibition · *Rainer Birkendorf*



Die Triosonate · Catalogue raisonné · Zürich  
12.7. Thursday · 10.30–11.00 · *Ludwig Finscher & Laurenz Lütteken*



Executive Master in Arts Administration, Universität Zürich  
13.7. Friday · 12.00–12.30 · *Gerhard Brunner*



Fundación Música española en Suiza · Stiftung spanische Musik in der Schweiz

12.7. Thursday · 12.30–13.00 · *Maria Luisa Cantos*



Gluck-Gesamtausgabe · Mainz

11.7. Wednesday · 12.30–13.00 · *Daniela Philippi & Tanja Gölz*



Hallische Händel-Ausgabe

15.7. Sunday · 11.30–12.00 · *Annette Landgraf*



Hindemith-Institut · Frankfurt am Main

13.7. Friday · 15.00–15.30 · *Susanne Schaal-Gotthardt*



Jean Baptiste Lully-Gesamtausgabe,

12.7. Thursday · 17.00–17.30 · *Herbert Schneider*



Joseph-Haydn-Institut · Köln

11.7. Wednesday · 12.00–12.30 · *Christine Siegert*



*Klingende Denkmäler* · Musikwissenschaftliche Gesamtausgaben in Deutschland

Exhibition · *Klaus Döge*



Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn-Bartholdy

15.7. Sunday · 10.00–10.30 · *Salome Reiser*



Lexicon musicum latinum · München

12.7. Thursday · 15.00–15.30 · *Michael Bernhard*



Max-Reger-Institut · Karlsruhe

13.7. Friday · 15.30–16.00 · *Stefanie Steiner*



Musik in Zürich · Zürich in der Musikgeschichte

12.7. Thursday · 11.30–12.00 · *Laurenz Lütteken & Claudia Heine*



Musikkollegium Winterthur

Exhibition · *Gabriela Freiburghaus*



Neue Schubert-Ausgabe · Tübingen

15.7. Sunday · 10.30–11.00 · Exhibition · *Michael Kube*



New Dvořák Complete Works Edition · Prague

11.7. Wednesday · 10.30–11.00 · *Jarmila Gabrielová*



- Orlando di Lasso · Gesamtausgabe · München  
12.7. Thursday · 15.00–15.30 · *Bernhold Schmid*
- ♦
- Orff Zentrum München  
Exhibition · *Thomas Rösch*
- ♦
- Reinhard Keiser · Auswahlgabe  
11.7. Wednesday · 17.30–18.00 · *Hansjörg Drauschke*
- ♦
- Richard Wagner · Briefausgabe · Erlangen  
11.7. Wednesday · 15.30–16.00 · *Werner Breig*
- ♦
- Richard Wagner · Sämtliche Werke · München  
11.7. Wednesday · 15.00–15.30 · *Peter Jost*
- ♦
- RMA · Royal Musical Association  
12.7. Thursday · 12.00–12.30 · *Jonathan Tyack*
- ♦
- SAGW · Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften · Bern  
Exhibition
- ♦
- SIM · Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz · Berlin  
11.7. Wednesday · 11.30–12.00 · *Thomas Ertelt*
- ♦
- SMG · Schweizerische Musikforschende Gesellschaft  
Exhibition · *Therese Bruggisser-Lanker*
- ♦
- Stiftung Kloster Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis  
13.7. Friday · 16.00–16.30 · *Bert Siegmund*
- ♦
- Telemann-Auswahlgabe und Zentrum für Telemannpflege und -forschung · Magdeburg  
11.7. Wednesday · 16.00–16.30 · *Ute Poetzsch-Seban & Brit Reipsch*
- ♦
- ViFa Musik · Virtuelle Fachbibliothek Musik, Bayerische Staatsbibliothek München  
11.7. Wednesday · 17.00–17.30 · *Dirk Scholz*



## Verlagsausstellung · Publishers

Die Verlagsstände befinden sich im · Publishers will be exhibiting in  
Universität Hauptgebäude, Foyer West



American Institute of Musicology  
8551 Research Way, Ste 180 · Middleton, WI 53562 · USA  
[www.corpusmusicae.com](http://www.corpusmusicae.com)



A-R Editions  
8551 Research Way, Ste 180 · Middleton, WI 53562 · USA  
[www.areditions.com](http://www.areditions.com)



Ashgate Publishing  
Gower House, Croft Road · Aldershot, Hampshire · GU11 3HR · United Kingdom  
[www.ashgate.com](http://www.ashgate.com)



Bärenreiter-Verlag  
Heinrich-Schütz-Allee 35-37 · D-34131 Kassel · Deutschland  
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)



Boydell & Brewer Ltd.  
P.O. Box 9 · Woodbridge, Suffolk · IP12 3DF · United Kingdom  
[www.boydell.co.uk](http://www.boydell.co.uk)



Breitkopf & Härtel KG (Präsentiert von Musik Hug)  
Walkmühlstr. 52 · D-65195 Wiesbaden · Deutschland  
[www.breitkopf.com](http://www.breitkopf.com)



Brepols Publishers  
Begijnhof 67 · B-2300 Turnhout · Belgien  
[www.brepols.net](http://www.brepols.net)



Cambridge University Press  
The Edinburgh Building · Shaftesbury Road · Cambridge, CB2 2RU · United Kingdom  
[www.cambridge.org](http://www.cambridge.org)



Rosemary Dooley – Books on Music  
Crag House, Witherslack · Grange-over-Sands · LA11 6RW · United Kingdom  
[www.booksonmusic.co.uk](http://www.booksonmusic.co.uk)



Furore Verlag  
Naumburger Strasse 40 · D-34127 Kassel · Deutschland  
[www.furore-verlag.de](http://www.furore-verlag.de)





Éditions J. M. Fuzeau s.a.

B.P. 406 · Courlay · F-79306 Bressuire Cedex · France  
[www.editions-classique.com](http://www.editions-classique.com)



G. Henle Verlag (Präsentiert von Musik Hug)

Forstenrieder Allee 122 · D-81476 München · Deutschland  
[www.henle.de](http://www.henle.de)



KVNM Royal Society for Music History of The Netherlands

PO Box 1514 · NL-3500 BM Utrecht · Netherlands  
[www.kvnm.nl](http://www.kvnm.nl)



Musik Hug

Limmatquai 28-30 · CH-8001 Zürich · Schweiz  
[www.musikhug.ch](http://www.musikhug.ch)



Musiques Suisses / Grammont Portrait

Migros-Genossenschafts-Bund / Direktion Kultur und Soziales  
Musiques Suisses · Postfach CH-8031 Zürich · Schweiz  
[www.musiques-suisse.ch](http://www.musiques-suisse.ch)



Verlag Merseburger Berlin GmbH

Naumburger Straße 40 · D-34127 Kassel · Deutschland  
[www.merseburger.de](http://www.merseburger.de)



W.W. Norton & Company, Inc. (Präsentiert von Musik Hug)

500 Fifth Avenue · New York, NY 10110 · USA  
[www.wwnorton.com](http://www.wwnorton.com)



Georg Olms Verlag AG

Hagentorwall 7 · D-31134 Hildesheim · Deutschland  
[www.olms.de](http://www.olms.de)



Oxford University Press

Great Clarendon St · Oxford · OX2 OBD · United Kingdom  
[www.oup.co.uk](http://www.oup.co.uk)



Pan Verlag GmbH

CH-5406 Baden · Schweiz  
Büro Kassel: Naumburger Straße 40 · D-34127 Kassel · Deutschland  
[www.pan-verlag.com](http://www.pan-verlag.com)



RILM Abstracts of Music Literature

365 Fifth Avenue · New York, NY 10016-4309 · USA  
[www.rilm.org](http://www.rilm.org)





## Konzerte · Concerts

Freier Eintritt für Kongressteilnehmer · Free entrance for the congress participants

### 10. Juli, Dienstag · tuesday · martes · martedì · mardi

*Zürcher Festspiele & IMS Konzert · Passagen*

19.30 · Tonhalle, Grosser Saal, Claridenstr. 7

*Eröffnungskonzert · Opening Concert*

Werke von A. Honegger, H. Holliger, E. Schmid und R. Schumann  
*Tonhalle-Orchester Zürich & Heinz Holliger* (Dirigent · Conductor)

Karten ab 16.00 im Foyer der Tonhalle · Tickets available in the Tonhalle foyer after 16.00



### 11. Juli, Mittwoch · wednesday · miércoles · mercoledì · mercredi

*IMS Konzert · Passagen*

14.00–14.45 · Aula der Universität Zürich, Rämistr. 71 (Kongressgebäude)

*Passagen · Musik und Dichtung im Melodram*

Werke von L. van Beethoven, F. Schubert, R. Schumann und F. Liszt  
*Beatrice Kropf* (Rezitation) & *Andrea Wiesli* (Klavier)



18.30 · HMT · Musikhochschule, Florhofgasse 6, Grosser Saal

*Das Konzert*

Schlusskonzert des 3. Kompositionswettbewerbs für Kinder und Jugendliche  
*Camerata Zürich · Marc Kissöczy*



18.30 · HMT · Musikhochschule, Florhofgasse 6, Kleiner Saal

*Neue Musik ? Alte Instrumente*

Werke von U. Gasser, M. Turkmani, M. Derungs und E. Roth  
*Ensemble Aspecte Zürich*



*IMS Konzert · Passagen*

19.00 · Aula der Universität Zürich, Rämistr. 71 (Kongressgebäude)

*Passagen · Lyrik und Musik im Trecento*

Werke von G. de Machaut, L. de Florencia, J. da Bolgona, J. Ciconia, M. da Perugia und  
A. Horganista de Florentia  
*Jill Feldman* (Sopran) & *Kees Boeke* (Flauti, Viella)  
Einführung: *Alejandro Planchart*



20.30 · HMT · Musikhochschule, Florhofgasse 6, Grosser Saal

»Hüte dich, sei wach und munter!«

Musik zwischen Tag und Traum

Werke von R. Schumann, C. Bauckholt, A. Zimmerlin, H. Holliger und N. A. Hubert

*Ensemble equatuor* (Zürich)



**12. Juli, Donnerstag · thursday · jueves · giovedì · jeudi**

*IMS Konzert · Passagen*

7.45–8.30 · Grossmünster, Krypta (→ xxi)

*Laudes in nativitate Sancti Findani*

*Schola Gregoriana der Universität Zürich*



*IMS Konzert · Passagen*

14.00–14.45 · Aula der Universität Zürich, Rämistr. 71 (Kongressgebäude)

*Il Passaggio di Händel a Roma*

Werke von G. F. Händel, A. Scarlatti, A. Caldara, B. Pasquini und A. Corelli

*Ensemble Alea Musica*



18.30 · HMT · Musikhochschule, Florhofgasse 6, Grosser Saal

*Johannes Harneit · Koloratur II*

Werke von J. Harneit

*Ensemble für Neue Musik Zürich*



18.30 · Kulturhaus Helferei, Kirchgasse 13

*Transit / Positionen*

Werke von S. Feingold (UA), A. Goretzki (UA), J. Klein (UA) und D. Schnyder

*Anemos · Gitarrenquartett*



*IMS Konzert · Passagen*

19.00 · Aula der Universität Zürich, Rämistr. 71 (Kongressgebäude)

*Passing through Amsterdam*

Werke von A. Corelli, C. Rosier, G. Valentini, H. Albicastro, P. Locatelli, J.-M. Leclair u.a.

*Ensemble Mille Feuilles* Einführung: *Rudolf Rasch*



20.00 · HMT · Musikhochschule, Florhofgasse 6, Grosser Saal

*Reisen*

Werke von G. de Machaut, A. Corrales, A. Knüsel, C. Neidhöfer und N. Vassena

*Ensemble Arc-en-Ciel & J. Henneberger*



**13. Juli, Freitag · friday · viernes · venerdì · vendredi**

11.00–20.00 · HMT · Musikhochschule, Florhofgasse 6, Grosser Saal

*HMT Neue Musik an den Musikhochschulen der Schweiz*

Kompositionen von Studenten der Musikhochschulen Basel, Bern, Luzern, Lugano, Lausanne/Genf und Zürich

*IMS Konzert · Passagen*

14.00–14.45 · Aula der Universität Zürich, Rämistr. 71 (Kongressgebäude)

*Passing through Paris around 1900*

Werke von E. Satie und C. Debussy

Konzert mit *Siegfried Mauser*

18.30 · Kulturhaus Helferei, Kirchgasse 13

*Umriss*

Werke von F. Furrer-Münch (UA), M. Käser (UA), H. U. Lehmann und N. Vassena

*Ensemble Catrall*

20.45 · HMT · Musikhochschule, Florhofgasse 6, Grosser Saal

*Elektronische Passagen*

Konzert des Instituts for Computermusic and Sound Technology der HMT Zürich

**14. Juli, Samstag · saturday · sábado · sabato · samedi**

13.30 · Stadthaus Zürich, Stadthausquai 17

*»Ich denke dein«*

Schumanns Musik im Dialog mit zeitgenössischen Komponisten

Werke von R. Schumann, J. Lee, G. Berger und R. Kelterborn

*Absolut trio*

16.00 · HMT · Musikhochschule, Florhofgasse 6, Grosser Saal

*»Hörst Du, mein Herz?«*

Werke von J. J. Dünki, X. Dayer, K. Huber und M. Ruggli

*Ensemble Opera nova* (Zürich)

18.30 · HMT · Musikhochschule, Florhofgasse 6, Grosser Saal

*En passant*

Werke von S. Bladt, M. Hofer, I. Mundry, A. Schönberg, D. Sonton-Caflish und

B. A. Zimmermann

*Collegium Novum Zürich*

15. Juli, Sonntag · sunday · domingo · domenica · dimanche

*IMS Konzert · Passagen*

14.00–14.45 · Aula der Universität Zürich, Rämistr. 71 (Kongressgebäude)

*Passage entre les genres · Stravinsky à quatre mains*

Werke von I. Stravinsky in Bearbeitung für zwei Klaviere

*Edward Rushton & Grzegorz Mackiewicz*



# Appendix

Organiser: *IMS Study Group ›Cantus Planus‹*  
Sessions and Participants

16.7. Monday · Zürich Zentralbibliothek, Vortragssaal



## Liturgy and Music

Chair: *David Eben* (Charles University, Prague)



Observations, Liturgical and Musical,  
about the Palm Sunday Procession in Medieval Rome

*Joseph Dyer* (Co-Editor, *Plainsong and Medieval Music*) 9.00–9.15

The earliest references in the West to a procession on Palm Sunday occur towards the end of the 8<sup>th</sup> century. At the abbey of St. Riquier ca. 800 the monks carried palms in procession from one part of the cloister to another. Enthusiasm for such procession before the Mass of the day seems to have spread rapidly in the North, but the lack of early sources obscures the manner by which it was introduced at Rome. Not mentioned in any of the *Ordines Romani*, the palm procession appears to have been accepted only reluctantly by the papal liturgy. Late adoption of the procession at Rome is indicated by the presence of chants drawn from the Gregorian repertoire and the absence of Old Roman music, except for pieces borrowed from the Office. The paper will survey liturgical and musical aspects of the papal and urban practices of the 12<sup>th</sup> century.



Medieval Liturgy and the Idea of ›The Elevated‹

*Nils Holger Petersen* (University of Copenhagen) 9.15–9.30

The reception of Pseudo-Longinus' treatise *On the Sublime* (presumably written in Greek – *Peri Hypsous* – during the 1<sup>st</sup> century), especially in the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries, when it was translated into Latin, French, and English, led Edmund Burke to a celebrated discussion of the concept of the sublime (*A Philosophical Enquiry*, first published 1757), in which he presents the concept in a new way based on the encounter with terror (later even influencing Kant). Burke refers to biblical texts and ideas which deal with what appears to be »the holy«.

In this paper I discuss medieval liturgical ceremonies in a similar light, presenting medieval liturgical formulations or commentary that are comparable to the 18<sup>th</sup>-century notion of »the sublime« or »the elevated«. Considering the significance of the concept of the sublime for music around 1800, it seems worthwhile to investigate to what extent ideas in »sublime« music of the end of the 18<sup>th</sup> century can be understood as building on features received from medieval liturgy.



## Iberia

Chair: *Susana Zapke* (Fundación Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, Madrid)



Caminos de ida y vuelta: la circulación de un repertorio tropado en la Edad Media

*Carmen Julia Gutiérrez* (Universidad Complutense de Madrid)

9.30–9.45

El trabajo estudia un repertorio tropado y polifónico desde el siglo XIII al XV – la misa del *commune* BMV completa, con propio y ordinario – que se compiló, organizó y difundió en España desde el siglo XIII al XV, como muestra su pervivencia total o parcial en numerosas y diversas fuentes, alguna de las cuales se menciona es este sentido por primera vez en este trabajo.

El repertorio plantea un caso interesante de recepción, transmisión, adaptación y creación de piezas, ya que su pervivencia en fascículos parece indicar que esta misa se copiaba intencionalmente como un conjunto pues se había conformado y organizado como repertorio coherente. Para su configuración se tomaron algunas piezas relacionadas con el manuscrito W1, otras son tropos de aparente origen peninsular y otras son *unicum*. Su popularidad la muestra su difusión por la Península incluso en el siglo XV, frecuentemente en fuentes procedentes de monasterios femeninos. El propio de esta misa es una misa gregoriana del *commune* BMV que en ocasiones se presenta polifónico y el ordinario está constituido por un determinado complejo de tropos que en ocasiones son además – como el propio – polifónicos.

Las piezas polifónicas presentan en ocasiones un trabajo de composición más elaborado, como *organum* o *motetes*, mientras que en otras son claros ejemplos de polifonía simple en los que se aprecian claramente las huellas de la improvisación propia de la tradición oral.



Plainchant Traditions of Post-Conquest Majorca

The Cistercians and the Catalan Crusade of James the Conqueror (1213–1276)

*Sebastián Salvadó* (Stanford University)

9.45–10.00

In the wake of the Albigensian Crusades, a young James I King of Aragon (1213–1276) set out to conquer Majorca. The conquest of Majorca, which was taken on the night of 31 December 1229, marked the beginning of a successful series of crusades into Muslim territories. The sudden expansion of Christian territory led to a heated dispute between the dioceses of Toledo and Tarragona over who could claim ecclesiastical authority over Majorca. In order to quell the feud and curry favor from Pope Gregory IX, James consented to the placement of Majorca under direct Roman control. This in turn created a special opportunity for the Cistercians in Catalonia. Having proven their zeal for orthodoxy against the Albigensians, the Cistercians were also at the forefront of the Catalan crusades. Pope Gregory IX gave a Cistercian abbot the task not only of adjudicating who would be the bishop of the island, but thereafter of organizing the liturgy of Ibiza. Given the lack of any systematic study into the liturgy and chant traditions of post-Conquest Majorca, the following study sets out to map and discuss the extent of Cistercian influence on the island by considering the specific offices and chants that were adopted by non-Cistercian orders resident in Majorca. The preeminence of the Cistercian liturgy on Majorca can be traced to the prestige this Order enjoyed in the eyes of Gregory IX as well as of King James I of Aragon.





## Spanish Liturgical Manuscripts at the University of Sydney

*Jane Morlet Hardie* (University of Sydney)

10.00–10.15

Between 2002 and 2006, the University of Sydney acquired eight manuscripts of liturgical chant of probable Spanish origin and Use: one book of fragments (15<sup>th</sup> century and earlier); five books of 16<sup>th</sup>-century material for the Mass and Office, one book containing a 13<sup>th</sup>-century bifolium as part of its binding; and two 18<sup>th</sup>-century monastic antiphonals. This paper provides an introductory overview of all of these manuscripts followed by a discussion of some aspects of the 16<sup>th</sup>-century material. My hypothesis that several of the 16<sup>th</sup>-century books may belong to the complex of sources at Salamanca cathedral studied by James Boyce is based on a study of their bindings and their contents.



## Passages into the Early Modern Era

Adapting Chant Books after the Council of Trent

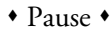
*James Boyce* (Fordham University, New York)

10.15–10.30

The Council of Trent (1545–1563) in its call for liturgical renewal mandated a revision of the Roman rite and its subsequent imposition on the church as a whole. It did, however, allow dioceses and religious Orders with proper liturgical traditions dating back at least two centuries to update and retain their distinctive rites.

While the publication of the revised breviary (1568) and Missal (1570) provided standardized texts for use in the liturgy, the production of new liturgical books still remained a complicated and expensive matter. As a result, the liturgical passage into the early modern era was a gradual one. My paper will investigate manuscripts from Salamanca, Spain, representing a local diocesan usage and from Krakow, Poland, representing the use of a convent of the Carmelite Order, to show how these two traditions approached this challenge. As an intermediate stage to implementing liturgical reforms, both traditions chose to revise existing liturgical manuscripts before producing entirely new sets of choir books.

The manner in which Salamanca's diocesan authorities and the Krakow Carmelites effected this passage from one era to the next was not necessarily the same: thus one Salamanca manuscript has an index of chants already in use, but now designated for new liturgical occasions; the Krakow Carmelites generally relied on rubrics to indicate how older pieces were to be sung in the new context. In both cases, however, this stage of revision allowed for a relatively smooth passage from one established tradition of chant performance to another.



## Alpine Saints and Office Manuscripts

Chair: *Lori Kruckenberg* (University of Oregon, Eugene)



### Historia des Hl. Fintan von Rheinau

*Bernhard Hangartner* (Universität Zürich)

11.00–11.15

Im Benediktinerkloster Rheinau, in der nördlichen Schweiz gelegen, wurde neben dem Hauptpatrozinium »Maria Himmelfahrt« dem Ortheiligen Fintan, der im 9. Jh. als irischer Wandermönch auf der Rheininsel ein asketisches Leben geführt hatte, als Nebenpatron ein wichtiger Platz eingeräumt. Die 34 Stundengebetsgesänge zu Ehren dieses Heiligen, die sich beginnend mit der 1. Vesper am Vortag des Festes über die Matutin, die Laudes bis zur 2. Ves-

per am Festtag selbst erstrecken, finden sich im Teilband IV eines Antiphonars aus dem Beginn des 16. Jhs., dem 2. Band des Sanctorale (Zürich, Zentralbibliothek, Ms. Rh. 4) und als umfangreicher, etwa zeitgleicher Nachtrag auch in Ms. Rh. 16 der gleichen Bibliothek. Die relativ späte Entstehung bzw. Überlieferung eines vollständigen Offiziums des seit den Anfängen des Klosters lokal bedeutenden Heiligen wirft einige Fragen auf, denen im geplanten Referat nachgegangen wird.



### Engelberg 103: Window on the Liturgical Practices of Hildegard?

*Margot Fassler & Tova Choate* (Yale University)

11.15–11.30

Engelberg, Stiftsbibliothek MS 103 was assigned to the Abbey of St. Disibod by Hesbert in his *Corpus Antiphonarium Officii*. If his assignment is correct, then this collection for the divine office from the 12<sup>th</sup> century would represent the liturgy that Hildegard experienced in the early decades of her life, as it seems to date from not long after she would have been in residence there. With such an association the manuscript would provide a major resource for the study of her music, poetry, sermons, and theological treatises. We provide an inventory of the source, discuss its position within the use of Hirsau, and finally evaluate its connections to the Abbey of St. Disibod, all this as preface to preparing a CANTUS index for the source.

Through analysis of the chant repertory and other texts in the manuscript, as well as additional historical evidence, we argue that Engelberg MS 103 was not made for the Disibodenberg, but that it is, nevertheless, useful as a source for Hildegard studies. Based on the manuscript's contents, we propose instead another regional monastic institution as its likely provenance. We then survey the manuscript's value for chant scholars, for those who study the music and monasticism of Hildegard, and for those interested in the liturgical cults of Saint Disibod and the other saints important to the Rhineland.



### Das Fest des heiligen Benedikt in österreichischen neuemierten Handschriften

*Martin Czernin* (Schottenstift, Wien)

11.30–11.45

Dieser Vortrag handelt von den liturgischen Formularen zum Fest des hl. Benedikt, die man in den verschiedenen Klöstern / Gegenden Österreichs finden kann: die Messe, das alte Benedikt-Offizium und das spätere Reimoffizium *Praclarum late*. Basierend auf den textlichen und melodischen Unterschieden der verschiedenen Gegenden in Österreich und jenen der Neumennotation versucht dieser Vortrag einige Gruppen von zusammenhängenden Handschriften herauszuarbeiten und geht der Frage nach, wie diese Handschriften zusammenhängen.



### Solesmes

Chair: *Michel Huglo* (Centre national de la recherche scientifique, Paris)



### Le Tonaire de dom Pothier et la genèse du Liber Gradualis

*Jean-Pierre Noisieux* (Université de Québec, Montréal)

11.45–12.00

La Bibliothèque de l'Abbaye bénédictine de Saint-Wandrille, en Normandie, conserve six cahiers rédigés par dom Joseph Pothier (\*1835, †1923) à l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, de 1868 à 1870. Chacun de ces cahiers est consacré à l'un des types de pièces du Propre de la messe. Les mélodies, restituées en neumes carrés sur quatre lignes, y sont regroupées par ton et con-

stituent le travail préliminaire de restitution effectué par dom Pothier en prévision de l'édition du *Liber Gradualis* de 1883. Pour quelque 180 pièces, soit environ le tiers du tonaire, on observe la présence de notes marginales, contemporaines ou postérieures à la rédaction des cahiers, notes qui réfèrent à une quarantaine de manuscrits ou de copies de manuscrits de chant grégorien. De plus, pour de nombreuses pièces du tonaire, on observe, au-dessus ou au-dessous des portées, des variantes transcrites soit en notation alphabétique, soit en neumes sangalliens.

Après une brève présentation du tonaire, il s'agira d'exposer les premiers résultats de l'étude de ces documents. Cette étude a pour but, d'une part, de mieux comprendre la méthode adoptée par dom Pothier pour la restitution des chants de la messe et, d'autre part, de déterminer dans quelle mesure les nombreuses annotations et variantes contenues dans ce tonaire peuvent mener à l'identification des sources d'une portion significative du *Liber Gradualis* et, par extension, du *Graduale Romanum* de 1908.



*Lunch* 12.00–14.00



*Guided tour at the exhibition at the Zentralbibliothek* 14.00–15.00



### Eastern European Developments

Chair: *Elżbieta Witkowska-Zaremba* (Polish Academy of Sciences, Warsaw)



#### The Hussite Revolution and the Creation of the Vernacular Chant Repertory in the Early 15<sup>th</sup> Century

*Hana Vlhova-Wörner* (Chapel Hill) 15.00–15.15

A representative manuscript from about 1420, the so-called ›Jistebnický kancionál‹, survived as a witness of the early attempt to create vernacular repertory as a part of the ideology of the Hussite movement in Bohemia. The liturgy for both Mass and Office was formed as a mirror image of the traditional Latin liturgy. Most of the chants are true translations of Latin texts keeping also their melodies. Some of them, however, were substantially altered by inserting important motifs of the Hussite ideology, as, for example, the Communion of Blood for laymen.

As the Office of Easter Matins shows, the traditional concept of the liturgy as mystery was abandoned. The number of chants was decreased, didactic explanations addressing the broad community were inserted, and a dialogue describing the apocalyptic scene of the Last Judgment took the place of traditional Lamentations.



#### Gregorian Antiphons in Unitarian Sources

*Anette Papp* (Franz Liszt Music University, Budapest) 15.15–15.30

The development and Golden Age of the Hungarian Unitarian (Anti-Trinitarian) Church came under the rule of János Zsigmond (1559–1571) in Transylvania. Since the Unitarian denomination does not accept the doctrine of Jesus being the Son of God, and the Holy Ghost being a divine person, it separated from the other Protestant Churches at an early stage. Nevertheless, the Transylvanian Unitarians, together with the Hungarian Lutherans and Calvinists, made efforts to preserve the Gregorian chant inherited from the Middle Ages, translating them into Hungarian and inserting them into their liturgy.

The subject of my earlier research was the vernacular antiphon repertory of Lutheran and Calvinist sources, because it is the largest corpus and the most interesting for scholarly study. As the result of these studies, I could identify an old, common Protestant heritage, which is related to the medieval Hungarian medieval rite, but, at the same time, shows the individual characteristics of the different denominations.

My next aim is to study the material of the Unitarian sources. My paper will try to answer the following questions: 1. Can we find a relationship between the items in the Unitarian and the other Protestant sources? Or was the work of the Unitarians independent from that of the other denominations? 2. What is the compositional and artistic value of the Unitarian usage? Is it possible to distinguish between a) pieces based on Hungarian (or other European) patterns, b) pieces treated with independence (like free variations, mode alternations, quotations, etc.) and c) new compositions under the influence of plainchant?



### Pitch

Chair: *Joseph Dyer* (Co-Editor, *Plainsong and Medieval Music*)



Analyse d'un terme rare figurant dans un libellus de traités provenant de Saint-Martial de Limoges, F-Pn lat. 3713 (XII<sup>e</sup> s.)

*Shin Nishimagi* (École pratique des Hautes Études, Paris) 15.30–15.45

Le quatrième *libellus* de F-Pn lat. 3713, f. 30-44 (XII<sup>e</sup> s., sud-ouest de la France), est constitué d'un cahier du *Dialogus de musica* et d'un autre cahier qui contient un recueil de plusieurs textes courts : prologue, définitions des termes, mesure du monocorde, vers mnémoniques, chants intervalliques, etc. (RISM B III 1, p. 95; B III 6, p. 182). Dans un des textes de ce recueil, un résumé en prose sur les modes, se trouve un terme inconnu et curieux, *remicha*. Il s'agit probablement de la ligne de repère pour la notation et la modalité dans la notation aquitaine. Comme le *Dialogus de musica* est attribué à Guy d'Arezzo, il est possible que la «Musica Guidonis» indiquée dans un des anciens catalogues de Saint-Martial de Limoges, F-Pn lat. 1139, f. 233vb (Delisle, *Cabinet*, II, p. 502b), soit un manuscrit du *Dialogus de musica*, qui figure aussi dans F-Pn lat. 3713. L'étude des textes de ce manuscrit pourrait aider à comprendre l'enseignement de la musique dans la France du Sud au XII<sup>e</sup> siècle.



Visual Representations of the Pitch System in Late Medieval Chant Treatises

*Elżbieta Witkowska-Zaremba* (Polish Academy of Sciences, Warsaw) 15.45–16.00

Chant treatises of the 13<sup>th</sup> to 15<sup>th</sup> centuries provide particularly rich material for studying the relationship between basic musical terms and graphic representations of elementary musical structures. The paper will focus on diagrams illustrating musical intervals, ecclesiastical modes and the solmization system. It is possible to discern in these diagrams a kind of commentary explaining such concepts as *distantia*, *ambitus*, *ascensus et descensus*.

In a variety of diagrams one can find both immediate borrowings from earlier works belonging to the canon of the Latin theory of music, and solutions which constitute (what might be described as) a transformation of traditional graphic forms. The transformation often consists of a change in direction of the axis along which the particular elements of the diagram are organised, in a manner which points to a tendency to verticalise the imagined musical space. In particular this concerns diagrams within the tradition of Boethius's *De musica*, where the

fundamental graphic element is a horizontal line representing a monochord string. It is possible to conclude that in diagrams which explain pitch, staff notation became the most important graphic point of reference.



## Hymns

Chair: *Carmen Julia Gutiérrez* (Universidad Complutense de Madrid)



### Variant Finals in Hymns

*Fiona McAlpine* (University of Auckland) 16.00–16.15

It is not unusual for a hymn to be found in a different mode or ending on a different final in different manuscripts. Certain relationships are common: for example, hymns which are transmitted as mixolydian or dorian, and hymns which are transmitted with their finals a tone apart. This paper seeks to understand reasons for this phenomenon – which is not unique to hymns. My working hypothesis is that there is a correlation between the phenomenon and a gapped scale, or a tonal matrix featuring a noticeably uneven frequency distribution of pitches, such as that found in pentatonic pieces. In particular, the third scale degree above the final is often under-represented. There is also a correlation between hymns with variant finals and hymns with unstable cadence points, i.e. those that fit into more than one structural group in Szendrei's taxonomy of hymn melodies on the basis of their cadence degrees above, below or equal to the final, whatever that final shall be. Finally, I will compare hymns with variant finals briefly to non-strophic forms of the Gregorian repertory, as shown in László Dobszay's work on antiphons, and to strophic forms outside of the Latin repertory, such as *trouvère* song.



### Varieties of Annotation and Adaptation in Five Monastic Hymnaries from the Central Middle Ages

*Susan Boynton* (Columbia University) 16.15–16.30

Rheinau manuscripts 82, 83, 91, 97, and 111 offer different examples of the use of liturgical books over time as reflected in annotation and adaptation. Rheinau 82 (from the abbey of Farfa) contains in its margins excerpts from the Cluniac customary compiled at Farfa, a process of reception representing the assimilation of the Cluniac customs at Farfa in this period. In Rheinau 83 (from Kempten) neumes were added to the hymn texts for well over a century, reflecting the changing uses and types of hymn notation. Hymns in Rheinau 91 (from Subiaco) bear almost no notation despite the relatively ample space available for it, but later corrections and annotations added to the hymns, as well as accentuation marks, all suggest that other graphic prescriptions for performance took priority over musical notation in this book long after its production. Rheinau 97 (written in Saxony and adapted for Rheinau) also manifests a selective approach to the notation of the hymns. In the earliest of these five manuscripts, Rheinau 111, the hymnary follows immediately upon the Benedictine Rule, and the range of notational styles reveals yet again the layers of scribal intervention that shaped the transmission of the hymn repertory in the central Middle Ages.



Ein gemeinsames Merkmal der Nonnberger Hymnare aus der Zeit um 1500 und des Einsiedler Hymnars Cod. 366 aus dem 12. Jh.

*Fumiko Niiyama* (Wien)

16.30–16.45

Wenn man die zwei vollständig notierten Hymnare, Cod. 23 D 25 und Cod. 28 D 14 [Cod. 35 C 15] des Benediktinerinnenstifts Nonnberg zu Salzburg einer paläographischen Analyse unterzieht, findet man bei der Schlusskadenz (bzw. Vers-Schlusskadenz) oft einen Pes, der entsprechend der germanischen Tradition statt eines Sekundschriffs einen Terz-Sprung aufweist.

Dieselben Fälle können auch im Cod. 366 von Einsiedeln aus dem 12. Jh. festgestellt werden. Nachdem ab dem 13. Jh. germanische Melodiewendungen nur noch selten überliefert worden sind, ist es umso bemerkenswerter, dass diese Lesart in den Nonnberger Hymnaren noch im 15./16. Jh. vorkommt. Die Schlusskadenz im E-Modus wird in 21 Hymnen beider Nonnberger Codices mit dem germanischen »Terz-Sprung-Pes« notiert. Dieses Merkmal findet sich in der gleichen Zeit in anderen Handschriften mit Salzburger oder andersweitiger Herkunft nicht mehr. Warum sich das Phänomen in Nonnberg bis zu diesem späten Zeitpunkt halten konnte, soll im Referat diskutiert werden.

♦ Pause ♦

## Progress Report

Chair: *Barbara Hagg-Huglo* (University of Maryland, College Park)



Electronic Research Tools for Chant Scholarship: The Cantus Database

*Debra Lacoste* (University of Western Ontario, London)

*Andrew Mitchell* (University of Western Ontario, London)

17.15–17.30

The year 2007 is the tenth anniversary of the database of chant sources of the office, CANTUS, at the University of Western Ontario. To commemorate the occasion we will report on the current contents of the database, update scholars on changes both to the website and the format of the information, and share our vision for furthering the success of the project in general. Some of the aspects of this vision include completing a file of the full texts of the chants not included in *Corpus Antiphonale Officii*, cross-referencing such texts among the sources catalogued in the database, and ensuring that CANTUS may be used as efficiently as possible along with data recorded by other current research projects, notably those devoted to providing detailed melodic information. We are eager to meet with scholars at the conference to discuss how the project might best accommodate their needs in the coming years.



*Business Meeting*

17.30–18.00



# Indices

## Index I: Namen- & Sachregister · Names & Topics

- 3D Animation 290
- Aachen 40
- Abadía de Sant Cugat del Vallès 16
- Abbey of Saint-Denis 16
- Achten, Caroline 107
- Adam von Fulda 118
- Adamson, Peter 39
- Adler, Guido 239
- Adlgasser, Anton Cajetan 55
- Adorno, Theodor W. 94, 121, 153, 156–158, 235, 236, 260, 263, 265, 267
- Agricola, Alexander 10
- d’Alembert, Jean Le Rond 73
- Albéniz, Isaac 135
- Albright, David 287
- Alfano, Franco 134
- Alix, Victor 189
- Alkan, Charles Valentin 82
- Allgemeine Musik-Gesellschaft (Zürich) xix
- Altenberg, Peter 284
- Alvear, Maria de 131
- Ambros, August Wilhelm 237
- Ambrosius 252
- Anchieta, José de 196
- Andersch, Alfred 279
- Anerio, Giovanni Francesco 43
- Angeloni, Luigi 237
- Anglès, Higiní 245
- Animuccia, Giovanni 43
- Annunziata, SS. 39
- d’Annunzio, Gabriele 128
- Anselmo, Antonio Joaquim 26
- Antwerpen 9
- Apple iPod 293
- Arbatov, I. 105
- Arcadelt, Jakob 42
- Area 142
- Arenas de San Pedro 61
- d’Arezzo, Guido 237
- Ariès, Philippe 111
- Ariosti, Attilio 72
- Aristoteles 68, 186
- Aristoxenos 227
- Art Déco 289
- Art Nouveau 289
- Artjomov, Vjacheslav 265
- Attwood, Thomas 223
- August I., der Starke 52
- Augustinus 19, 227, 252, 259
- Aurelianus, Reomensis 33
- D’Aurevilly, Barbey 151
- Baberowsk, Jörg 272
- Babic, Toma 80
- Bach, Carl Philipp Emanuel 63, 64, 249
- Bach, Johann Sebastian xix, 71, 75, 123, 166, 241, 248, 262
- Bacilly, Bénigne de 70
- Back, Les 292
- Baecker, Casimir 298
- Bahia 197
- Bailey, Ian 153
- Baillot, Pierre 253
- Baker, Norma 28
- Bakhtin, Mikhail 171
- Balakirev, Mily Alexeevich 101
- Ballet en action 185, 186
- Barbieri, Francisco A. 96, 245
- Barbosa Machado, Diogo 25
- Barcelona 16
- Barre, Michel de la 77
- Barrès, Maurice 149
- Barsacq, André 188
- Barthes, Roland 266
- Bartók, Bela 94, 160, 177, 230, 231, 263
- Baudelaire, Charles 151, 190
- Bautista, Julián 194
- Beatles, The 171
- Beaufils, Marcel 282
- Becking, Gustav 233
- Bedini, Domenico 78
- Bedny, Dem’jan 162
- Beethoven, Ludwig van 65, 66, 67, 82, 89, 93, 95, 99, 105, 106, 107–110, 123, 135, 185, 191, 235, 243, 245, 247,

- 250, 251, 260, 265, 279, 287, 300  
 Béhague, Gerard 197  
 Bekker, Paul 234  
 Belém 198  
 Bellmann, Henry 158  
 Beller-McKenna, Daniel 269  
 Bellini, Vincenzo 91  
 Beltrán, José María 194  
 Benda, Georg Anton 187, 250  
 Ben-Haim, Paul 177  
 Benjamin, Walter 267  
 Berg, Alban 230, 284  
 Berghaus, Ruth 190  
 Berglinger, Joseph 122  
 Bergson, Henri 265  
 Berio, Luciano 289  
 Bériot, Charles Auguste 89  
 Berlin 126, 188  
 Berlioz, Hector 96, 110, 247, 280, 281, 287  
 Berry, Wallace 232  
 Bertati, Giovanni 187  
 Berthod, François 70  
 Bessler, Heinrich 239  
 Bèze, Théodore de 147  
 Biaggi, Girolamo Alessandro 97  
 Bieito, Calixto 290  
 Birtwistle, Harrison 289  
 Bizet, Georges 231  
 Björk (Gudmundsdóttir) 171  
 Black, Max 289  
 Blavet, Michel 77  
 Bloch, Ernst 266  
 Bloom, Harold 168  
 Blume, Friedrich 146  
 Blumenberg, Hans 260  
 Boccaccio, Giovanni 300  
 Boccherini, Luigi 60–62, 76  
 Boethius 251, 259, 320  
 Bohlman, Philip 100  
 Boismortier, Joseph Bodin de 77  
 Boisselot, Xavier 280  
 Boito, Arrigo 281  
 Bolden, Buddy 225  
 Bondy, Luc 290  
 Bononcini, Giovanni 72  
 Borchardt, Rudolf 267  
 Bordes, Charles 135  
 Borodin, Alexandr 162  
 Boskovich, Alexander Uriya 177  
 Boston 244  
 Boucourechliev, André 289  
 Bouilly, Jean-Nicolas 279  
 Boulanger, Lili 297  
 Boulanger, Nadia 177  
 Boulez, Pierre 119, 215  
 Braganza, Maria de 207  
 Brahms, Johannes xix, 99, 230, 245, 248, 268, 269, 298  
 Braun, Jean Daniel 77  
 Braun, Werner 52  
 Brazil 196–199  
 Brecht, Bertolt 173, 267  
 Breslau 188  
 Breüner, Conte Carlo di 187  
 Breuning, Stephan von 279  
 Brinkmann, Reinhold 269  
 Brook, Barry S. 55  
 Brunetière, Ferdinand 149  
 Brunsvick, Josephine von 107  
 Buddeus, Franz 59  
 Buenos Aires 194  
 Bull, Michael 292  
 Bülow, Hans von 92  
 Burke, Edmund 88  
 Burkhard, Willy 167  
 Burmeister, Joachim 43  
 Burney, Charles 238  
 Busoni, Ferruccio 126, 127, 128, 248, 260  
 Butor, Michel 64  
 Byrd, William 132  
 Caballero, Ernesto Giménez 134  
 Cadenbach, Rainer 273  
 Cæcilianismus 237  
 Cage, John 262, 265  
 Caldara, Antonio 54, 72  
 Calderon de la Barca, Pedro 148  
 Campbell, George 64  
 Cancionero 30  
 Capilla Real, Madrid 81  
 Cappella Giulia 43  
 Cappella Paolina 42  
 Cappella Sistina 42  
 Carafa, Michele 279  
 Carlos II of Spain 81  
 Carmina Burana 11  
 Carré, Albert 127  
 Casella, Alfredo 134, 136



- Caserta, Philipoctus de 249  
 Casona, Alejandro 194  
 Castellani, Renato 103  
 Catalogues 22  
 Celan, Paul 289  
 Celscher, Johannes 206  
 Cesti, Marc'Antonio 71  
 Chabrier, Emmanuel 96  
 Chaikovsky, Pyotr Il'yich → Tchaikovsky,  
     Pyotr Il'yich  
 Chalkeopoulos, Akakios 20  
 Chansonnier 30  
 Chantavoine, Jean 282  
 Charles II of England 70  
 Charles le Téméraire 223  
 CHARM 143, 220  
 Charpentier, Gustave 127  
 Chausson, Ernest 96, 148  
 Cherubini, Luigi 79  
 Chilesotti, Oscar 97  
 Chominski, Józef 215, 216, 218  
 Chopin, Frédéric 91, 242, 285, 287  
 Christou, Yannis 201  
 Cicognani, Giuseppe 78  
 Cilea, Francesco 134  
 Cimarosa, Domenico 101  
 Cinna, Lucio 78  
 Ciurlionis, Mikalojus Konstantinas 282–283  
 Clarke, Eric 220  
 Claudel, Paul 150, 189  
 Clemens non Papa, Jacobus 42  
 Clementi, Muzio 65  
 Closas, Alberto 194  
 Coen, Ethan 123  
 Coen, Joel 123  
 Cohn, Artur Wolfgang 233  
 Coleman, Ornette 141  
 Colonna, Lorenzo Onofrio 71  
 Compère, Loÿset 10  
 Cone, Edward T. 232  
 Conrad, Christoph 272  
 Constantinople 20  
 Conti, Francesco 72  
 Copeau, Jacques 188  
 Copenhagen 242  
 Copland, Aaron 123  
 Coppola, Francis Ford 174  
 Corbetta, Francesco 70  
 Corbin, Solange 20  
 Corelli, Arcangelo 77  
 Coresi, Antonia 71  
 Coresi, Nicola 71  
 Corrette, Michel 77  
 Cosimo de Medici 42  
 Count Grammont 70  
 Couperin, François 228  
 Cramer, Johann 91  
 Crete 20  
 Creutzfeldt, Hans Gerhard 146  
 Cudworth, C. L. 228  
 Cui, Cesar 242  
 Cukor, James 174  
 Cusanus, Nicolaus 260  
 Czerny, Carl 91, 106  
  
 D'Avalos, Alfonso 40  
 Dahlhaus, Carl 65, 235, 241, 273  
 Dallapiccola, Luigi 134, 271  
 Danckerts, Ghiselin 42  
 Dante Alighieri 37  
 Danzig 206  
 Darling, Ralph 246  
 Davenant, William 168  
 DeBord, Guy 171  
 Debussy, Claude 128, 145, 149  
 Degas, Edgar 298  
 Dehmel, Richard 288  
 Deleuze, Jacques 263, 265  
 Dentice, Fabrizio 42  
 Denzer, Joachim Heinrich 58  
 Deutsch, Otto Erich 269  
 Deym, Joseph 107  
 Di Núbila, Domingo 194  
 Diderot, Denis 73  
 Disney, Walt 158  
 Distler, Hugo 273  
 Dittersdorf, Carl Ditters von 55  
 Dj Spooky 263  
 Dodworth, Allen 225  
 Donizetti, Gaetano 280  
 Dresel, Otto 100  
 Dreyer, Carl Theodor 189  
 Dreyfus, Alfred 149  
 Dreyfus, Lawrence 75  
 Dubois, Théodore 135  
 Ducloux, Walter 281  
 Dufay, Guillaume 45  
 Dufourt, Hugues 236, 265

- Duruflé, Maurice 132  
 DVD Media 290, 291  
 Dvorák, Antonín 230, 242  
 Dyagilev, Sergey 105  
 Dylan, Bob 122  
 Dyson, George 240  
  
 Eberhard, Johann August 64  
 Eberlin, Johann Ernst 55  
 Eccard, Johannes 206  
 Eco, Umberto 262  
 Edward IV of England 223  
 Eggebrecht, Hans-Heinrich 247, 267  
 Egk, Werner 148  
 Eichendorff, Joseph Freiherr von 144, 145  
 Einsiedeln 19  
 Eisenstadt 54  
 Eisler, Hanns 267  
 El Escorial 34  
 Elbing 206  
 Elblag 206  
 Elders, Willem 9  
 Elgar, Edward William 157  
 Elias, Norbert 105  
 Eliot, T. S. 201  
 Emerson, Keith 170  
 Emerson, Lake and Palmer 170  
 Engel, Johann Jacob 186  
 Ernst, Alfred 282  
 Eschenburg, Johann Joachim 64  
 Espagne, Michel 93, 94, 126  
 Estonia 125  
 Eszterháza 54  
 Eufrosinus 21  
  
 FACA 194  
 Falchi, Michele 237  
 Falla, Manuel de 136  
 Fantoni, Marcello 39  
 Farnese, Alessandro 207  
 Fasch, Johann Friedrich 58  
 Fauré, Gabriel 135  
 Fauser, Annegret 148  
 Feldman, Morton 168  
 Felipe IV de España 228  
 Fernandes, Gaspar 44  
 Fernando VII de España 244  
 Ferrari, Luc 169  
 Festa, Constanzo 42  
  
 Festival de Música de América y España 195  
 Fétis, François-Joseph 73, 250  
 Film music 189, 191, 295–296  
 Fink, Robert 269  
 Flesch, Carl 89  
 Fletcher, Harvey 158  
 Florenz 39  
 Flotow, Friedrich von 280  
 Forkel, Johann Nicolaus 64, 66  
 Forster, Georg 65  
 Franck, César 152  
 Franco von Köln 35  
 Franco, Francisco 195  
 Franco, Hernando 44  
 Frere, Walter Howard 14  
 Frescobaldi, Girolamo 69  
 Freud, Sigmund 266  
 Friedlowsky, Anton 107  
 Friedlowsky, Joseph 107  
 Friedrich II., der Große 278  
 Fujie, Keiko 204  
 Fushin-Ke (shadow play troupe) 176  
 Futeh (shadow play troupe) 176  
 Fux, Johann Joseph 72  
  
 Gabrieli, Giovanni 223  
 Gade, Niels W. 93  
 Gagaku 35  
 Galeazzi, Francesco 253  
 Galilei, Galileo 68  
 Gandonnière, Alamire 280  
 Garbo, Greta 295  
 Garlandia, Johannes de 35  
 Gaslini, Giorgio 142  
 Gassmann, Florian Leopold 55  
 Gatti, Luigi 55  
 Gautier, Judith 281  
 Gaveaux, Pierre 279  
 Gdansk 206  
 Geminiani, Francesco 205  
 Gender Studies xx  
 Genette, Gérard 8, 289  
 Genlis, Stéphanie-Félicité de 298  
 Georg Wilhelm, Herzog 70  
 Gerhardt, Frank 131  
 Gershwin, George 123  
 Gesamtkunstwerk 188  
 Gevaert, François Auguste 280  
 Gibson, James 222

- Gide, André 188  
 Gieseler, Walter 275  
 Giordano, Umberto 134  
 Giovenardi, Bartolomeo 228  
 Graud, Albert 289  
 Giuliani, Mauro 253  
 Glareanus (Heinrich Loriti) 5, 238  
 Glennie, Evelyn 265  
 Glinka Museum 163  
 Gluck, Christoph Willibald 74, 185  
 Goehr, Lydia 90, 149  
 Goethe, Johann Wolfgang von 100, 106, 185, 201, 280  
 Gohier, Urbain 149  
 Goldbeck, Frederick 155  
 Golijov, Osvaldo 177  
 Gombert, Nicolas 9, 42  
 Gomes da Rocha, Francisco 197  
 Gómez de la Serna, Ramón 134  
 Gomis, José Melchor 245  
 Gomólka, Mikolaj 206  
 Górecki, Henryk Mikolaj 139, 174, 215, 216  
 Gorgias 293  
 Grabócz, Márta 285  
 Graham, Martha 177  
 Gramsci, Antonio 164  
 Graupner, Christoph 59  
 Graupner, Johann Christian Gottlieb 244  
 Graziani, Carlo 76  
 Greenfeld, Liah 283  
 Greimas, Algirdas Julien 282–283  
 Grieg, Edvard 94  
 Grisey, Gérard 265  
 Groupe des Six 137  
 Grünewald, Matthias 115  
 Grupo de los Ocho 137  
 Guastavino, Carlos 167  
 Gudmundsdottir, Björk 171  
 Guido d'Arezzo 237  
 Guilmant, Alexandre 135  
 Gulda, Friedrich 262  
 Guthmann, Friedrich 254  
 Gutiérrez González, Carmen Julia 32  
  
 Hagar, Sammy 172  
 Hall, Monica 70  
 Hamann, Johann Georg 64  
 Hamburg 51  
  
 Hanák, Péter 111  
 Händel, Georg Friedrich 73, 80, 205, 231, 303  
 Handl-Gallus, Jacob 205  
 Handy, W. C. 159  
 Hanslick, Eduard 232, 269  
 Hardenberg, Georg Friedrich Philipp Freiherr von → Novalis  
 Harun ibn Yahya 251  
 Hausen, Karin 269  
 Haydn, Johann Michael 55  
 Haydn, Joseph 54, 55, 61, 63, 66, 67, 71, 82, 89, 105, 243, 244, 250, 251  
 Heck, Thomas F. 253  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 265  
 Heinichen, Johann David 52, 81  
 Helmholtz, Hermann von 239  
 Henderson, Fletcher 159  
 Hensel, Fanny 299  
 Henze, Hans Werner 115  
 Heraclit 111  
 Herder, Johann Gottfried 64  
 Héritte-Viardot, Louise 297  
 Hermann der Lahme 33  
 Herzer, Ludwig 267  
 Hesbert, René-Jean 207  
 Hesse, Hermann 165, 267  
 Hilary de Poitiers 16  
 Hindemith, Paul xvii, 115, 126, 145, 260, 267  
 Hirsau 20, 34  
 Hitchcock, Alfred 174  
 Hitler, Adolf 104, 147  
 Hoffmann, E.T.A. 115, 253, 260  
 Hofhaimer, Paul 5  
 Hofmannsthal, Hugo von 111, 145  
 Hölderlin, Friedrich 299  
 Holliger, Heinz 166, 311  
 Hollywood Film Production 291, 295  
 Holman, H.-J. 14  
 Holzapfel, Otto 100  
 Homer 117  
 Homilius 250  
 Honegger, Arthur 132, 136, 147, 152, 189, 278, 311  
 Horaz 117  
 Hornbostel, Erich von 240  
 Horneman, Christian Frederik Emil 93, 94  
 Hotteterre, Jacques Martin 77

- Hubback, Steve 265  
 Huebner, Steven 148  
 Hueffer, Francis 281  
 Huelva 245  
 Hugo, Victor 244  
 Hummel, Johann Nepomuk 65  
 Hunold, Christian Friedrich 57  
 Hurlebusch, Conrad Friedrich 205  
 Husserl, Edmund 233  
  
 Imbault, J. J. 250  
 IMLA 192  
 d'Indy, Vincent 96, 135, 147, 151, 152  
 Instrumente · Instruments  
     Automaten  
         Glocken 251  
         Orgel 251  
         Trompete 253  
     Cithare chinoise oder Guqin 175  
     Gitarre 253  
     Guqin oder Qin 175  
     Harpe 179, 298  
     Laute, Ikonographie 251  
     Sitar 294  
     Sona 176  
     Square Tambourine 251  
     Stringed Drum, Ikonographie 252  
     Surbahar 294  
     Terminological Issues 250  
     Trompeten 178  
     Violin 252  
 Intertextuality 7, 8–10, 170  
 Isaac, Heinrich 5  
 Isaac, Henricus 5  
 Istvanffy, Benedek 54  
 Ives, Charles 120, 158  
  
 Jacob Robinson, Therese Albertine Luise von  
     100  
 Jakobson, Roman 153  
 Janáček, Leos 94, 288, 301  
 Jankélévitch, Maurice 155  
 Jankélévitch, Vladimir 111, 152  
 Joachim, Amalie 269  
 Joachim, Joseph 269  
 João VI. de Portugal 197  
 Johannes de Garlandia 35  
 Jooss, Kurt 188  
 Josquin Desprez 5, 6, 7, 9, 10, 42  
  
 Jugendstil 289  
  
 Kabalevsky, Dmitry Borisovich 165  
 Kagel, Mauricio 141, 169, 262  
 Kaiser, Georg 116  
 Kalevala 165  
 Kalkbrenner, Friedrich 91, 106  
 Kalomiris, Manolis 200  
 Kaminsky, Viktor 132  
 Kanai, Kikuko 204  
 Kant, Immanuel 64, 88  
 Karabyts, Ivan 132  
 Karłowicz, Mieczysław 93  
 Kästner, Erich 267  
 Kaufmann, Friedrich 253  
 Kayser, Philipp Christoph xvii  
 Kedourie, Elie 283  
 Keiser, Reinhard 52, 80  
 Kelly, Thomas 31  
 Kepler, Johannes 259  
 Kessel, Martina 272  
 Khrushchev, Nikita Sergeevich 104  
 Kieślowski, Krzysztof 174  
 Kiel 146  
 Kiesewetter, Raphael Georg 237  
 Kilar, Wojciech 215, 216  
 Kilpinen, Yrjö 165  
 Kimpel, Dieter 52  
 Kircher, Athanasius 68  
 Klami, Uuno 126  
 Klevanetz, Alyaksandar 165  
 Klindworth, Karl 92, 281  
 Klinger, Cornelia 260  
 Klosterneuburg 14, 21  
 Koblenz, Bundesarchiv 147  
 Koch, Heinrich Christoph 89, 254  
 Kochanowski, Jan 206  
 Koda, Nobuko 203  
 Kodály, Zoltán 177  
 Köhler, Louis 243  
 Kolisch, Rudolf 109  
 Königsberg 206  
 Konwitschny, Peter 190  
 Korngold, Erich Wolfgang 295, 296  
 Korotkina, Anna 165  
 Koussevitzky, Sergey 177  
 Kozarenko, Olexandr 132  
 Kraus, Carl 54  
 Krause, Christian Gottfried 64

- Krenek, Ernst 119  
 Kreutzer, Rodolphe 253  
 Krieger, Johann Philipp 58  
 Krylov, Viktor Alexandrovich 162  
 Kuehn, Manfred 65  
 Kues, Nikolaus Krebs von → Cusanus, Nicolaus  
 Kuhlau, Friedrich 79  
 Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius 79  
 Kupfer, Harry 290  
 Kurtág, György 262  
 Küster, Konrad 273  
 Kuula, Toivo 165
- La Fage, Adrien de 248  
 La Tour, Georges de 70  
 Lachenmann, Helmut 265  
 Lamartine, Alphonse de 287  
 Lanari, Clementina 74  
 Landini, Francesco 11  
 Lanfranchi, Mario 174  
 Lange-Eichbaum, Wilhelm 274  
 LaRue, Jan 55  
 Lasso, Orlando di 10, 42, 210, 230  
 Le Beau, Luise Adolpha 298  
 Le Flem, Paul 135  
 Le Mans 17  
 Leclair, Jean-Marie 77  
 Lecuona, Ernesto 129  
 Lee, Spike 123  
 Lejár, Franz 267  
 Lehmann, Hans-Thies 266  
 Leibowitz, René 155  
 Leifs, Jón 147  
 Lemmel, Katerina 18  
 Lenau, Nikolaus 285  
 Leopold Wilhelm, Archduke of Austria 70  
 Levi, Eugenia 97  
 Lévi-Strauss, Claude 152  
 Lidov, David 261  
 Ligeti, György 119, 215, 216, 224  
 Linköping 18  
 Liszt, Franz 91, 92, 99, 100, 232, 242, 264, 285, 287  
 Liturgy
  - Franciscan Order 14
  - Jerusalem Neo-Sabaitic Typikon 27, 32
  - Old Russian 84
  - Orthodox 83
  - Romano-Frankish 32
  - Russian Orthodox 32
  - Stoudite Typikon 27
  - Znamenny 33
- Liudger von Münster 16, 17  
 Liutprando 251  
 Locatelli, Pietro Antonio 205  
 Lockhart, James 44  
 Löhner-Beda 267  
 Lolli, Giuseppe 55  
 López Chavarri, Eduardo 245  
 Loriti, Heinrich → Glareanus  
 Lotti, Antonio 52  
 Louis XIV de France 70  
 Louis XVI de France 77, 79  
 Louis, Rudolf 234  
 Lucca 300  
 Lüdemann, Winfried 273  
 Luhrmann, Baz 191  
 Lully, Jean-Baptiste 68, 77, 205  
 Lutoslawski, Witold 215, 216, 231  
 Lütteken, Laurenz 306  
 Lynch, David 174, 265  
 Lyotard, Jean François 267
- Mažulis, Rytis 210  
 Machabey, Alexander 155  
 Machaut, Guillaume de 35, 262  
 Mächtiges Häuflein → Moguchaya kuchka  
 Maconochie, Alexander 246  
 Maddison, Adela 297  
 Maderna, Bruno 164  
 Madrid 34, 61, 72  
 Mæcenas, Gaius Clivius 117  
 Maeterlinck, Maurice 288  
 Mahler, Gustav 94, 110–112, 170, 215, 217, 260  
 Maintenon, Mme de 70  
 Malcher, José Gama 198  
 Malecka, Teresa 215  
 Malipiero, Gian Francesco 128, 134  
 Mamangakis, Nikos 202  
 Mamontov, Savva 104  
 Mancini, Francesco 72  
 Mancini, Maria 71  
 Mangon, Johannes 41  
 Mansouroff, Zina de 82  
 Manzoli, Giovanni 78  
 Manzoni, Alessandro 102

- Marcello, Benedetto 83  
 Margianov, Wasa 105  
 María de Austria 25  
 Maria Hermengilde, Princess 82  
 Mariana de Neuburg 81  
 Marienwerder 206  
 Marinetti, Filippo Tommaso 133  
 Martelly, Honoré-Antoine 280  
 Martinaitis, Algirdas 262  
 Martini, Giovanni Battista 238  
 Martini, Johannes 38  
 Marx, Adolph Bernhard 109  
 Masarnau, Santiago 245  
 Mascagni, Pietro 134  
 Mascitti, Michele 205  
 Masotti, Giulia 71  
 Masque 69  
 Massenet, Jules 281  
 Massià, Joan 136  
 Massumoto, Kikuko 204  
 Mattheson, Johann 51, 56, 65  
 Mattos, Gregório de 197  
 Maximilian I., Kaiser 6, 7, 40  
 Mayr, Simon 74, 101, 279  
 McClary, Susan 269  
 McGuire, Charles 157  
 Medici, Piero de 39  
 Medinaceli, Duque de 72  
 Meier, Joachim 58  
 Melodrama 185–189  
 Melorama 188  
 Menantes → Hunold, Christian Friedrich  
 Mendelssohn, Arnold 132  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 64, 89, 94,  
 95, 99, 100  
 Mercadante, Saverio 74  
 Merleau-Ponty, Maurice 301  
 Mersmann, Hans 233  
 Messiaen, Olivier 260  
 Metastasio, Pietro 193  
 Metaxas, Ioannis 272  
 MEV · Musica Elettronica Viva 141  
 Meyer, Vincent 119  
 Meyerbeer, Giacomo 98, 188  
 Meyerhold, Vsevolod 104  
 Miciński, Tadeusz 160  
 The Mighty Five → Moguchaya kuchka  
 Mihalovici, Marcel 166  
 Milano 128  
 Milder-Hauptmann, Anna 106  
 Milhaud, Darius 136, 150, 248, 263  
 Milizia, Francesco 187  
 Minas Gerais (Brazil) 197  
 Minslaff 281  
 Mitjana, Rafael 245  
 Mitropoulos, Dimitri 200  
 Moglia, Luís 194  
 Moguchaya kuchka 95, 170  
 Molière, Jean-Baptiste 68  
 Molitor, Simon 254  
 Momplet, Antonio 194  
 Mompou, Frederic 135  
 Monet, Claude 190  
 Montanus & Neuber 6  
 Montevideo 193  
 Montserrat 25  
 Monza 128  
 Moravia, Jerome of 20  
 Morella 25  
 Morgenstern, C. 165  
 Mori, Junko 204  
 Morin, Léo-Pol 149  
 Moscheles, Ignaz 106  
 Mozart, Carl 79  
 Mozart, Constanze → Weber, Constanze  
 Mozart, Franz Xaver 79  
 Mozart, Leopold 252  
 Mozart, Wolfgang Amadeus xvii, xxvii, 55,  
 65, 66, 74–80, 89, 90, 92, 105, 107,  
 128, 145, 196, 231, 243, 251, 273,  
 276, 281  
 MP3 Technology 195, 293  
 Müller, Heiner 302  
 Müller, Joseph → Deym, Joseph  
 Müller-Blattau, Joseph 52  
 Müller-Hornbach, Gerhard 131  
 Muñóz, Gori 194  
 Münster 16, 188  
 Murashko, Larisa 165  
 Murcia, Santiago de 77  
 Mure, Conradus de xvii, xix, xx  
 Musorgsky, Modest Petrovich 103  
 Mussolini, Benito 271  
  
 NAACP 158  
 Naantali 18  
 Nägeli, Hans Georg xvii  
 Nahua Culture 44

- Nairn, Tom 283  
 Nakas, Šarunas 263  
 Narbutaitė, Onutė 167  
 Naudot, Jacques-Christophe 77  
 Neumeister, Erdmann 57, 58  
 Neuplatonismus 259  
 Nicolaus de Capua 249  
 Nielsen, Carl 282–283  
 Niemann, Walter 234  
 Nietzsche, Friedrich 260, 269  
 Nikolaus, Prince Esterházy 82  
 Nin Castellanos, Joaquim 135  
 Nissen, Constanze → Weber, Constanze  
 Nissen, Georg Nicolaus 79  
 Nodier, Charles 187  
 Nono, Luigi 142, 164, 279  
 NORTEC 180  
 Noskowski, Zygmunt 93  
 Notation  
     Adiastematic 19, 33, 34  
     Aquitanian 16  
     Black Mensural 35  
     Byzantine 20, 21  
     Cantigas de Santa María 34  
     Dasia 19  
     Dvoznamennik 21  
     Française 22  
     Franconian 35  
     Frankish 33  
     Gothic 20, 21  
     Intervallnotation 34  
     Kievskoi 21  
     Medieval Japanese 36  
     Messine-German Neumes 20  
     Neumatic 19–23  
     Novalèse 22  
     Paleobyzantine 26  
     Pre-Franconian 34  
     Pre-franconian 34  
     Square 35  
     Staff Notation 21  
     Westgothic 22  
     White Mensural 28, 29  
 Notley, Margaret 269  
 Novacella 11  
 Novak, Manfred 132  
 Novalis 187  
 Novara 15  
 Noverre, Jean-Georges 186  
 Novotný, Franz Nikolaus 54  
 Núbila, Domingo di 194  
 Nunes García, José Maurício 197  
 Nuova Consonanza 142  
  
 Obrecht, Jacob 28, 29, 30  
 Ockeghem, Johannes 9, 10, 119  
 Offenbach, Jacques 278  
 Oktoechos 27  
 Oldenburg, Claes 124  
 Olenin, Aleksandr Alekseevic 105  
 Opera seria 185  
 Opernklavierauszug 91  
 Opernquerschnitt 92  
 Oratorio dramatique 189  
 Ordonez, Karl von 55  
 Orff, Carl 278  
 Ossing, Hans 16  
 Osterberg, Georg 206  
 Oswald von Wolkenstein 10–12  
 Ott, Hans 6  
  
 Pace, Harry H. 159  
 Paddison, Max 263  
 Paderewski, Ignacy Jan 93  
 Paër, Ferdinando 101, 279  
 Paganini, Niccolò 247  
 Paisiello, Giovanni 101  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 43, 230, 238  
 Panufnik, Andrzej 138  
 Paolucci, Giuseppe 229  
 Papadopoulos, Georios 272  
 Paris 11, 66  
 Paris y Royo, Pedro 81  
 Parry, Hubert 240  
 Pártos, Ödön 177  
 Pasta, Giuditta 74  
 Patinir, Joachim 110  
 Patronage 71  
 Paul IV, Pope 42  
 Pedrell, Felipe 96, 245  
 Peirce, Charles S. 221, 288  
 Pellizzari, Acchile 207  
 Penderecki, Krzysztof 139, 163, 215, 216  
 Pepping, Ernst 132  
 Perakis, Nikos 202  
 Pergolesi, Giovanni Battista 82  
 Perini, Carolina 78

- Perse, Saint-John 289  
 Pessoa, Fernando 166  
 Pestalozzi, Heinrich 297  
 Pet Shop Boys 171  
 C. F. Peters, Verlag 243  
 Petrassi, Goffredo 134, 271  
 Pfitzner, Hans 104, 115, 116, 126, 144,  
     145, 260  
 Philidor, André 77  
 Philipoctus de Caserta 249  
 Piave, Francesco Maria 281  
 Pittaluga, Gustavo 136  
 Pixérécourt, Guilbert de 187  
 Pizzetti, Ildebrando 128, 134  
 Platner, Ernst 28  
 Podobniks 83  
 Pogatschars Hörkino, Helga 131  
 Polignac, Armande de 297  
 Polivoda, Igor Igorevich 165  
 Polivoda, Igor' Igorevich 165  
 Porsile, Giuseppe 72  
 Porter, Andrew 281  
 Portugal, Marcos 197  
 Potpourri 92  
 Pouget, Léo 189  
 Poulenc, Francis 136  
 Pozza, Giovanni 282  
 Prado, Río 129  
 Prieberg, Fred K. 157  
 Prima, Louis 123  
 Properz 117  
 Prosper of Aquitaine 19  
 Proust, Marcel 301  
 Prudentius 16  
 Ptolemaios, Klaudios 226, 259  
 Puccini, Giacomo 103, 134  
 Puebla 44  
 Purcell, Henry 132  
 Pythagoras 259  
  
 Queen 171  
 Querelle des bouffons 193  
 Quintilianus, Aristides 226  
 Quondam, Amedeo 39  
  
 Raga-Music 294  
 Rambach, Johann Jacob 58  
 Rameau, Jean-Philippe 73, 229, 231  
 Rauzzini, Venanzio 78  
  
 Ravel, Maurice 127, 136, 149, 151, 152  
 Reger, Max 132, 145, 160, 273  
 Regis, Johannes 38  
 Reilly, Tommy 248  
 Respighi, Ottorino 134  
 Rheinau, Benediktinerkloster xix  
 Ricci, Luigi 101  
 Richard, Jeffrey 157  
 Rickert, Heinrich 272  
 Riehl, Wilhelm Heinrich 233  
 Riemann, Hugo 233  
 Riepel, Joseph 229  
 RIIA 192, 195  
 Rilke, Rainer Maria 111, 267  
 Rimsky-Korsakov, Nicolai 242  
 Rio de Janeiro 196–198  
 Rio de la Plata 193  
 Ripellino, Angelo Maria 279  
 Rivas, Duque de 102  
 Rivulo, Franciscus de 206  
 Robeson, Paul 236  
 Rode, Pierre 253  
 Rodríguez de Ledesma, Mariano 245  
 Rodríguez, Eli 129  
 Rogowski, Michal 138  
 Roig, Gonzalo 129  
 Roland-Manuel, Alexis 151, 152  
 Rootham, Cyril 157  
 Ropartz, Guy 152  
 Rosenberg, Harold 124  
 Rosset, Clément 152  
 Rossini, Gioacchino 74, 101, 128, 279  
 Rossini, Gioacchino 280  
 Roth, David Lee 172  
 Rousseau, Jean-Jacques 73, 185, 187, 297  
 Roussel, Albert 135, 150  
 Royer, Alphonse 280  
 Rubinstein, Ida 188, 189  
 Ruggles, Carl 120  
 Rumi, Jalâloddin 160  
 Runchak, Volodymyr 171  
 Ruzicka, Peter 289  
  
 Saavedra, Ángel de → Rivas, Duque de  
 Sacher, Paul 154, 166  
 Sachs, Nelly 166  
 Saint-Maur-des-Fossés 13  
 Sales, François de 70  
 Salinas, Francisco 227



- Šalkauskis, Stasys 283  
 Sammartini, Giovanni Battista 75  
 San Domenico de Sora 31  
 San Marco (Venezia) 223  
 Santos, Carles 262  
 Saroni, Herman 100  
 Satie, Erik 128  
 Savonarola, Girolamo 39  
 Scarlatti, Alessandro 72  
 Schaeffer, Pierre 169, 172, 216  
 Schaeffner, André 155  
 Schafer, R. Murray 164  
 Schall, Claus 79  
 Scharfenberg, William 100  
 Schaul, Johann Baptist 61  
 Scheler, Max 233, 272  
 Scherchen, Hermann 123  
 Scherchen-Hsiao, Tona 265  
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 260  
 Schleiermacher, Steffen 302  
 Schloezer, Boris de 155  
 Schmid, Erich 311  
 Schmidt, Johann Christoph 52  
 Schnabel, Artur 109  
 Schnittke, Alfred 242  
 Schnoor, Hans 157  
 Schönberg, Arnold 115, 116, 119, 126,  
     144, 155–157, 260, 263, 288  
 Schönberg, Gertrude 157  
 Schopenhauer, Arthur 87, 260  
 Schott, Kaspar 68  
 Schreker, Franz 94, 115, 126  
 Schubert, Ferdinand 106  
 Schubert, Franz 99, 106  
 Schumann, Clara 269  
 Schumann, Robert 89, 94, 95, 99, 100,  
     144, 166, 230, 245, 247, 269, 297, 311  
 Schwabenkriege (1499) 6  
 Scorsese, Martin 123  
 Scribe, Eugène 280  
 Seeger, Ruth Crawford 120  
 Segovia, Catedral 28  
 Seiffert, Max 58  
 Selva, Blanche 135  
 Senaillé, Jean-Baptiste 77  
 Senfl, Ludwig 5–7  
 Sercambi, Giovanni 300  
 Serocki, Kazimierz 215  
 Seter, Mordecai 177  
 Séverac, Déodat de 135, 136  
 Sevilla 24, 25, 66  
 Shakespeare, William 287  
 Shaporin, Yury Aleksandrovich 272  
 Shiomi, Mieko 204  
 Shostakovich, Dmitry 161, 163, 165, 170,  
     231  
 Sibelius, Jean 94, 275, 282–283  
 Siboni, Giuseppe 79  
 Simeone, Nigel 147  
 Simmel, Georg 126  
 Sjøqvist, Viggo 79  
 Skänninge, Petrus of 18  
 Skryabin, Alexandr Nikolaevich 242, 263  
 Smol'sky, Dzmritri Branislavovich 165  
 Smyth, Ethel 297  
 Soissons 15  
 Soldanieri, Niccolò 11  
 Solesmes 237  
 Sommacampagna, Gidino da 37  
 Sonnleitner, Josef 279  
 Sophokles 123  
 Sor, Fernando 245  
 Soriano Fuertes, Mariano 96  
 Sources · Quellen · Fuentes · Fonti  
     A-Gu, 807 · 21  
     A-Nonnenberg, Cod. 23 D 25 · 322  
     A-Nonnenberg, Cod. 25 D 14 322  
     Antifonario Novarese · 15  
     Antiphonaire de Charles le Chauve · 15  
     Antiphoner of Saint-Denis · 16  
     B-Bc, Ms. S. 5615 · 70  
     B-Br, Ms. 228 · 40  
     Beethoven Sources 108  
     Boccherini Sources · 62  
     Buxheimer Orgelbuch · 8  
     CH-E, 121 · 47, 48  
     CH-EN, Cod. 366 322  
     CH-EN, Ms. 103 · 318  
     CH-Rheinau Ms. 32, Ms. 83, Ms. 91,  
         Ms. 111 · 321  
     CH-SGs, 381 · 47  
     CH-SGs, 484 · 47  
     CH-Zz, Ms. Rh. 16 · 318  
     CH-Zz, Ms. Rh. 4 · 318  
     Ciurlioni Manuscripts · 282  
     Codex Manesse · xvii  
     Codex Reina · 11, 12  
     Codex St. Emmeram · 11

- Compiègne antiphoner · 15  
 D-AAm, Ms. 2 · 41  
 D-HEu, Cod. Pal. Germ. 848 · xvii  
 D-Mbs, Clm. 14274 (Ms 3232a) · 11  
 D-Mbs, Ms. 10 7  
 D-Mbs, Ms. 12 · 7  
 D-Mbs, Ms. 3725 · 8  
 D-Sl, Cod. brev. 123 · 34  
 D-W, W1 · 36  
 E-E, Ms. b. I. 2 · 34  
 E-E, Ms. T. I. 1 · 34  
 E-Mn, 1361 32  
 E-Mn, Ms. 10 069 · 34  
 E-MO, 1 · 25  
 E-MO, 73 · 32  
 E-SE, Ms. s.s. 28–30  
 Fanny Hensel Manuscripts · 299  
 F-MO, Séction Médecine H196 (Mo) ·  
 34  
 F-Pn, BNF fr. 146 · 35  
 F-Pn, BNF lat. 1139 · 320  
 F-Pn, BNF lat. 12036 · 17  
 F-Pn, BNF lat. 12044 · 13  
 F-Pn, BNF lat. 17296 · 16  
 F-Pn, BNF lat. 17436 · 15  
 F-Pn, BNF lat. 3713 · 320  
 F-Pn, BNF Ms. Grec. 2631 · 22  
 F-Pn, BNF n. a. fr. 6771 · 11  
 F-Pn, BNF n.a.fr. 13521 (Cl) · 34  
 F-Pn, BNF n.a.fr. 6771 · 12  
 Francesco Corbetta Manuscripts · 70  
 Frescobaldi Manuscripts 69  
 F-Sm, Ms. 222 · 11  
 GB-Lbl, add. 30091 (LoC) · 34  
 Gb-Ob, Ms. Douce 222 · 22  
 H-Bu, Cod. Lat. 118 · 14  
 I-Gl · 76  
 Imbault Manuscript Catalogue · 250  
 I-Md, 2266 · 40  
 I-Na, Hs. I.E. 32 · 207  
 I-Rc, Ms. 1071 (Casinatense 1071) ·  
 248  
 IRL-Dtc, Ms. 78, Ms. 80, Ms. 88 · 17  
 I-Rv, Ms. B. 83 (Vallivelliana B. 83) ·  
 249  
 I-Rvat, Ms. 15 · 29  
 I-Rvat, Reg. lat. 334 · 31  
 I-Vcd, Ms. 124 · 22  
 I-Vnm, Lat. VIII. 82 · 249  
 Jistebnický kancionál · 319  
 Josquin Sources · 243  
 Kurtág Manuscripts · 262  
 Llibre Vermell · 25  
 Mangon's manuscripts · 41  
 Reger Sources · 145  
 Roman de Fauvel · 35  
 Salamanca cathedral Manuscripts · 317  
 Shostakovich Manuscripts · 163  
 Strauss Sketch Sources · 145  
 Unitarian Sources · 320  
 Wagner Sources · 87  
 Spahlinger, Mathias 263, 265  
 Speare, Mary Jean 148  
 Spivakovsky, Michael 248  
 Sprout, Leslie 147  
 St. Gallen 19  
 St. Mary Magdalen, convent 32  
 St. Petersburg 125  
 St. Zeno 252  
 Stäblein, Bruno 12, 20  
 Stanislavsky, Konstantin 104  
 Steffani, Agostino 52  
 Stein, Erwin 232  
 Stein, Louise 187  
 Steiner, Max 296  
 Steiner, Ruth 15  
 Stevenson, Robert 44  
 Still, William Grant 158  
 Stockhausen, Karlheinz 119, 172, 215  
 Stokowsky, Leopold 158  
 Stölzel, Gottfried Heinrich 59  
 Strasbourg 104  
 Strauss, Richard 92, 115, 145, 278  
 Stravinsky, Igor 136, 153–154, 159, 171,  
 177, 188, 230, 231, 236, 242, 278  
 Strohm, Reinhard xxv  
 Stumpf, Carl 240  
 Suardi, Felicita 78  
 Subirá, José 245  
 Sulzer, Johann Georg 21, 66, 88  
 Surus, Grigory 165  
 Susato, Tilman 9  
 Szalonek, Witold 215, 216, 217  
 Szendrei, Janka 20  
 Szymanowski, Karol 93, 138, 160  
 Tagore, Rabindranath 160  
 Taira, Yoshihisa 265

- Tairov, Aleksandr Yakovlevich 162  
 Taki, Rentaro 203  
 Tallinn 125  
 Talvj → Jacob Robinson, Therese Albertine  
     Luise von  
 Tans'ur, William 229  
 Taranovsky, Kirill 153  
 Tarasti, Eero 282  
 Tartu (Dorpat) 125  
 Taruskin, Richard 153, 154, 267  
 Tasso, Torquato 110  
 Tchaikovsky, Pyotr Il'yich 95, 123  
 Teatro Colón 193  
 Teatro Solís 193  
 Teatro Tordinona 71  
 Telemann, Georg Philipp 250  
 Terteryan, Awet 231  
 Thalberg, Sigismund 91  
 The Mighty Five → Moguchaya kuchka  
 The Sugarcubes 171  
 The Village People 171  
 Theatro da Paz 198  
 Thorn 206  
 Tieck, Ludwig 260  
 Tiedemann, Dieterich 64  
 Tippett, Michael 230  
 Togliatti, Palmiro 164  
 Toledo 24  
 Tolstoy, Lev 288  
 Tonadilla escénica 187  
 Töpfer, Heinrich August 59  
 Torchi, Luigi 97  
 Torun 206  
 Tovey, Donald 240  
 Tragoudistes, H. 21  
 Treitschke, Georg Friedrich 279  
 Trenner, Franz 145  
 Trent, Council of 43  
 Troubadour 37  
 Tsepkenko, Karamella 171  
 Tudor, David 141  
 Turku 18  
  
 Uexküll, Jakob Johann von 282  
  
 Vadian, Joachim 5  
 Vadstena 18  
 Vaëz, Gustave 280  
 Vagner, Genrikh 165  
  
 Valéry, Paul 189  
 Van Halen 172  
 Vanhal, Johann Baptist 55  
 Varèse, Edgar 159, 262  
 Varro 19  
 Vatielli, Francesco 97  
 Vaucanson, Jacques de 253  
 Venezia 20  
 Verdi, Giuseppe 101, 102, 129, 174, 191,  
     198, 231, 280, 281, 287  
 Vergil 117  
 Viardot-Garcia, Pauline 269  
 Victoria, Tomás Luis de 25, 43  
 Vieuxtemps, Henri 91  
 Villa-Lobos, Heitor 198  
 Villegas López, Manuel 194  
 Villoteau, Guillaume André 21, 237  
 Vincent, John 159  
 Viñes, Ricard 135  
 Viola, Bill 290  
 Viotti, Giovanni Battista 65  
 Vitruvius 251  
 Vivaldi, Antonio 75  
 Vlahovic, Filip 80  
 Vlijmen, Jan van 140  
 Volbach, Fritz 281  
 Volpe, Giovanni Battista 71  
  
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich 260  
 Wagner, Cosima 281  
 Wagner, Richard xviii, xix, 87–88, 92, 95,  
     98, 100, 123, 147, 148, 149, 160, 185,  
     190, 192, 198, 232, 242, 260, 264,  
     281, 287  
 Wai, Won Kar 291  
 Walton, Kendall 284  
 Walton, William 132  
 Wanning, Johannes 206  
 Warhol, Andy 124  
 Waxman, Franz 159, 296  
 Weber, Carl Maria von 92, 190, 231, 280  
 Weber, Constanze 79  
 Webern, Anton von 119, 120  
 Weill, Kurt 115, 116, 267  
 Weimar 242  
 Weißmann, Adolf 144, 234  
 Welles, Orson 265  
 Wellmer, Albrecht 235  
 Welsch, Wolfgang 240

- Werner, Gregor Joseph 54  
Werner, Michael 93, 94  
Werrecore, Hermann Matthias 40  
Wesendonck (Villa) xviii  
Wesendonck, Mathilde xviii, 87  
Weyse, Christoph Ernst Friedrich 79  
White, Hayden 64  
Whitehead, Alfred North 111  
Widmer, Ernst 167  
Wien 65, 66, 144, 188  
Wilder, Victor 282  
Wilhelm IV., Herzog von Bayern 6  
Willaert, Adrian 10  
Williams, Ralph Vaughan 94, 248  
Wilson, Thomas 90  
Wittgenstein, Paul 152  
Wolf, Hugo 144, 269  
Wolff, Christian 141  
Wolf-Ferrari, Ermanno 127  
Wolkenstein, Oswald von 10–12  
Wundt, Wilhelm 301
- Xenakis, Iannis 216  
Xenakis, Iannis 123
- Yungshin-Le (shadow play troupe) 176
- Zacara da Teramo, Antonio 12  
Zagaikevych, Alla 171  
Zanardini, Angelo 282  
Zarzuela 187  
Zaslav, Neal 72, 76  
Zazhit'ko, Sergey 171  
Zedler, Johann Heinrich 71  
Zeffirelli, Franco 174  
Zelenka, Jan Dismas 52, 81  
Zender, Hans 265  
Zentralbibliothek Zürich xix  
Zillig, Winfried 148  
Zimmermann, Anton 55  
Zingarelli, Niccolò 187  
Zinzendorf, Nikolaus Graf von 57, 58  
Zoilo, Annibale 43  
Zoras, Leonidas 201  
Zorn, Friedrich Albert 90  
Zürich xvii–xxi, 87–88  
Zwingli, Ulrich 5

## Index II: Referate · Papers

Keynote Speeches	
Erinnerungs-Passagen. Über Gedächtnis und Gedächtnisgeschichte (Oexle)	
xxxvii	
Inspiration and Obstacle (Zagajewski)	lix
Passagen (Mundry)	xxv
Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects (Agawu)	xlvii
Was heisst und zu welchem Ende studiert man mus. Gattungsgeschichte? (Finscher)	xxvii
16 <sup>th</sup> -Century Motet Function at Aachen's Marienkirche (E. Rice)	40
2046: Last Tendencies in Cinematographic Music (Ferrando)	291
3D Animation Images and Hyperrealistic Sound in Advertising (Roselló)	290
Von der 68er-Autoritätskritik zur Postmodernen Musik (Kutschke)	141
A <i>Compendium</i> of Nicolaus of Capua (Cummins)	249
»A new Laocoon«? Honegger and the »Rebirth« of Melodrama (Waeber)	189
A New Kind of Song or Work-In-Progress? Transition and the Sequence (Kruckenberg)	47
A Passage of Western Opera's Diaspora to Korea (Joe)	175
A Study on the Improvisation of <i>Hakka Eight Tones</i> in Taiwan (Liu)	176
A Tale of Peace: The passacaglia in Alben Berg's Op. 4/5 (Bruhn)	284
A Tale of two Requiems: Mozart and Cherubini (Lau)	79
»A Thousand Agreeable Sensations«: Boccherini and Sociability (Sutcliffe)	61
»A Whole New World«. Colonial Mexican Polyphony (Watkins)	44
A Woman's Place: On the Chronology of Offices for Virgins Martyrs (Borders)	15
»A World Where Time is Dangerously out of Control« Film (Schlüter)	264
The Abbey of Novacella and Local Polyphonic Traditions (Gozzi)	11
Absent Bodies, Present Spaces (Tunbridge)	191
Acoustic Epistemologies and the Shift from Signs to Signals (Carlé)	293
Acoustic Space and Musical Thinking in Medieval Japan (Markham)	35
Acting Opera Buffa: Music and Visible Action in Luigi Ricci's Comic Works (Izzo)	101
Aesthetic Value and the Ideological and Political Functions of Music (Tsetsos)	272
»Affectueuse« Verbindungen: Kirchenmusik um 1700 (Dremel, Poetzsch-Seban)	59
Against the Change? Later Corrections to the Responsory Melodies (Gilány)	14
Ähnlichkeit/Allmählichkeit, Wachstum/Verfall (Wiener)	64
Alte Musik aus Portugal unterwegs nach Italien (Pedrosa)	207
An Israeli Motif through Multiple National Identities (Seter)	177
Anachronistic Listening Strategy to the Music of Palestrina (Goldberg)	230
André Boucourechliev et Saint-John Perse (Esclapez)	289
Android oder Automat. F. Kaufmanns Trompeter (Wolf)	253
Anmerkungen zur Asien-Rezeption im Werk von Hans Zender (Hiekel)	265
Annunciation Narrative and Incarnation Theology in a Mass by J. Regis (Bloxam)	38
Another Look at Notker's <i>Liber Ymnorum</i> (Bower)	47
Ansteckung durch Resonanz. Das Melodram im 18. Jh. (Stollberg)	186
Anti-Fascist Modernism. A Chimera of Italian Musical Historiography (Earle)	271

<i>L'antifonario Novarese</i> . Une exportation franque en Lombardie (Goudesenne)	15
Anti-Romantic Provocation, Franco-Russian Style, Identity (Tyrväinen)	126
Anton Zimmermanns Symphonien und ihr Verhältnis zu Joseph Haydn (Halász)	55
Archaic and Modern Connotations of Laughter in <i>Boris Godounoff</i> (Solomonova)	103
Archaism or Territorial Characteristics? The Old Roman Ordinary Repertory (Kiss)	31
The Archtypal Romanian Music (Dutica)	202
Aristocratic Patronage, the Musical Public, and the Symphony (Chen)	105
Arnold Schoenberg's 'Transitional' Works (Gonzales)	155
Arnold Schönbergs <i>Glückliche Hand</i> als autobiographischer Mythos (Zehentreiter)	116
Arthur Honegger and the French Symphonic Tradition (Hart)	152
Articulations of the Sacred in Mozart's Masonic Music (Black)	78
Aspects of Notation and Texts in the Segovia Manuscript (Blackburn)	28
Aspekte der Kontrafaktur im 15. und 16. Jh.: Funktion, Satz, Gattung (Schmid)	9
»Ästhetik, die alltäglich wird«. Über die Affirmation des Populären (Linck)	122
Ästhetische und interkulturelle Passagen in den Percussive Arts (Fischer)	265
At a Crossroad, or on the Œuvre of Andrzej Panufnik (Siemdaj)	138
Da Athanasius Kircher a Kaspar Schott: passaggi di mano (Rota)	68
Atonal Voice-Leading in Anton Webern's Op. 6, no. 4 (Schwarz)	120
Austrian Liturgical Manuscripts with Adiastratic Neumes (Engels)	19
Auswanderer/Einwanderer: O. Dresel and the German-American Literati of NY (Urrows)	100
Auswirkungen der Liturgiereform des Vaticanum II (Novak)	131
Awe, Wonder, Astonishment (Gooley)	220
Bachrezeption aus dem Geiste Schumanns: H. Holliger (Krause)	166
<i>Balkans</i> as the Cultural Sign in Serbian Music (Milanovic)	199
Der Bearbeiter als Autor. Die Opernparaphrasen Franz Liszts (Heinemann)	92
Becoming a Ballet Composer: Richard Strauss en route to Kythere (Heisler)	208
Die Bedeutung der Pariser <i>Schola Cantorum</i> (Heine)	135
Bedeutung jenseits von Zeichen (Kaden)	222
Berlioz' <i>Damnation de Faust</i> in Deutschland, England und Italien (Schmusch)	280
Between Earth and Sky: The Square Tambourine (Cavicchi)	251
Between Germany and France: The Municipal Theatre in Strasbourg (van Gessel)	104
Between National Messianism and Proletarian Internationalism (Mende)	125
Between-ness, Ciurlionis, and Some Recent Theories of Nationalism (Kennaway)	283
Beyond Textual Intelligibility: Animuccia's Response to the Council of Trient (Nagaoka)	43
Biedermeier in Serbian Music as a Cultural Process of Transition (Markovic)	241
Biographie als Fallstudie (Bödeker)	273
Biographieforschung in der Musikpädagogik (Kruse)	277
Biographik und Ideologisierung (Kremer)	275
Biographik und nationale Identitätsfindung am Beispiel von Jean Sibelius (Mäkelä)	275
Björk. Zwischen avantgardistischer Popmusik und popiger Avantgarde (Lücke)	171
Blanche Selva (*1884, †1942) (Font Batallé)	135
»Blatt für Mozart«. Annäherung in der Literatur (Schwarzbauer)	276
The Blessed and the Sinner (Budasz)	196
Boccherini as Test Case Performance in Interpretive Musicology (Le Guin)	62

Boethius' Musiktheorie (Heilmann)	259
Bolivians who Dance (Cámara)	193
Boundaries and Definitions: The Compositional Realities of Polish Sonorism (Thomas)	215
<i>Bourgeois gentilhomme</i> (Molière/Lully) (Klaper)	68
Brahms and the Burden of his Muses (Platt)	298
The Brain's Multifaceted Responses to Music (Janata)	293
The Breakthrough in Krzysztof Penderecki's Work (Chlopicka)	139
Bülows Klavierauszug von <i>Tristan und Isolde</i> (Hinrichsen)	92
Busoni et la nécessité d'une »Nouvelle Commedia dell'Arte« (Lacché)	128
The Byzantine and The Old Russian Chants of the Early Period. Translation (Naoumova)	26
<i>Cabiria</i> di Pizzetti e la musica per il romanzo cinematografico (Illiano & Sala)	128
Calabrian Communities in Argentina (Tuzi)	194
Caminos de ida y vuelta: la circulación de un repertorio tropado (Gutiérrez)	36
Campaigning for Consensus (Whiteley)	143
The <i>Cantus sororum</i> Melodies of Great Responsories (Vuori)	18
Carlo Graziani: An 18 <sup>th</sup> -Century Musician (Parker)	76
From Carnival Opera to Lenten Opera (Selfridge-Field)	74
Carnival and Ceremony: Debussy's <i>Fêtes</i> (Code)	149
Un catalogue manuscrit d'Imbault postérieur à 1812 (Vanhulst)	250
Catalogue des manuscrits notés de la BNF, Paris (Colette)	22
The Central Transition in the Art and Life of Henryk M. Gorecki (Malecka)	139
Chancen und Risiken musikwissenschaftlicher Kulturtransferforschung (Keym)	93
Changing Concepts of Folk-music Arrangement in Bartók's Œuvre (Somfai)	160
The Charm of Athens (Levitz)	188
Chasing the Village: Seeking Authenticity in Hungarian Dance (Olson)	178
Chopin's <i>Préludes</i> Op. 28 and Lamartine's <i>Les Préludes</i> (Leikin)	287
Christoph Graupner als Kantatenkomponist (Großpietsch)	59
La cigarette et l'horloge (Montemagno)	127
Circulación, recepción y mediaciones en la obra de Carlos Guastavino (Luz Mansilla)	166
Clashing Canons. Hector Berlioz's Reception of Beethoven (Carlsen)	247
Der Codex E 121 und die adiastematischen Sankt Galler Gradualien (Betteray)	48
From Comments on the Chants to Comments on the Script (Jarapolov)	21
A <i>Compendium</i> of Nicolaus of Capua (Cummins)	249
The <i>Compendium</i> of Nicolaus of Capua (Herlinger)	248
The Concept of Transformation as a Sonoristic Paradigm (Granat)	219
La conception en tant que transmission : l'antiquité grecque selon Roussel (Vlastos)	150
Constanze Mozart in Dänemark (Rózmán Servatius)	79
Constructing Estonian Musical Culture (Lippus)	125
Under Construction: Process, Product, and the Opus-Concept (Sisman)	71
The Construction of an Author. Reception of Frescobaldi's Sources (Jeanneret)	69
Containment of Music in Victorian Ekphrastic Poems (Hohl Trillini)	300
From Convivial Pastime to Ideological Tool (Mikusi)	210
Cultural Continuities and Residue in Early Korngold Film Scores (Franklin)	295
<i>Cum essem parvulus</i> by O. di Lasso and R. Mažulis (Daumoraviciene)	210

Da Athanasius Kircher a Kaspar Schott: passaggi di mano (Rota)	68
»Dalle sponde del Tebro alle rive dell' Adria«. The Colonna's Patronage (De Lucca)	71
The Dance of Death (Gómez)	25
Dances without Dancers: Dance Topics in the Early 19 <sup>th</sup> C. (Zbikowski)	89
Das Ende der Musikgeschichte des 19. Jhs. (Walter)	234
Das galante Fluidum – von der Tenorklausel zur »cadence galante« (Braun)	228
<i>Das ist nämlich ein kontrapunktisches »Wunder« sozusagen!</i> (Steiner)	145
Das Konsumgut in der Kunstwelt: Oldenburg und Warhol (Lüthy)	124
Das Repertoire der Pfarrkirche zu Eisenstadt in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. (Szacsvai)	54
Das symphonische Schaffen Niels W. Gades und C. F. E. Hornemans (Wasserloos)	93
Data Base of the RIIA Project (Pala)	195
De l'Orient aux Tatra. L'orientalisme de Karol Szymanowski (Skupin)	160
De Toulouse a Toledo: transmisión cultural del canto (Tello)	32
Deep Listening in the Age of Eloquent Technologies (Klotz)	292
Der Bearbeiter als Autor. Die Opernparaphrasen Franz Liszts (Heinemann)	92
Der Codex E 121 und die adiastematischen Sankt Galler Gradualien (Betteray)	48
Der Hörspiel-Komponist Mauricio Kagel (Oberst)	169
Der Idealtypus eines Musikpädagogen? (Rink)	275
Der Konsumgut in der Kunstwelt	
Oldenburg und Warhol (Lüthy)	124
Der Opernquerschnitt – Eine medienspezifische Form des Musiktheaters? (Elste)	92
Der Streit um die Musik Maurice Ravels (Kabisch)	151
Der Symphoniebegriff von Sibelius und seine interkulturelle Transformation (Mäkelä)	94
Der Werkbegriff bei Carl Philipp Emanuel Bach (Ensslin)	249
Describing Melodies by Cognitively Relevant Features (Müllensiefen)	294
<i>Le diable boiteux</i> , Omnipresent <i>Meyer</i> and »Intermediate Tonic« (Brover-Lubovsk)	229
»Die Weltkrise in der Musik – Die Weltmusik in der Krise« (Jacob)	144
Die »polnische Schule« (Seehaber)	163
Die »schuldlose« Geschichte der Künste: Pfitzner (Eichhorn)	116
Die Bedeutung der Pariser <i>Schola Cantorum</i> (Heine)	135
Die fragmentarisch erhaltenen Choralhandschriften (Snoj)	255
Die Frottola (Meine)	41
Die frühe Motetten als Stufung von Transzendenzbezügen (Gülke)	260
Die Idee einer anagogisch wirksamen Musik im 20. Jh. (Lanz)	260
Die Kunst und das Kapital – Wagners Zürcher Kreis (Friedrich)	87
Die Marienmessen des 16. Jhs. (Wiesenfeldt)	39
»Die Musik ist beym Tanz, was die Worte bey der Musik sind« (Rentsch)	186
Die neue kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke von L. Boccherini (Speck)	62
Die Poetik der madrigalischen Kantate (Scheitler)	57
Die Reform der schulischen Musikerziehung und die Chorbewegung (Sekiguchi)	209
Die Rezeption des italienischen Futurismus in Spanien (Rufino)	133
Die Rezeption von Richard Wagners »symphonischem Stil« in Italien (Stöck)	95
Die Übersetzung als Original (Gier)	278
Die Übertragungen von Wagners <i>Parsifal</i> (Schneider)	281



Die Verbreitung italienischer Musik jenseits der Alpen (Huck)	11
Die wichtigsten Merkmale ukrainischer geistlicher Musik (Kiyanovska)	131
Die Wiener Hofkapelle nach 1700 auf dem Weg zum Orchester (Glüxam)	72
La Diffusion Manuscrite du Madrigal à Florence (1540–1570) (Canguilhem)	41
Digital Aesthetics Inside of Opera Stage (Pérez)	290
Dimitri Mitropoulos' Lonesome Passage to Modern Music (Belonis)	200
Diplomatics and Musical Patronage (Domínguez Rodríguez)	72
Le discontinu au service de l'unité : la musique de György Kurtag (Malinge)	262
Dj Spooky Deconstructing Adorno and Deleuze (Goštautiene)	263
Donizetti tra Francia e Italia (Fabbri)	303
Dufay als komponierender Kosmopolit? (Lütteken)	45
East European Musicians in Berlin, 1918–1933 (Weiss)	126
Échange artistique-idéologique entre l'Espagne et l'Italie (Cabrera García)	133
Échanges musicaux entre »Les Six« et le groupe madrilène (Torres Clemente)	137
Editing the Ninth Symphony (Kraus)	107
Edwin Loehrer alla RSI (1936–1981) (Piccardi)	256
Ein theologischer Streitfall in Zerbst (Sawtschenko)	58
Einer unter anderen? Senfls früheste Lieder (Schwindt)	5
El tratadista en la aduana: Bartolomeo Giovenardi (Sanhuesa Fonseca)	228
Elgar's <i>War Requiem</i> (Cowgill)	157
Elvis and Darmstadt (Clarke)	121
The »Empilement of Fourths« (Amblard)	263
The Empirical Turn, or the (Temporary) Triumph of Performance over Notation (Irvine)	65
Encounters of Turkic and Iranic Musical Cultures in Iranian Khorasan (Blum)	177
Das Ende der Musikgeschichte des 19. Jhs. (Walter)	234
»The Enemy is Polyphony«. Germany and the Restoration of Plainchant (Bain)	237
Engelweihe und Sammartini (Castellani, Riedo)	255
The Ensemble of Cornetti and Trombone of St. Mark's (Baroncini)	223
»Entre nous, vous prosodiez fort mal«: Gluck und der französische Vers (Calella)	303
Epic Theater and the <i>Threepenny</i> film (Obregón)	173
Erinnerungs-Passagen (Oexle, Keynote Speech)	xxxvii
Ernst Widmer's Musical Discourse: Intercultural Consonance (Nogueira)	167
»Être sublime avec interruption«: Revisiting Ravel's Dandyism (Puri)	151
The Evolution of Józef Chominski's Theory of Sonology (Golab)	218
»On the Expediency of Cultivating a Taste for Music in the Prisoners« (Maddox)	246
Exploring Expressive Timing in Musical Performance (Stachó)	286
Extramusical Features of Ciurlionis' Music (Kucinskas)	282
F. Blumes Schrift <i>Das Rasseproblem in der Musik</i> (Meischein)	146
Fair Use and Scholarly Music Publishing in the US (Francis)	143
Figaro's Reisen (Ewert)	66
First Viennese Performance of Schubert's <i>Der Hirt auf dem Felsen</i> (Albrecht)	106
Fletcher, Stokowsky and the Birth of »Sound Perspective« (Russo)	158
The Fluidity of Organological Nomenclature (Myers)	250

Das galante Fluidum – von der Tenorklausel zur »cadence galante« (Braun)	228
Folk and Popular as ›National‹. The Invention of an Italian Style (Cavallini)	97
Foreign Opera in Paris During the July Monarchy (Everist)	280
Formen der Gesellschaftskritik durch Musik in Italien um 1968 (Borio)	141
The Formes Fixes Come Full Circle: »Art-Song« Borrowings in Agricola's Chansons (Fitch)	10
Franz Waxman's Los Angeles Music Festival (Parker)	159
Frauen in der (Musik)geschichte platzieren (Kreutziger-Herr)	269
From »Savior« to »Embarrassment«. Schoenberg's <i>Survivor</i> (Wlodarski)	156
From Carnival Opera to Lenten Opera (Selfridge-Field)	74
From Comments on the Chants to Comments on the Script (Jaraplov)	21
From Convivial Pastime to Ideological Tool (Mikusi)	210
From Letters of the Passion to Significant Letters (Haggh-Huglo & Huglo)	19
From Panorama to »Melorama« and Beyond (Mungen)	188
From Paris to Copenhagen (Thomas)	243
From Sharp Intertextuality to Subtle Intertextuality (Kawamoto)	170
From Style Categories to the Concept of Texture (Fessel)	239
From the Darkness of the <i>Lamentations</i> to the Light of the <i>Exultet</i> (Nelson)	24
From <i>topos</i> to <i>eidōs</i> : Aristides and Ptolemy (Atkinson)	226
Die Frottola: <i>musica cortigiana</i> Italien 1500–1530 (Meine)	41
Frühe Historien im mitteleuropäischen Raum: die ›zweite Linie‹ (Czagány)	17
Una nueva fuente manuscrita de Santiago de Murcia (Vera Aguilera)	77
Fundaciones votivas y espacios rituales en la Sevilla del Renacimiento (Ruiz)	25
Das galante Fluidum – von der Tenorklausel zur »cadence galante« (Braun)	228
»genannt Schweytzer« – Eine nationale Karrierestrategie Ludwig Senfls? (Pietschmann)	5
Gendered Reception of Brahms (Citron)	269
The Genre of the <i>Ariette</i> in F. Schubert's Singpiel <i>Claudine von Villa Bella</i> (Kreyszig)	106
Between Germany and France: The Municipal Theatre in Strasbourg (van Gessel)	104
Gesangszyklen (historiæ) zu Ehren St. Galler Heiligen (Hiley)	46
Die ›schuldlose‹ Geschichte der Künste: Pfitzner (Eichhorn)	116
›Gestreckte‹ Messen: Neapolitanische Musik im deutschen Sprachraum (Bacciagaluppi)	81
Gibt es das ideale Musikerporträt im Bild? (Jung-Kaiser)	274
Gibt es eine »musikalische Biographie«? (Brusniak)	273
Giovanni Sercambi's <i>Chronicles</i> (Elias)	300
The Glib, the Bland, and the Corny: An Aesthetics of Socialist Realism (Frolova-Walker)	271
Gothic Voices (Head)	90
Gottfried Heinrich Stölzels Kirchenkantaten in Gotha (Siegmond)	59
Graz 807 und gotische Notation (Szendrei)	21
Grenzfälle von Sprachvertonung und Opportunität der Übersetzung (Marschall)	278
›Große Erzählung« und »Mikrologie«: Musikhistoriographische Methodik (Kogler)	267
Guillaume Du Fay's Proses and the Cathedral of Lausanne (Planchart)	45
Gut erfunden oder schlecht recherchiert? (Müller, Nassauer, Diederich)	273
György Ligeti between Micropolyphony and Minimalism (Quinn)	119
György Ligeti's 20 <sup>th</sup> -Century Writing for the Natural Horn (Thompson)	224

Handel as a Transitional Figure (Chrissochoidis)	73
Hanslick and the Politics of Essentialism (Bonds)	232
La harpe: syncrétisme musical dans les Andes péruviennes (Ferrier)	179
Haydn oder der Optimismus (Fuhrmann)	67
He Got Copland: High Art Music in the Postmodern Film Soundtrack (Hubbert)	123
Heiner Müller und Steffen Schleiermacher (Stöck)	302
The Historia of St. Hilary of Poitiers in Spanish Sources (11 <sup>th</sup> and early 12 <sup>th</sup> C.) (Nelson)	16
Hollywood 2000, New Narratives in Digital Age (Piles)	291
Der Hörspiel-Komponist Mauricio Kagel (Oberst)	169
How to Analyze Sonoristic Music (Lindstedt)	218
The Iagoization of Othello/Otello (Kurtzman)	287
The Idea of <i>Música nacional</i> in 19 <sup>th</sup> Century Spanish Historiography (Carreras)	96
The Idea of »National« in Croatian 19 <sup>th</sup> Century Musical Culture (Tuksar)	97
Der Idealtypus eines Musikpädagogen? (Rink)	275
Die Idee einer anagogisch wirksamen Musik im 20. Jh. (Lanz)	260
Ideology and Improvisation in the American Avant-Garde (Beal)	141
Il »passaggio« di Boccherini a Genova: rivisitazione delle fonti (Bongiovanni)	76
Il mélodrame in Italia: il caso dell'Andromeda di Zingarelli (Sala)	187
Improvisation in Romanian Contemporary Music (Vasiliiu)	200
Individuelle Lektüre und Reflexion der Gattung (Stüwe)	110
Innovation Drawn from Tradition: The <i>Bläserquintett</i> Op. 26, Schoenberg (Phipps)	120
Insisting on Transition: Spanish Rejection of Recitative (Le Guin)	187
Inspiration and Obstacle (Zagajewski, Keynote Speech)	lix
Instrumentalists in England in the 15 <sup>th</sup> century (Polk)	223
Interpreting Interpretation Janáček's String Quartet no. 1 (Dougherty)	288
Intervallnotation Hermanns des Lahmen im Cod. Brev. 123 Stuttgart (Morent)	33
<i>Intolleranza 1960</i> – Wandlungen eines Librettos (Benedictis)	279
<i>Inventor Musicae</i> : Guido of Arezzo in the Italian <i>Risorgimento</i> (Mengozzi)	237
The Inverted Recapitulation with Mediant Key Relations (Schuster-Craig)	229
Is the Sublime a Musical Topos? (Allanbrook)	88
An Israeli Motif through Multiple National Identities (Seter)	177
J. Ch. Schmidts »Divertimento teatrale« <i>Latona in Delo</i> (Warschau 1699) (Voss)	52
J. Sebastianis <i>Pastorello musicale</i> und die Genese der »Frühdeutschen Oper« (Maul)	52
Jón Leifs, Nordic Music and the Third Reich (Deaville)	147
José Maurício Nunes García (*1767, †1830) (Campos Hazan)	197
Joseph Deym and His Wax Museum (Steblin)	107
Joseph Haydn's Reception in Japan (Itoh)	243
Josquin – Willaert – Lassus : une relation triangulaire ? (Cœurdevey)	10
Josquin Desprez	243
Josquin-Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jhs. (Teramoto)	238
<i>Julien</i> de Gustave Charpentier (Niccolai)	127

Kantatenformen am Weißenfelser Hof im frühen 18. Jh. (Wolf)	58
Kantatentheorie und Kantate als Katalysator (Bayreuther, Rose)	57
Kantatentheorie und -praxis bei Menantes (Rose)	57
(K)ein seltener Fall: Vicente Martin y Solers Oper <i>Una cosa rara</i> (Martin)	255
<i>Kleinmeister</i> around Haydn at Eisenstadt and it's Environmen (Farkas)	54
<i>Kleinmeisterei</i> rund um Mozart (Hochradner)	55
Von »leerer Klimperey« zu »wirklicher Kunst« (Hindrichs)	253
»Klosterkomponist« und »Kleinmeister« des 18. Jhs. in Mitteleuropa (Kacic)	53
Komponisten-Motette als historischer Raum: Gomberts <i>Muse Iovis</i> (Meyer)	9
Komposition (Rihm)	118
Der Konsumgut in der Kunstwelt	
Oldenburg und Warhol (Lüthy)	124
Krise der Kunst und Künstleroper bei Richard Strauss (Schmierer)	115
Krisendiagnosen kultureller Gegenwart in der Musikpublizistik (Böggemann)	234
Kritik zwischen Skepsis und Resignation: Zur Krise der Aufklärungstheorie (Mackensen)	65
Zu einer kulturwissenschaftlichen Theorie der Passage (Zenck)	264
Kulturarchäologie (Asmann)	118
Kulturtransfer und Repertoirebildung in der frühen Neuzeit (Wieczorek)	206
Kulturtransfer zwischen Deutschland und Frankreich »Wagnérisme« (Schwartz)	95
Die Kunst und das Kapital – Wagners Zürcher Kreis (Friedrich)	87
Kunstgeschichte (Boehm)	118
<i>L'antifonario Novarese</i> . Une exportation franque (Goudesenne)	15
L'œuvre musical du XX <sup>e</sup> siècle comme dialogue avec l'écoute (Guillot)	261
L'œuvre au seuil du musical (Grudoyté)	262
La cigarette et l'horloge (Montemagno)	127
La conception en tant que transmission : l'antiquité grecque selon Roussel (Vlastos)	150
La diffusion manuscrite du madrigal à Florence (1540–1570) (Canguilhem)	41
La harpe virile: Madame de Genlis and C.Baecke (Adelson, Letzter)	298
La harpe: syncrétisme musical dans les Andes péruviennes (Ferrier)	179
La Modernité de la musique et de la Musicologie des dernières décennies (Brunner)	236
La música en los intercambios culturales entre España, Alemania, Italia (Pérez Zalduondo)	134
La musique de Saint-Domingue au XVIII <sup>e</sup> siècle (Camier)	179
La notation de Novalèse dans le Palimpseste de Turin (F-Pn Gr 2631) (Cazaux-Kowalski)	22
La transcription : de l'archet au clavier (Frei)	248
»A new Laocoon«? Honegger and the »Rebirth« of Melodrama (Waeber)	189
The Latin Texts of the Segovia MS (Holford-Strevens)	30
Latin-American Avant-Garde Music in Cold War Spain (Sacau)	195
Lautendarstellungen in spätmittelalterlichen hebräischen Manuskripten (Borgó)	251
<i>Le diable boîteux</i> , Omnipresent Meyer and »Intermediate Tonic« (Brover-Lubovsk)	229
Le discontinu au service de l'unité : la musique de György Kurtag (Malinge)	262
Le passage des Pyrénées: Sarabandes et chaconnes (Rico)	207
Le pianiste Léo-Pol Morin (Caron)	149
Le <i>Sonates mêlées de pièces œuvre II</i> di Michel Blavet (1732) (Piovano)	77

Le <i>Tonaire</i> de Dom Pothier et la genèse du <i>Liber Gradualis</i> (Noiseux)	238
The Learned Style between the Serious and the Comic (Mirka)	89
›Leben‹ als Leitbegriff einer Musikhistoriographie des 20. Jhs. (Janz)	235
Leerstelle – Bruch – Umdeutung: Eine Geschichte des Quintparallelenverbots (Saxer)	226
Leonoren-Libretti (Jacobshagen)	279
Leos Janáček lecteur de Wilhelm Wundt (Franzova)	301
Les processus de transmission dans la poésie lyrique des troubadours (Chaillou)	37
From Letters of the Passion to Significative Letters (Haggh-Huglo & Huglo)	19
Liberal Politics as a Sociological Factor (Myers)	244
Light New Music? On Xenakis and Scherchen (Riethmüller)	123
Lithuanian Passages in Music of Foreign Composers (Petrauskaite)	242
Liturgical and Musical Reforms of the 15 <sup>th</sup> Century in Russia (Pletnyova)	27
Lo stile strumentale di Hindemith (Moiraghi)	145
Lohengrin im Exil: Der Wandel von Wagners Kunstauffassung (Stollberg)	88
The Long Transition to Professional Musicology in Spain (Ramos López)	245
Los villancicos del ciclo de la Navidad en el Cancionero de Segovia (Gómez)	29
Lost in Transition: (re)visiting Salinas Rhythmic Theory (Torrente)	227
Ludwig Senfl und die instrumentale Musikpraxis seiner Zeit (Brinzing)	6
Mahler's <i>Farewell</i> or <i>The Song of the Earth</i> ? (Deruchie)	111
Manuel de Fallas Ballettmusik (Landreh)	208
Marginalia: Glossen und Neumen in westgotischen Handschriften (Zapke)	22
Die Marienmessen des 16. Jhs. (Wiesenfeldt)	39
Mass and Elite Art: Movement Towards One Another (Zinkevych)	170
Mass Transitions (Papanikolaou)	82
Matins for the Dead, Royal Exequias, and Pre-Tridentine Liturgies in Spain (Wagstaff)	24
Zur medialen Performativität von Literatur (Jüngling)	266
The Medieval Cult and Office of St. Cucuphas (Bernadó)	16
Medieval Manuscripts at Einsiedeln with Musical Notation (Llewellyn)	46
Mehrsprachigkeit und Stilpluralität in der Hamburger Oper um 1700 (Eschenbach)	51
Meinigen to Meyerhold: Drama as Opera, Opera as Drama (Haldey)	104
Il mélodrame in Italia: il caso dell'Andromeda di Zingarelli (Sala)	187
Melodrama and Musical Coherence in Germany (Deasy)	185
Mendelssohn's <i>Ruy Blas</i> and the Development of the Romantic Symphony (Richwald)	99
Mensuralnotation zwischen Ars Antiqua und Ars Nova (Lerch-Kalavrytinos)	35
Metaphorische Modi von Musik (Thorau)	221
Meyerbeer and Melodrama (Hibberd)	187
Michele Carafa, un passeur entre deux culture (Bara)	279
The Migratory Nature of Italian Opera (Morelli)	193
Milhaud et le Brésil (Lavoie)	150
Mily A. Balakirev: Problems of the New Biography (Zaytseva)	101
Misplacement of Musicality in the Harmonica's First Concerto (Shen)	248
Modal Rhythm: the Second Mode (Friebel)	34
Modern Belarussian Piano Concerto (Herold)	165
La Modernité de la musique et de la Musicologie des dernières décennies (Brunner)	236

Monothematismus und Bithematismus in G. B. Sammartinis Konzerten (Gehann)	75
More than the Sum of its Parts: The Birgittine Liturgy (Schier)	18
The Motet Book as Retrospective: Werrecore's and the Milanese Legacy (Getz)	40
Die frühe Motetten als Stufung von Transzendenzbezügen (Gülke)	260
Motetten mit liturgischem Text bei Ludwig Senfl (Körndle)	7
<i>Moulin Rouge</i> and the Boundaries of Operatic Performance (Hudson)	191
Mozart und die Mehrsprachigkeit in der Oper seiner Zeit (Schmid)	303
Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage am Beispiel von <i>Maria zart</i> (Lodes)	9
»That Music we Laymen can not Appreciate Properly« (García-Gallardo)	245
Music and Liturgy at St. Mary Magdalen's Convent in Bologna (Roncroffi)	32
Music and May '68 in France (Drott)	140
Music and Musicians Coming from Königsberg to Royal Prussia (Leszczynska)	206
Music and Sound in the Films of Greta Garbo (Buhler)	295
Music as trans-site: Morton Feldman's <i>Intermission 5</i> (Noble)	168
Music in the Cold: Performance Space and Canadian Identity R.M. Schafer (Galloway)	164
The Music of the Prince: Polyphony in Med. and Early Modern Italian Courts (Borghetti)	38
Music Patterns of Psychological Influence in National Anthems (Karaseva)	241
Music Theatre in the First Years of the Republic of Estonia (Pappel)	125
Music, Fair Use, and the Dynamics of Enclosure (McCann)	142
Music, Ritual, and Politics at the SS. Annunziata in Florence, 1475–1525 (Zanovello)	39
La música en los intercambios culturales entre España, Alemania, Italia (Pérez Zaldondo)	134
The Musical Constructions of Mourning in the Cinema of K. Kieślowski (Boczkowska)	174
Musical Aesthetics of the »Generation in-between« c. 1525–1550 (S. Rice)	42
Musical Characterizations of Femmes Fatales in Cuban Zarzuelas (Manabe)	129
Musical Exoticism: Toward a Second Paradigm (Locke)	231
Musical Fashions in Rio de Janeiro (Magaldi)	198
Musical Geography (Rasch)	205
Musical Idea of Proust and Creative Temporality (Wiskus)	301
Musical Meaning: An Ecological Approach (Clarke)	222
Musical Signs in the Focus of Media-aesthetics (Ungeheuer)	220
Musical Transitions in Early 19 <sup>th</sup> -Century Boston (Hess)	244
Musicians or Activists? (Harris)	297
Musicology, Film Studies, Sound Studies (Neumeyer)	296
»Die Musik ist beym Tanz, was die Worte bey der Musik sind« (Rentsch)	186
Musik an der Schwelle von Akustik und Optik (Schroedter)	208
Musik im metaphysischen Vakuum (Tadday)	260
Musik und Gesellschaft. Hindemiths Künstleroper im politischen Kontext (Schubert)	116
Musikgeschichte schreiben im 3. Jahrtausend (Tischer, Noeske)	272
Musikwissenschaft (Meyer, Shreffler)	117
La musique de Saint-Domingue au XVIII <sup>e</sup> siècle (Camier)	179
Musique de l'Antiquité: la théorie grecque, cithar »qin« (Journeau)	175
Narrativity in Instrumental Music? (Wolf)	284
Narrativity in Liszt's Music (Le Diagon-Jacquin)	285
»National«, »Popular«, and »Folk« Music in the European Historiography (Tedesco)	98

Between National Messianism and Proletarian Internationalism (Mende)	125
The Nazi Sound Film: Ideology and the Talkies (Morgan)	296
Negotiating Three Identities: Schoenberg's Strategies (Feisst)	156
Neoclassicism as Aesthetic Reference in Gustavo Pittaluga's Music (Gan Quesada)	136
Neubarocke Tendenzen und sakrale Symbole in der Musikkultur des 20. Jhs. (Melnyk)	132
Die neue kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke von L. Boccherini (Speck)	62
Neue Lesarten Wie verändert die Gender-Perspektive (Borchard)	269
A New Kind of Song or Work-In-Progress? Transition and the Sequence (Kruckenberg)	47
New Methods for the Semiotic Study of Musical Gender Representation (Iitti)	298
New Music and 1968 in the Netherlands (Adlington)	140
Nodes and Turning Points Polish Composers of the 20 <sup>th</sup> Century (Tomaszewski)	137
Non-Linear Narrative in Digital Cinema (Canet)	291
<i>Norma</i> Without Words (Calella)	91
Notation and Oral Transmission in Segovia C (Olmos)	29
La notation de Novalèse dans le Palimpseste de Turin (F-Pn Gr 2631) (Cazaux-Kowalski)	22
Notions of Freedom in Comp. Tech. of the »New Venetian School« (Neidhöfer)	164
Una nueva fuente manuscrita de Santiago de Murcia (Vera Aguilera)	77
»Nur Schattenrisse nach der wahrhaft grossen Komposition« (Pietschmann)	91
»Ô Dieu, donne-moi délivrance« Honegger's <i>Trois Psaumes</i> (Clifton)	147
Object and Act: Du Fay's Motets for Bern and Florence (Gallagher)	45
L'œuvre au seuil du musical (Grudotyč)	262
L'œuvre musical du XX <sup>e</sup> siècle comme dialogue avec l'écoute (Guillot)	261
Old Roman and Gregorian Responsories (de Loos)	13
On Paths of the Transition (Veselinovic Hofman)	240
»On the Expediency of Cultivating a Taste for Music in the Prisoners« (Maddox)	246
On the Relationship of Life and Art in the Creative Biography of Rogowski (Wojtowicz)	138
Opera in Late 19 <sup>th</sup> Century in Northern Brazil (Páscoa)	198
Opera in Performance (Risi)	192
Opera Production as Redemptive Work-Critique (Stanley)	191
The Opera Sinfonia 1720–1740 (McClymonds)	74
Opera Translation in the 21 <sup>st</sup> Century (Macdonald)	278
Operatic Performance and the Exigencies of Presence (Levin)	190
Opern vor und nach der Diktatur (von Haken)	148
Der Opernquerschnitt – Eine medien-spezifische Form des Musiktheaters? (Elste)	92
Orchestral String Portamento as Expressive Topic (Monelle)	89
Organs, Clocks and Automats (Dessi)	251
De l'Orient aux Tataras. L'orientalisme de Karol Szymanowski (Skupin)	160
Originalsprache à tout prix. Kritische Anmerkungen zur heutigen Opernpraxis (Gerhard)	303
Orte und Räume kulturellen Handelns von Frauen (Rode-Breyman)	270
Ostmitteleuropäische Austausch- und Einflussprozesse im Lied (Napp)	205
Oswalds <i>Du auserwähltes schöns mein herz</i> (Klein 46) (Berger, Tomasek)	12
Oswalds <i>Los frau</i> (Klein 49) in ein- und mehrstimmiger Version (Welker, März)	12
Oswalds Vorlagen in Paris, BN, n.a.fr. 6771 (Hertel)	11

Palestrina, Burney, and the Uses of the Printed Music Anthology (Paquette-Abt)	238
From Panorama to »Melorama« and Beyond (Mungen)	188
The Papal Singers Negotiate a Time of Transition: the <i>sede vacante</i> of Paul IV (Sherr)	42
Paradoxes of Liszt's <i>verbunkos</i> Idiom (Loya)	99
Parallel Temporalities and Parallel Spaces in Word-Music (Olschner)	266
From Paris to Copenhagen (Thomas)	243
<i>Parlar cantando</i> , a Special Art for Comedians, Minstrels, and Singers (Abramov-van Rijk)	37
Passacaglia and Chaconne in the Guitar Books of Francesco Corbetta (Fontijn)	70
A Passage of Western Opera's Diaspora to Korea (Joe)	175
Le passage des Pyrénées: Sarabandes et chaconnes (Rico)	207
Passage entre musique et philosophie : une fragilité nécessaire (Kaltenecker)	265
<i>passage/paysage</i> für großes orchester (M. Spahlinger)	267
»passagen? <i>das gras wachsen hören!</i> (C. & C. Schozurch)	lv
Passagen (Mundry, Keynote Address)	xxv
Passagen und Promenaden in der »musique anecdotique« von Luc Ferrari (Mehner)	169
Passagen, Kanäle, Schleusen (Böhme-Mehner)	168
Il »passaggio« di Boccherini a Genova: rivisitazione delle fonti (Bongiovanni)	76
The New Pastoral (Monelle)	89
On Paths of the Transition (Veselinovic Hofman)	240
Paul Sacher und Marcel Mihalovici (Näf)	166
Peculiaridades modales en el <i>Officium Defunctorum</i> hispánico (Ss. VIII–XII) (Asensio)	24
»performance studies« – Werkanalyse im Übergang zur Aufführungsanalyse (Brüstle)	232
Phänomenologie in der deutschsprachigen Musiktheorie 1918–1933 (Wörner)	233
Le pianiste Léo-Pol Morin (Caron)	149
<i>Pierrot lunaire</i> : transformation musicale de l'Art Nouveau (Föllmi)	288
Playing for God: The Emergence of Amateur Trombone (Carter)	224
Plot and Persona: Chopin's B-Minor Sonata (Seaton)	285
<i>Podobia</i> from the Hilandar Collection: Transmission or Transition (Artamonova)	83
Die Poetik der madrigalischen Kantate (Scheitler)	57
Polish Transitions, Musical and Moral (Bodman Rae)	138
The Political Use of Opera in Latin America (Cetrangolo)	192
Die »polnische Schule« (Seehaber)	163
Popmusik und Kunstreligion (Sponheuer)	121
Popular Song, Canon, and Contrapuntal Ambition: Senfl reacting to Josquin (Fallows)	6
<i>Porträt</i> oder <i>Fälschung</i> – Strawinskys Ragtime-Kompositionen (Bleek)	154
The »Post-« in the »Modern« Greek Film Music (Poulakis)	202
Pothier, Joseph	238
The Power of On: Ownership and Control in Ravel's Concerto (Predota)	152
Praktische Folgen des »Kantatenstreits« der 1720er Jahre (Heidrich)	58
Preaching with Brass: The Cornet, Early Jazz, and the Evangelical Connection (Gabbard)	225
Prisoners of Pachelbel: An Essay in Post-Canonic Musicology (Fink)	123
Les processus de transmission dans la poésie lyrique des troubadours (Chaillou)	37
Produktion – Reproduktion – Rezeption. Zu Adorno (Urbanek)	235
Progression mit Regression? Die 4. Symphonie von Charles Ives (Gail)	158



<i>Prosodia imago musicae: Accent and Punctuation Marks</i> (Jeffery)	19
Prunkvolle Chöre am Gänsemarkt: J. Matthesons Opern (Drauschke)	51
<i>Punctum contra punctum: Byzantine Neumes versus Staff Notation</i> (Vovk)	21
Quo vadis, Biographik? Traditionen und Tendenzen (Unsel)	276
Radici formali del melodramma italiano nelle opere di Ferdinando Paër (Castellani)	101
Rätselhafte Liaisons. Wagner und Mathilde Wesendonck (Deathridge)	87
Ravel, de Falla, Casella, Poulenc (Gonnard)	136
Reading the Material of Paul Robeson's Voice (Olwage)	236
Reappraising Rousseau (Martin)	73
Re-appropriating Bruckner as Cultural Icon (Attfield)	173
Reception on the Other Side: Franz Liszt (Nissen)	242
Recollection, Performance and the Idea of the ›Classic‹ in Vienna (Thormählen)	66
Recorded Music in the 20 <sup>th</sup> Century (Sachs)	256
Recordings and Musical Interpretation (Eiholzer)	256
Reflections of Musical Transition: City, Festivals (Sirakouli)	202
Die Reform der schulischen Musikerziehung und die Chorbewegung (Sekiguchi)	209
Regie und Form in Giuseppe Verdis <i>Otello</i> (Giger)	102
Reinhard Keisers geistliche Musik: Einige Neuentdeckungen (Blanken)	80
<i>The Relation to the Text: Schoenberg's Op. 4 and 5</i> (Gruber)	288
On the Relationship of Life and Art in the Creative Biography of Rogowski (Wojtowicz)	138
Remaking the Past with »all that is German« (Fukunaka)	246
Das Repertoire der Pfarrkirche zu Eisenstadt in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. (Szacsvai)	54
The Responsoy: Type and Modulation (Dobszay)	14
Responsory Tones at Klosterneuburg (Lacoste)	14
The Revolutions, Impressionist, and National in the Music of Szymanowski (Janicka-Skyz)	138
Die Rezeption des italienischen Futurismus in Spanien (Rufino)	133
Die Rezeption von Richard Wagners »symphonischem Stil« in Italien (Stöck)	95
The Right to Circulate Ideas (Scott)	142
The RIPM <i>Online Archive of Music Periodicals</i> (Full Text) (Cohen)	xvi
Rituelle Evokationen in zeitgenössischer Musik (Jezovšek)	130
Old Roman and Gregorian Responsories (de Loos)	13
<i>Ruggiero canta un poco Manzolisch. L'influenza dei castrati</i> (Bottero)	78
Russian critical editions (Komarov)	162
The Russian early Polyphony between Middle Ages and New Ages (Smirnova)	27
From »Savior« to »Embarrassment«. Schoenberg's <i>Survivor</i> (Wlodarski)	156
Scambi artistici e politica culturale fra Italia ed Europa (Nicolodi)	134
»Nur Schattenrisse nach der wahrhaft grossen Komposition« (Pietschmann)	91
Schnabel, Beethoven, and the British Critics (Thompson)	109
Schoenberg and France (Ziakris)	155
Die »schuldlose« Geschichte der Künste: Pfitzner (Eichhorn)	116
Schweiz, Frankreich, Savoyen und das Konzil von Basel (1431–1449) (Schmid)	45
Secrecies on the Stage: Dance and Music in the English Court Masque (Rygg)	69

The Segovia Manuscript as Chansonnier (Meconi)	30
Segovia: The ›Flemish Hypothesis‹ Reconsidered (Wegman)	30
The Semantic Surplus Value of Concrete Sounds (Posner)	221
Semantic of Intonation Transformations in Protestant Choral (Berdennikova)	240
Semantische Aspekte instrumentaler Opernbearbeitungen (Siegert)	90
Semiosis in Performance and Performance Studies (Cook)	220
Senfl – Hofmayer – Isaac: <i>Emulatio</i> , <i>Imitatio</i> und <i>Individuatio</i> (Lindmayr-Brandl)	7
Senfl in Print: Ott's Publications (Gustavson)	6
Sequential Aspects of Greek Art Music (Sakailieros)	161
Serbian Music in Times of Transition (Tomasevic)	203
Serbian Music: 1985–2005 (Milin)	203
From Sharp Intertextuality to Subtle Intertextuality (Kawamoto)	170
Shostakovich's ›New Way‹ and the 3 <sup>rd</sup> String Quartet (Reichardt)	161
›Si je pouvais arriver à me déwagnériser ...‹ : Chausson et <i>Le Roi Arthus</i> (Benoit-Otis)	148
<i>Sicut apīs prudentissima</i> – on Liturgical Collection and Conflict (Jacobsson)	15
The Singing-style of Shadow Play in Taiwan (Lee)	176
Über ›Sinn‹ und ›Unsinn‹ von Pathographien (Lammel)	274
The Social History of Music Reproduction and the ›Fidelity‹ (Rizzardi)	194
The Solís Theatre in the Socio-Cultural Fabric of Uruguay (Fornaro)	193
Some Reflections of the Origins of the Messine-German Types of Notation (Snoj)	20
Sonorism in the Music of Witold Szalonek (Humphries)	217
Sonorism, Klangkompositionen and the Sound Block Unit: ›Parton‹ (Jarzebska)	217
Sonorism: Footsteps and Fingerprints (Maslowiec)	216
›Sonoristic‹ Composers and their Development (Homma)	216
Sonoristic Space in Mahler's First Symphony (Dolp)	217
Sound Documents: Sources for Musicological Research (Pellizzari)	256
Sound Law and the Scholar (Cook)	143
Sound Moves: Revisiting the Sociology of Listening (Bull)	293
Sound-Perception and Performance-Rules (Koch)	294
Source et résurgence d'une mélodie (Kessous Dreyfuss)	82
Source Materials for the Liturgical Veneration of St. Brigit (Brigida) of Ireland (Buckley)	17
Spaniards in Argentine Cinema (Kohen)	194
The Spirit Transformed: Bénigne de Bacilly's Spiritual Airs (Gordon-Seifert)	70
Spiritual Interpretations in Beethoven Criticism of the Early 19 <sup>th</sup> C. (Kramer)	108
St. Galler Neumen und Aufführungspraxis (Prassl)	47
The St. Luke Passion as Britain's First Encounter with Sonorism (Rutherford-Johnson)	216
Staging Music: Comp. Structures and Dramatic Setting in Opera (Grasso Caprioli)	103
Staging Opera in a Film-Drowned World <i>La Traviata</i> (Bianorosso)	174
Stasis and Virtuosity in Parisian two-part Organa (Hirai)	36
Lo stile strumentale di Hindemith (Moiraghi)	145
<i>Storia</i> and <i>invenzione</i> from <i>I promessi sposi</i> to <i>La forza del destino</i> (Senici)	102
Strategie analitiche per un repertorio non-viennese (Fertonanti)	60
Strauss' Compositional Process <i>Rosenkavalier</i> (Jones)	145
Stravinsky's Growing Interest in Russian Folk Tonic Verse (Lupishko-Thihy)	153
Stravinsky's Sketches for the <i>Great Chorale</i> (Smyth)	153

»Streicht dunkler die Geigen«: On Musical Renderings of Celan (Englund)	289
Der Streit um die Musik Maurice Ravels (Kabisch)	151
The Stringed Drum and the 16 <sup>th</sup> Century Music (Ballester)	252
»Structural« versus »Re-creative« Analysis: Rudolf Kolischs Analyse-Projekt (Sprick)	109
A Study on the Improvisation of <i>Hakka Eight Tones</i> in Taiwan (Liu)	176
Study into the Causes of the Disappearance of Oratorio in Catalonia (Dauffi)	83
From Style Categories to the Concept of Texture (Fessel)	239
Style and Ideology: The Cold War »Blend« in Greece (Romanou)	201
Styles, Types, and the Aura of Beethoven's Instrumental Music (Chapin)	67
Stylistic Transitions in the 18 <sup>th</sup> -Century Repertoire in Northern Croatia (Blazekovic)	80
Subalternity and Music in Minas (Illari)	197
<i>Survivor from Warsaw</i> in West Germany in the 1950s (Calico)	157
»Sweet Harmony« Everlasting? Changes in Forms of Musical Expression (Pollack)	69
Der Symphoniebegriff von Sibelius und seine interkulturelle Transformation (Mäkelä)	94
Das symphonische Schaffen Niels W. Gades und C. F. E. Hornemans (Wasserloos)	93
A Tale of Peace: The passacaglia in Alben Berg's Op. 4/5 (Bruhn)	284
A Tale of two Requiems: Mozart and Cherubini (Lau)	79
Tendenzen musikalischer Kunstreligion in deutschsprachigen Ländern (Loos)	130
Tenormotette und »freie« Motette bei Heinrich Isaac und Ludwig Senfl (Schmidt-Beste)	7
Tension and Narrative (Maus)	284
»That Music we Laymen can not Appreciate Properly« (García-Gallardo)	245
The »Empilement of Fourths« (Amblard)	263
The Abbey of Novacella and Local Polyphonic Traditions (Gozzi)	11
The Archtypal Romanian Music (Dutica)	202
The Blessed and the Sinner (Budasz)	196
The Brain's Multifaceted Responses to Music (Janata)	293
The Breakthrough in Krzysztof Penderecki's Work (Chlopicka)	139
The Burial of Christ (Olson)	26
The Byzantine and The Old Russian Chants of the Early Period. Translation (Naoumova)	26
The <i>Cantus sororum</i> Melodies of Great Responsories (Vuori)	18
The Central Transition in the Art and Life of Henryk M. Gorecki (Malecka)	139
The Charm of Athens (Levitz)	188
The <i>Compendium</i> of Nicolaus of Capua (Herlinger)	248
The Concept of Transformation as a Sonoristic Paradigm (Granat)	219
The Construction of an Author. Reception of Frescobaldi's Sources (Jeanneret)	69
The Containment of Music in Victorian Ekphrastic Poems (Hohl Trillini)	300
The Dance of Death (Gómez)	25
The Empirical Turn, or the (Temporary) Triumph of Performance over Notation (Irvine)	65
»The Enemy is Polyphony«. Germany and the Restoration of Plainchant (Bain)	237
The Ensemble of Cornetti and Trombone of St. Mark's (Baroncini)	223
The Evolution of Józef Chominski's Theory of Sonology (Golab)	218
The Fluidity of Organological Nomenclature (Myers)	250
The Formes Fixes Come Full Circle »Art-Song«: Borrowings in Agricola's Chansons (Fitch)	10
The Genre of the <i>Ariette</i> in F. Schubert's Singspiel <i>Claudine von Villa Bella</i> (Kreyszig)	106

The Glib, the Bland, and the Corny: An Aesthetics of Socialist Realism (Frolova-Walker)	271
The Historia of St. Hilary of Poitiers in Spanish Sources (11 <sup>th</sup> and early 12 <sup>th</sup> C.) (Nelson)	16
The Iagoization of Othello/Otello (Kurtzman)	287
The Idea of <i>Música nacional</i> in 19 <sup>th</sup> -Century Spanish Historiography (Carreras)	96
The Idea of »National« in Croatian 19 <sup>th</sup> -Century Musical Culture (Tuksar)	97
The Inverted Recapitulation with Mediant Key Relations (Schuster-Craig)	229
The Latin Texts of the Segovia MS (Holford-Strevens)	30
The Learned Style between the Serious and the Comic (Mirka)	89
The Long Transition to Professional Musicology in Spain (Ramos López)	245
The Medieval Cult and Office of St. Cucuphas (Bernadó)	16
The Migratory Nature of Italian Opera (Morelli)	193
The Motet Book as Retrospective: Wercore's and the Milanese Legacy (Getz)	40
The Music of the Prince: Polyphony in Med. and Early Modern Italian Courts (Borghetti)	38
The Musical Constructions of Mourning in the Cinema of K. Kieślowski (Boczkowska)	174
The Nazi Sound Film: Ideology and the Talkies (Morgan)	296
The New Pastoral (Monelle)	89
The Notations of the <i>Cantigas de Santa Maria</i> (Ferreira)	34
The Opera Sinfonia 1720–1740 (McClymonds)	74
The Papal Singers Negotiate a Time of Transition: the <i>sede vacante</i> of Paul IV (Sherr)	42
The Political Use of Opera in Latin America (Cetrangolo)	192
The »Post-« in the »Modern« Greek Film Music (Poulakis)	202
The Power of On: Ownership and Control in Ravel's Concerto (Predota)	152
The Reception of Boccherini and Haydn (Marín)	61
<i>The Relation to the Text</i> : Schoenberg's op. 4 and op. 5 (Gruber)	288
The Responsory: Type and Modulation (Dobszay)	14
The Revolutions, Impressionist, and National in the Music of Szymanowski (Janicka-Skyz)	138
The Right to Circulate Ideas (Scott)	142
The RIPM <i>Online Archive of Music Periodicals</i> (Full Text) (Cohen)	xvi
The Russian early Polyphony between Middle Ages and New Ages (Smirnova)	27
The Segovia Manuscript as Chansonnier (Meconi)	30
The Semantic Surplus Value of Concrete Sounds (Posner)	221
The Singing-style of Shadow Play in Taiwan (Lee)	176
The Social History of Music Reproduction and the »Fidelity« (Rizzardi)	194
The Solís Theatre in the Socio-Cultural Fabric of Uruguay (Fornaro)	193
The Spirit Transformed: Bénigne de Bacilly's Spiritual Airs (Gordon-Seifert)	70
The St. Luke Passion as Britain's First Encounter with Sonorism (Rutherford-Johnson)	216
The Stringed Drum and the 16 <sup>th</sup> -Century Music (Ballester)	252
The Transition of Greek Art Song from the National to the Modern (Kontossi)	200
The Transition to the »Long« Interpretation: A. Chalkeopoulos (Arvanitis)	20
The Two-Faces of Stravinsky's Piano-Rag-Music (Carr)	153
The Use of Melodic Formulas in Responsories: Constancy and Variability (Haken)	13
The Viennese Piano Scene in the 1790s (Kömlös)	105
The Voice-Exchange in the Music of Ruggles, Ives, and Crawford Seeger (Slottlow)	120
The Watermarks in the Segovia Manuscript (Ros Fábregas)	28
The Winds of Change: Liturgical Reforms and Musical Transitions (Myers)	32

Ein theologischer Streitfall in Zerbst (Sawtschenko)	58
Zur Theorie einer poststrukturalistischen Historik (Heinemann)	266
Théories récentes de la narrativité versus analyse (Grabocz)	283
Theorizing the Enlightenment (R. Kramer)	64
»There have been developments«: Frankenstein's Monster (Winters)	296
Thomas Attwood and the Slide Trumpet (McGrattan)	223
»A Thousand Agreeable Sensations«: Boccherini and Sociability (Sutcliffe)	61
Three 16 <sup>th</sup> -Century Portuguese <i>Lamentations of Jeremiah</i> (Hardie)	25
Through a Glass Darkly: Johannes Martini and the Limits of Style Criticism (Steib)	38
Time and Pitch in Réôme: »Modulatio« & the Interpretation (Breuer)	33
Tomás Luis de Victoria. La edición de obras como proceso cíclico (Hernández)	25
Le <i>Tonaire</i> de Dom Pothier et la genèse du <i>Liber Gradualis</i> (Noiseux)	238
Tonal Pluralism in the Analysis of Giuseppe Paolucci (Barnett)	229
›Tonal Types« e attribuzioni modali nella polifonia del cinquecento (Mangani, Sabaino)	227
Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects (Agawu, Keynote Speech)	xlvii
From <i>topos</i> to <i>eidōs</i> : Aristides and Ptolemy (Atkinson)	226
De Toulouse a Toledo: transmisión cultural del canto (Tello)	32
Towards a Neural Basis of Music Perception (Koelsch)	294
Tradition and Innovation in the Historia of St. Liudger (Bezuidenhout)	16
Traduction, adaptation et récupération (Degott)	281
Transatlantic Passages – The Musical Grand Tour (Betz)	100
Transcending Colonialism (Herbst)	210
La transcription : de l'archet au clavier (Frei)	248
Transformed by Gender (Kok)	297
Transición de la música popular a la música de concierto en México (Díaz Rodríguez)	180
›Transition« as Process: Intermediate States in Mahler's <i>Das Lied von der Erde</i> (Roman)	111
The Transition of Greek Art Song from the National to the Modern (Kontossi)	200
The Transition to the ›Long‹ Interpretation: A. Chalkeopoulos (Arvanitis)	20
Transition as Reinvention in Works by Palestrina and Other Roman Composers (Filippi)	43
Transition in the Form of Fugue in 20 <sup>th</sup> -Century Music (Shakhkulyan)	231
The Long Transition to Professional Musicology in Spain (Ramos López)	245
Transitional Brass (Klaus)	225
Transitional Harmonies: the »Art of Transition«, Liszt and Wagner (Pritchard)	264
Transitions and Transformations: Ernst Krenek's Quest (Heidlberger)	119
Transitions of Biblical and Musical ›Myths‹: Onutë Narbutaitë (Ziuraityte)	167
Transposition and Transition: Berlioz's <i>Romeo et Juliette</i> (Neubauer)	287
Traversing the Double-Bar in Beethoven's Music (Copper)	108
Trombone Idiom in the early 20 <sup>th</sup> Century (Herbert)	224
Trompeten in der indigenen Musik Mesoamerikas (Stöckli)	178
Tropes of Gender in 19 <sup>th</sup> -Century Writing about Music (Solie)	270
The Two-Faces of Stravinsky's Piano-Rag-Music (Carr)	153
Über »Sinn« und »Unsinn« von Pathographien (Lammel)	274
»Übergang« als bewusstseinsphilosophisches Konzept (Zeuch)	299
Über-Schreibung: Robert Schumanns Klaviertranskriptionen (Bork)	247

Die Übersetzung als Original (Gier)	278
Die Übertragungen von Wagners <i>Parsifal</i> (Schneider)	281
Un catalogue manuscrit d'Imbault postérieur à 1812 (Vanhulst)	250
Una nueva fuente manuscrita de Santiago de Murcia (Vera Aguilera)	77
Under Construction: Process, Product, and the Opus-Concept (Sisman)	71
Unknown Shostakovich-Manuscripts (Digonskaya)	163
Unknown: Alexandr Borodin's Operetta (Martynova)	162
The Use of Melodic Formulas in Responsories: Constancy and Variability (Haken)	13
Van Halen: Changes In Their Harmonic Development (Harrison)	172
Variety of the Styles in Russian Church Singing (Panchenko)	27
Vatican Library <i>Reginensis latinum</i> 334: A Presentation Manuscript? (Brockett)	31
Die Verbreitung italienischer Musik jenseits der Alpen (Huck)	11
›Vernacular‹ or ›Cultivated‹ unbeantwortbare Frage der nordam. Musikkultur? (Rathert)	122
Verzeichnis der Werke Giovanni Pierluigi da Palestrinas (Ackermann)	255
First Viennese Performance of Schubert's <i>Der Hirt auf dem Felsen</i> (Albrecht)	106
The Viennese Piano Scene in the 1790s (Komlós)	105
Villa-Lobos' <i>Uirapuru</i> (Volpe)	198
Los villancicos del ciclo de la Navidad en el Cancionero de Segovia (Gómez)	29
Violin Treatises in Transition ca. 1800 (November)	252
Visual Suggestion Matters: Berlioz's Herminie (Maes)	110
Vivaldi's ›Spring‹ Concerto: Innovative Approaches to Ritornello Form (Losness)	75
The Voice-Exchange in the Music of Ruggles, Ives, and Crawford Seeger (Slottlow)	120
Vom ›leerer Klimperey‹ zu ›wirklicher Kunst‹ (Hindrichs)	8
Von <i>Contessa perdono</i> zu <i>Gloria patri gloria filio</i> (Hanke Knaus)	255
Von der 68er-Autoritätskritik zur Postmodernen Musik (Kutschke)	141
Vorbilder und Feindbilder: Zur russischen Rezeption (Groote)	94
W. H. Riehl's Forgotten Writings on Music (Pederson)	233
<i>Wagnerdampf</i> : Steam and Visual Transition in <i>Der Ring des Nibelungen</i> (Kreuzer)	190
Wagners künstlerische Neupositionierung im Kontext des Zürcher Kulturlebens (Hanke)	87
Was heisst und zu welchem Ende studiert man mus. Gattungsgeschichte? (Finscher)	xxvii
The Watermarks in the Segovia Manuscript (Ros Fábregas)	28
›We Will Rock You‹: The Politics of Sports and Popular Music (McLeod)	171
Weill's Dramaturgical Counterpoint in <i>Der Protagonist</i> (Hinton)	116
›Die Weltkrise in der Musik – Die Weltmusik in der Krise‹ (Jacob)	144
Der Werkbegriff bei Carl Philipp Emanuel Bach (Ensslin)	249
What Happened in the Spanish Sacred Music around 1700? (Rodríguez)	81
What Was Segovia s.s. For? (Kreitner)	29
When Functional Sound Oversteps Avant-garde (Payri)	292
›A Whole New World‹. Colonial Mexican Polyphony (Watkins)	44
Die wichtigsten Merkmale ukrainischer geistlicher Musik (Kiyanovska)	131
Wien um 1800 (Niedermüller)	65
Die Wiener Hofkapelle nach 1700 auf dem Weg zum Orchester (Glüxam)	72

---

William Grant Still and the Transformation of American Music (Murchison)	158
The Winds of Change: Liturgical Reforms and Musical Transitions (Myers)	32
Wolf and Pfitzner at the Threshold of Musical Impressionism (Thym)	144
A Woman's Place: On the Chronology of Offices for Virgins Martyrs (Borders)	15
»A World Where Time is Dangerously out of Control« Film (Schlüter)	264
World Poetry in Finnish Vocal Music of the 20 <sup>th</sup> Century (Gornaya)	165
Writing the History of Listening (Bacht)	239
Written and Unwritten Musical Tradition in Italian Literary (Pasquale)	96
Xenakis et le passage vers l'universel (Paparrigopoulos)	201
Zeitgenössische Gottesdienstinterpretation, <i>Introitus</i> von Manfred Novak (Yefimenko)	132
Zu einer kulturwissenschaftlichen Theorie der Passage (Zenck)	264
Zur medialen Performativität von Literatur (Jüngling)	266
Zur Theorie einer poststrukturalistischen Historik (Heinemann)	266
Zusammenhanglose Zusammenhänge? Das Potpourri im 19. Jh. (Waidelich)	92





### Index III: Referenten, Organisatoren, Chairs & Verlage Speakers, Organisers, Chairs & Publishers

#### Keynote Speakers

- Agawu, Kofi xlvii  
 Finscher, Ludwig xxvii  
 Mundry, Isabel xxv  
 Oexle, Otto Gerhard xxxvii  
 Zagajewski, Adam lix
- Institutes, Societies & Research Projects
- American Musicological Society 305  
 Bach-Archiv Leipzig lii, 305  
 Bach-Repertorium lii, 305  
 Beethoven-Archiv Bonn lii, 305  
 Bohuslav-Martinu-Institut xlii, 305  
 Das Erbe deutscher Musik xlvi, 305  
 Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg xxxii, 305  
 DHI · Deutsches Historisches Institut, Rom 305  
 Die Triosonate · Catalogue raisonné xlii, 305  
 DMgA · Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel 305  
 Executive Master in Arts Administration, Universität Zürich lii, 305  
 Fundación Música Española en Suiza xlii, 306  
 Gluck-Gesamtausgabe xxxii, 306  
 Hallische Händel-Ausgabe lxiv, 306  
 Hindemith-Institut liv, 306  
 Jean Baptiste Lully-Gesamtausgabe xlvi, 306  
 Joseph-Haydn-Institut xxxii, 306  
 Klingende Denkmäler · Musikwissenschaftliche Gesamtausgaben in Deutschland 306  
 Leipziger Mendelssohn-Gesamtausgabe lxiv, 306  
 Lexicon musicum latinum xlvi, 306  
 Max-Reger-Institut liv, 306  
 MGG · Die Musik in Geschichte und Gegenwart xxviii  
 Musik in Zürich · Zürich in der Musikgeschichte xlii, 306  
 Musikkollegium Winterthur 306  
 Neue Schubert-Ausgabe lxiv, 306  
 New Dvorák Complete Edition xxxii, 306  
 Orff Zentrum München 307  
 Orlando di Lasso · Gesamtausgabe xlvi, 307  
 R. Wagner · Briefausgabe xxxvi, 307  
 R. Wagner · Sämtliche Werke xxxvi, 307  
 Reinhard Keiser · Auswahlsgabe xxxvi, 307  
 RMA · Royal Musical Association xlii, 307  
 SAGW · Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften 307  
 SIM · Staatliches Institut für Musikforschung xxxii, 307  
 SMG · Schweizerische Musikforschende Gesellschaft 307  
 Stiftung Kloster Michaelstein liv, 307  
 Telemann-Auswahlsgabe und Zentrum für Telemannpflege xxxvi, 307  
 ViFa Musik BSB München xxxvi, 307
- Verlage · Publishers
- A-R Editions 308  
 American Institute of Musicology 308  
 Ashgate Publishing 308  
 Bärenreiter-Verlag 308  
 Boydell & Brewer Ltd. 308  
 Breitkopf & Härtel KG 308  
 Brepols Publishers 308  
 Cambridge University Press 308  
 Éditions J. M. Fuzeau 309  
 Furore Verlag 308  
 G. Henle Verlag 309  
 Georg Olms Verlag 309  
 KVNRM Royal Society for Music History of The Netherlands 309  
 Musik Hug 309  
 Musiques Suisses / Grammont Portrait 309  
 Oxford University Press 309  
 Pan Verlag GmbH 309  
 RILM Abstracts of Music Literature 309  
 Rosemary Dooley – Books on Music 308  
 Verlag Merseburger Berlin GmbH 309  
 W.W. Norton & Company, Inc. 309
- Abramov-van Rijk, Elena lxv, 37  
 Ackermann, Peter 255  
 Adelson, Robert I, 298

- Adlington, Robert lxx, 140  
 Agawu, Kofi xlvi, 232  
 Albrecht, Theodore lxi, 106  
 Alexandre Journeau, Véronique lxii, 175  
 Allanbrook, Wye J. xxxi, 88  
 Altenburg, Detlef 105  
 Amblard, Jacques 263  
 Amblard, Jaques lxviii  
 Aringer, Klaus li, 8  
 Artamonova, Yuliya V. lxvi, 83  
 Arvanitis, Ioannis lxii, 20  
 Asensio, Juan Carlos xxx, 24  
 Assmann, Aleida xxxiii, 118  
 Assmann, Jan xxvii  
 Atkinson, Charles M. xxxix, 46, 226  
 Attfield, Nicholas xliv, 173  
 Auhagen, Wolfgang 168
- Bacciagaluppi, Claudio lxii, 81  
 Bacht, Nikolaus xxxiv, 239  
 Bain, Jennifer l, 237  
 Ballester, Jordi xlix, 252  
 Bara, Olivier xxxv, 279  
 Barnett, Gregory xliii, 229  
 Baroncini, Rodolfo xxix, 223  
 Bayreuther, Rainer xl, 57  
 Beal, Amy C. lxxv, 141  
 Belonis, Yannis xxxix, 200  
 Benedictis, Angela Ida De xxxi, 279  
 Benoit-Otis, Marie-Hélène lxiii, 148  
 Berdennikova, Ekaterina xxxiv, 240  
 Berger, Christian xxx, 10, 12  
 Berger, Karol 228  
 Bernadó, Marius xliv, 16  
 Bernhard, Michael xlvi  
 Betteray, Dirk van 48  
 Betz, Marianne xxxix, 100  
 Bezuidenhout, Morné xliv, 16  
 Biancorosso, Giorgio xxxiii, 174  
 Birkendorf, Rainer 305  
 Black, David li, 78  
 Blackburn, Bonnie J. xli, 28, 250  
 Blanken, Christine lxii, 80  
 Blazekovic, Zdravko lxii, 80  
 Bleek, Tobias xxxix, 154  
 Bloxam, M. Jennifer lxi, 38, 42  
 Blum, Stephen lxii, 177  
 Boczkowska, Ewelina xxxiii, 174  
 Bödeker, Hans Erich xxxii, 273
- Bodman Rae, Charles l, 138  
 Boehm, Gottfried xxxiii, 118  
 Böttgemann, Markus xxxiv, 234  
 Bohlman, Philip 178  
 Böhme-Mehner, Tatjana lxi, 168  
 Bonds, Mark Evan xxx, 232  
 Bongiovanni, Carmela xlvi, 76  
 Boone, Graeme 170  
 Borchard, Beatrix lxiii, 269  
 Borders, James xl, 15  
 Borghetti, Vincenzo lxi, 38  
 Borgó, Andrés xlix, 251  
 Borio, Gianmario lxxv, 141, 234  
 Bork, Camilla xlix, 247  
 Bottero, Irene li, 78  
 Bower, Calvin M. 47  
 Boyce, James 317  
 Boynton, Susan 321  
 Braun, Lucinde xliii, 228  
 Breig, Werner xxxvi, 307  
 Brenner, Andreas 181  
 Breuer, Benjamin l, 33  
 Brezina, Aleš xlii, 305  
 Brinzing, Armin lxiii, 6  
 Brockett, Clyde xxxiv, 31  
 Brover-Lubovsky, Bella xliii, 229  
 Bruggisser-Lanker, Therese xxv, 82, 307  
 Bruhn, Siglind xli, 284, 286  
 Brunner, Gerhard lii, 305  
 Brunner, Raphaël xxxiv, 236  
 Brusniak, Friedhelm xxxii, 209, 273  
 Brüstle, Christa xxx, 232  
 Buckley, Ann xliv, 17  
 Budasz, Rogerio lii, 196  
 Buhler, James xxxix, 295  
 Bull, Michael xlix, 293  
 Buschmeier, Gabriele xlii  
 Busse Berger, Anna Maria 36
- Cabrera García, María Isabel l, 133  
 Calella, Michele xli, 297, 303  
 Calico, Joy H. lxii, 157  
 Cámara, Enrique xlii, 193  
 Camier, Bernard lxvi, 179  
 Campos Hazan, Marcelo lii, 197  
 Canet Centellas, Fernando xliii, 291  
 Canguilhem, Philippe xxix, 41  
 Cantos, María Luisa xlii, 306  
 Carlé, Martin xlix, 293

- Carlsen, Jan Pilgaard xlix, 247  
 Caron, Claudine lxiii, 149  
 Carr, Maureen A. xxxix, 153  
 Carreras, Juan José lxvii, 96  
 Carter, Stewart xxxiii, 224  
 Castellani, Giuliano lxiii, 101, 255  
 Cavallini, Ivano lxvii, 96, 97  
 Cavicchi, Camilla xlix, 251  
 Cazaux-Kowalski, Christelle lxvi, 22  
 Cetrangolo, Anibal Enrique xlii, 192  
 Chaillou, Christelle lxv, 37  
 Chapin, Keith lxvii, 67  
 Chen, Jen-yen lxi, 105  
 Chlopicka, Regina liv, 139  
 Choate, Tova 318  
 Chrissochoidis, Ilias xxxi, 73  
 Citron, Marcia lxiii, 269  
 Clarke, David xxix, 121  
 Clarke, Eric xliii, 222  
 Clifton, Keith E. xlii, 147  
 Code, David J. lxiii, 149  
 Cœurdevey, Annie liv, 10  
 Cohen, H. Robert xvi  
 Colette, Marie-Noël lxvi, 22  
 Cook, Nicholas xxxix, lxvi, 143, 220  
 Cooper, Barry xxxiii, 108  
 Cowart, Georgia 68  
 Cowgill, Rachel xxx, 157  
 Cross, Jonathan 153  
 Cummins, Linda Page lxvi, 249  
 Czagány, Zsuzsa xliv, 17  
 Czernin, Martin 318
- Danuser, Hermann 117  
 Daufi, Xavier lxvi, 83  
 Daunoraviciene, Grazina I, 210  
 De Benedictis, Angela Ida xxxi, 279  
 de Loos, Ike xl, 13  
 De Lucca, Valeria xlv, 71  
 Deasy, Martin xxxi, 185  
 Deathridge, John xl, 87  
 Deaville, James xlii, 147  
 Degott, Pierre xxxv, 281  
 Della Seta, Fabrizio 101  
 Deruchie, Andrew xlv, 111  
 Dessi, Paola xlix, 251  
 di Pasquale, Marco lxvii, 96  
 Diagon-Jacquín, Laurence Le xlv, 285  
 Díaz Rodríguez, Álvaro lxvi, 180
- Diederich, Stephan xxxii, 273  
 Digonskaya, Olga liii, 163  
 Dobszay, László xl, 14  
 Döge, Klaus 306  
 Dolp, Laura xxxiv, 217  
 Domínguez Rodríguez, José María xxxi, 72  
 Dougherty, William lxi, 288  
 Drauschke, Hansjörg xxxi, xxxvi, 51, 307  
 Dremel, Erik xlv, 56, 59  
 Drott, Eric lxv, 140  
 Dutica, Gheorghe lxiii, 202  
 Dyer, Joseph 315, 320
- Earle, Ben xlvi, 271  
 Eben, David 315  
 Edwards, Michele xxxiv, 203  
 Eichhorn, Andreas xlv, 116  
 Eiholzer, Hubert 256  
 Elias, Cathy Ann lxii, 300  
 Elste, Martin xlv, 92  
 Engelhardt, Markus 305  
 Engels, Stefan lxii, 19  
 Englund, Axel lxv, 289  
 Ensslin, Wolfram lxvi, 249  
 Ertelt, Thomas xxxii, 307  
 Eschenbach, Gunilla xxxi, 51  
 Esclapez, Christine lxv, 289  
 Everist, Mark xxxv, 280  
 Ewert, Hansjörg lxvii, 66
- Fabbri, Paolo 303  
 Fallows, David xxv, 6  
 Farkas, Zoltán xxxv, 53, 54  
 Fassler, Margot 318  
 Feisst, Sabine lxii, 156  
 Fend, Michael 185  
 Ferrando Montalvo, María xliii, 291  
 Ferreira, Manuel Pedro I, 34  
 Ferrier, Claude lxvi, 179  
 Fertoni, Cesare xli, 60  
 Fessel, Pablo xxxiv, 239  
 Filippi, Daniele V. xxxiii, 43  
 Fink, Robert xxix, 123  
 Finscher, Ludwig xxvii, xlii, 39, 305  
 Fischer, Erik lxi, 265  
 Fitch, Fabrice liv, 10  
 Flamm, Christoph xlvi, 270, 271  
 Flich, María Roselló 290  
 Föllmi, Beat lxv, 288

- Font Batallé, Montserrat liii, 135  
 Fontijn, Claire xlv, 70  
 Fornaro, Marita xlii, 193  
 Francis, Mary lxvi, 143  
 Franklin, Peter xxix, 295  
 Franzova, Tamara lxvii, 301  
 Frei, Constance xlix, 248  
 Freiburghaus, Gabriela 306  
 Friebe, Michael liii, 34  
 Friedrich, Sven xl, 87  
 Frisch, Walter 155  
 Frolova-Walker, Marina xlvi, 271  
 Fuhrmann, Wolfgang lxvii, 28, 67  
 Fukunaka, Fuyuko lxvii, 246
- Gabbard, Krin xxxiii, 225  
 Gabrielová, Jarmila xxxii, 160, 306  
 Gail, Dorothea xxx, 158  
 Gallagher, Sean 45  
 Galloway, Kate xlv, 164  
 Gan Quesada, Germán liii, 136  
 García-Gallardo, Cristóbal L. lxiii, 245  
 Gehann, Ada Beate xlvi, 75  
 Geiger, Friedrich 121  
 Gerhard, Anselm 103, 303  
 Gessel, Jeroen van li, 104  
 Getz, Christine xxix, 40  
 Gier, Albert xxxi, 278  
 Giger, Andreas lxiii, 102  
 Gilányi, Gabriella xl, 14  
 Gilliéron, Oscar xx  
 Glüxam, Dagmar xxxi, 72  
 Goštautiene, Ruta lxviii, 261, 263  
 Golab, Maciej xxxiv, 218  
 Goldenberg, Yosef xxx, 230  
 Gözl, Tanja xxxii, 306  
 Gómez, Maricarmen xxx, xli, 25, 29  
 Gonnard, Henri liii, 136  
 Gonzales, Cynthia I. lxii, 155  
 Gooley, Dana xxxix, 220  
 Gordon-Seifert, Catherine xlv, 70  
 Gornaya, Irina xlv, 165  
 Goudesenne, Jean-Francois xl, 15  
 Gozzi, Marco xxx, 11  
 Grabocz, Marta xli, 283  
 Granat, Zbigniew xxxiv, 215, 219  
 Grasso Caprioli, Leonella lxiii, 103  
 Grey, Thomas 99, 187  
 Grimm, Hartmut 71
- Groote, Inga Mai liii, 94  
 Grosspietsch, Christoph xlv, 59  
 Gruber, Gerold W. lxi, 288  
 Gruodyté, Vita lxviii, 262  
 Guillot, Matthieu lxviii, 261  
 Guin, Elizabeth Le xxxi, xli, 62, 187  
 Gülke, Peter li, 260  
 Gustavson, Royston lxiii, 6  
 Gutiérrez, Carmen Julia lxv, 36, 316, 321
- Haggh-Huglo, Barbara lxii, 19, 322  
 Haken, Boris von xlii, 148  
 Halász, Péter xxxv, 55  
 Haldey, Olga li, 104  
 Hangartner, Bernhard xxi, 317  
 Hanke, Eva Martina xvii, xl, 87  
 Hardie, Jane Morlet xxxiv, 23, 25, 317  
 Harris, Amanda I, 297  
 Harrison, Thomas xlv, 172  
 Hart, Brian J. lxvii, 152  
 Head, Matthew xxxi, 90  
 Heidlberger, Frank xxix, 119  
 Heidrich, Jürgen xl, 58  
 Heilmann, Anja li, 259  
 Heine, Christiane I, 133, 135  
 Heine, Claudia xvii, xlii, 306  
 Heinemann, Michael xli, lxv, 92, 266  
 Heisler, Wayne li, 208  
 Heldt, Guido 173  
 Helsen, Kate xl, 13  
 Hentschel, Frank 121  
 Herbert, Trevor xxix, xxxiii, 222, 223, 224  
 Herbst, Anri I, 210  
 Herlinger, Jan lxvi, 248  
 Hernández, Esteban xxx, 25  
 Herold, Kiryl xlv, 165  
 Hertel, Carola xxx, 11  
 Hess, Debra lxiii, 244  
 Hess, Sabine xvii  
 Hibberd, Sarah xxxv, 187  
 Hiekel, Jörn Peter lxi, 265  
 Hiley, David 33, 46  
 Hindrichs, Thorsten liii, 253  
 Hinrichsen, Hans-Joachim xlv, 92, 299  
 Hinton, Stephen xlv, 116  
 Hirai, Makiko lxv, 36  
 Hochradner, Thomas xxxv, 55  
 Hohl Trillini, Regula lxii, 300

- Holford-Strevens, Leofranc xlv, 30  
 Holliger, Heinz 311  
 Homma, Martina xxx, 216, 261  
 Hortschansky, Klaus 80  
 Hubbert, Julie xxxiii, 123  
 Huck, Oliver xxx, 11  
 Hudson, Elizabeth lxi, 191  
 Huglo, Michel lxii, 19, 318  
 Humphries, Carl xxx, 217  
  
 Iitti, Sanna I, 298  
 Illari, Bernardo lii, 197  
 Illiano, Roberto xxxix, 128  
 Irvine, Thomas lxiii, 65  
 Itoh, Tatsuhiko xlix, 243  
 Izzo, Francesco lxiii, 101  
  
 Jacob, Andreas li, 144  
 Jacobshagen, Arnold xxxi, 279  
 Jacobsson, Ritva Maria xl, 15  
 Janata, Petr xlix, 293  
 Janicka-Slysz, Malgorzata I, 138  
 Janz, Tobias xxxiv, 235  
 Jaroplov, Alexej lxii, 21  
 Jarzebska, Alicja xxxiv, 217  
 Jeanneret, Christine xlv, 69  
 Jeffery, Peter lxii, 19  
 Jezovšek, Veronika xli, 130  
 Joe, Jeongwon xxxiii, 175  
 Jones, Joseph E. li, 145  
 Jost, Peter xxxvi, 307  
 Judd, Robert 305  
 Jung-Kaiser, Ute xxxii, 274  
 Jüngling, Markus lxv, 266  
  
 Kabisch, Thomas lxvii, 151  
 Kacic, Ladislav xxxv, 53  
 Kaden, Christian xliii, 222, 239  
 Kaltenecker, Martin lxi, 265  
 Karaseva, Marina V. xxxiv, 241  
 Kartomi, Margaret 252  
 Kawamoto, Akitsugu xlv, 170  
 Kennaway, Georg xxxi, 282, 283  
 Kessous Dreyfuss, Anny lxvi, 82  
 Keym, Stefan xlix, 93  
 Kini, Mono 5  
 Kinoshita, Makiko 204  
 Kiss, Gábor xxxiv, 31  
 Kiyanovska, Lyubov xli, 131  
  
 Klaper, Michael xli, 68  
 Klaus, Sabine xxxiii, 225  
 Klotz, Sebastian xlix, 292  
 Koch, Lars-Christian xlix, 294  
 Koelsch, Stefan liii, 294  
 Kogler, Susanne lxv, 267  
 Kohen, Héctor xlvi, 194  
 Kok, Roe-Min I, 297  
 Komarov, Alexander liii, 162  
 Komlós, Katalin lxi, 105  
 Konrad, Ulrich xxv, xlvi, 78  
 Kontossi, Sofia xxxix, 200  
 Körndle, Franz lxvii, 7  
 Kramer, Elizabeth xxxiii, 108  
 Kramer, Richard lxiii, 64  
 Kraus, Beate Angelika xxxiii, lii, 107, 305  
 Krause, Andreas xl, 166  
 Kreitner, Kenneth xli, 29  
 Kremer, Joachim xxxv, 275  
 Kreutziger-Herr, Annette lxiii, 140, 269  
 Kreuzer, Gundula lxi, 189, 190, 191  
 Kreyszig, Walter lxi, 106  
 Kruckenber, Lori 47, 317  
 Kruse, Matthias xxxv, 277  
 Kube, Michael lxiv, 306  
 Kucinkas, Darius xxxi, 282  
 Kurtzman, Jeffrey lxi, 287  
 Kuss, Malena xlvi, 195  
 Kutschke, Beate lxv, 140, 141  
  
 Lacchè, Mara xxxix, 128  
 Lacoste, Debra xl, 14, 322  
 Lammel, Hans-Uwe xxxii, 274  
 Landgraf, Annette lxiv, 306  
 Landreh, Konrad li, 208  
 Lanz, Doris li, 260  
 Lau, Connie li, 79  
 Lavoie, Marie-Noëlle lxiii, 150  
 Le Diagon-Jacquín, Laurence xlv, 285  
 Le Guin, Elizabeth xxxi, xli, 62, 187  
 Ledergerber, Elmar xxv  
 Lee, Wan-Chun lxii, 176  
 Leikin, Anatole lxi, 287  
 Lerch-Kalavrytinós, Irmgard liii, 35  
 Leszczynska, Agnieszka xxxv, 206  
 Letzter, Jacqueline I, 298  
 Levin, David lxi, 190  
 Levitz, Tamara xxxv, 188  
 Linck, Dirck xxix, 122

- Lindmayr-Brandl, Andrea lxvii, 7  
 Lindstedt, Iwona xxxiv, 218  
 Lippus, Urve xxxv, 124, 125  
 Liu, Hsin-yuan lxii, 176  
 Llewellyn, Jeremy 46  
 Lo, Kii-Ming 157  
 Locke, Ralph P. xxx, 231  
 Lodes, Birgit li, lxiii, 5, 9  
 Loos, Helmut xli, 130  
 Loos, Ike de xl, 13  
 Losness, Erinn xlvi, 75  
 Loya, Shay xxxix, 99  
 Lucca, Valeria De xlv, 71  
 Lucia, Margaret xxxiv, 203  
 Lücke, Martin xlv, 171  
 Lupishko-Thihy, Marina xxxix, 153  
 Lütthy, Michael xxxiii, 124  
 Lütolf, Max 31  
 Lütteken, Laurenz xxv, xxvii, xxviii, xlii, xlvi, 45, 305  
 Luz Mansilla, Silvina xl, 167
- Macdonald, Hugh xxxi, 278  
 Mackensen, Karsten lxiii, 65  
 Maddox, Alan lxvii, 246  
 Maes, Francis xliv, 110  
 Magaldi, Cristina liv, 198  
 Mäkelä, Tomi xxxv, xlix, 94, 275  
 Malecka, Teresa liv, 139  
 Malinge, Élise lxviii, 262  
 Manabe, Noriko xxxix, 129  
 Mangani, Marco xxxix, 227  
 Marín, Miguel Ángel xli, 60, 61  
 Markham, Elizabeth J. liii, 35  
 Markovic, Tatjana xlix, 241  
 Marschall, Gottfried xxxi, 278  
 Martin, Christine 255  
 Martin, Nathan xxxi, 73  
 Martynova, Svetlana liii, 162  
 März, Christoph xxx, 12  
 Maslowiec, Anya xxx, 216  
 Massip, Catherine 148  
 Maul, Michael xxxi, 52  
 Maus, Fred Everett xli, 284  
 Mauser, Siegfried 110  
 McCann, Anthony lxvi, 142  
 McClymonds, Marita P. xxix, 74  
 McGrattan, Alexander xxix, 223  
 McLeod, Kenneth xlv, 171
- Meconi, Honey xlv, 30  
 Mehner, Klaus lxi, 169  
 Meine, Sabine xxix, 41  
 Meischein, Burkhard xlii, 146  
 Melnyk, Lydia xlv, 132  
 Mende, Wolfgang xxxv, 125  
 Mengozzi, Stefano l, 237  
 Meyer, Andreas li, 9  
 Meyer, Felix xxxiii, 117  
 Mikusi, Balázs l, 210  
 Milanovic, Biljana xxxix, 199  
 Milin, Melita xliii, 203  
 Mirka, Danuta xxxi, 88, 89  
 Moiraghi, Marco li, 145  
 Monelle, Raymond xxxi, 89  
 Montemagno, Giuseppe xxxix, 127  
 Morelli, Giovanni xlii, 193  
 Morent, Stefan l, 33  
 Morgan, Ben xxix, 296  
 Müllensiefen, Daniel liii, 294  
 Müller-Goldkuhle, Corinna xxxii, 273  
 Mundry, Isabel xxv
- Mungen, Anno xxxv, 87, 188  
 Murata, Margaret 69  
 Murchison, Gayle xxx, 158  
 Myers, Arnold xlix, 250  
 Myers, Gregory A. xxxiv, 32  
 Myers, Sandra lxiii, 244
- Näf, Lukas xl, 166  
 Nagaoka, Megumi xxxiii, 43  
 Naoumova, Elena xlv, 26  
 Napp, Thomas xxxv, 205  
 Nassauer, Bianca xxxii, 273  
 Neidhöfer, Christoph xlv, 164  
 Nelson, Kathleen xxx, xlv, 16, 24  
 Neubauer, John lxi, 287  
 Neumeyer, David xxix, 295, 296  
 Newcomb, Anthony 107  
 Niccolai, Michela xxxix, 127  
 Nicolodi, Fiamma l, 134  
 Niedermüller, Peter lxiii, 65  
 Niiyama, Funiko 322  
 Nissen, Peter E. xlix, 242  
 Noble, Alistair lxi, 168  
 Noeske, Nina xlvi, 272  
 Nogueira, Ilza xl, 167  
 Noiseux, Jean-Pierre l, 238, 318  
 Novak, Manfred xli, 131

- November, Nancy liii, 252  
 Nussbaum, Jeffrey 222, 224
- Obert, Simon lxi, 169  
 Obregón, Mireya xxxiii, 173  
 Oexle, Otto Gerhard xxxvii  
 Oh, Hee Sook 241  
 Olmos, Ángel Manuel xli, 29  
 Olschner, Leonard lxx, 266  
 Olson, Greta xxxiv, 26  
 Olson, Judith E. lxxvi, 178  
 Olwage, Grant xxxiv, 236
- Pala, Demetrio xlvi, 195  
 Panchenko, Florentina xlv, 26, 27  
 Papanikolaou, Eftychia lxii, 82  
 Paparrigopoulos, Kostas xxxix, 201  
 Papp, Anette 319  
 Pappel, Kristel xxxv, 125  
 Paquette-Abt, Mary I, 238  
 Parker, Craig B. xxx, 159  
 Parker, Mara xlvi, 76  
 Páscoa, Márcio liv, 198  
 Pasquale, Marco di lxxvii, 96  
 Payri, Blas xliii, 292  
 Pederson, Sanna xxx, 233  
 Pedrosa Cardoso, José M. xxxv, 207  
 Pellizzari, Pio 255, 256  
 Pérez López, Héctor Julio xliii, 290  
 Pérez Zalduondo, Gemma I, 134  
 Petersen, Nils Holger 315  
 Petrauskaite, Danute lxx, 242  
 Petrobelli, Pierluigi lii  
 Philippi, Daniela xxxii, 306  
 Phipps, Graham H. xxix, 120  
 Piccardi, Carlo 256  
 Pietschmann, Klaus xli, lxiii, 5, 45, 90, 91  
 Piles Giménez, Ana xliii, 291  
 Piovano, Ugo xlvi, 77  
 Pistone, Danièle 151  
 Planchart, Alejandro Enrique 37, 45  
 Platt, Heather I, 298  
 Pletnyova, Ekaterina xlv, 27  
 Poetzsch-Seban, Ute xxxvi, xlv, 59, 307  
 Polk, Keith xxix, 223  
 Pollack, Janet xli, 69  
 Posner, Roland xliii, 221  
 Poulakis, Nick xliii, 202  
 Prassl, Franz Karl 47
- Predota, Georg A. lxxvii, 152  
 Pritchard, Matthew lxi, 264  
 Puri, Michael lxxvii, 151
- Quinn, Ian xxix, 119
- Ramos López, Pilar lxxvii, 245  
 Rasch, Rudolf xxxv, 205  
 Rathert, Wolfgang xxix, 122  
 Reichardt, Sarah lxii, 161  
 Reichwald, Siegwart xxxix, 99  
 Reipsch, Brit xxxvi, 307  
 Reiser, Salome lxiv, 306  
 Rentsch, Ivana xxxi, lxiv, 186  
 Reynolds, Christopher 247  
 Rice, Eric xxix, 40  
 Rice, Stephen xxxiii, 42  
 Rico Osés, Clara li, 207  
 Riedo, Christoph 255  
 Rieger, Eva 268  
 Riethmüller, Albrecht xxxiii, 123  
 Rihm, Wolfgang xxxiii, 118  
 Rink, Andreas xxxv, 275  
 Risi, Clemens lxxvi, 189, 190, 192  
 Rizzardi, Veniero xlvi, 194  
 Rode-Breyman, Susanne lxiii, 270  
 Rodríguez, Pablo-L. lxii, 81  
 Roman, Zoltan xlv, 111  
 Romanou, Ekaterini xliii, 199, 201  
 Roncroffi, Stefania xxxiv, 32  
 Ros Fábregas, Emilio xli, 28  
 Rösch, Thomas 307  
 Rose, Dirk xl, 57  
 Roselló Flich, María xliii  
 Rota, Daniela xli, 68  
 Roth, Michel 181  
 Rózmán Servatius, Viveca li, 79  
 Rufino, Ugo I, 133  
 Ruiz, Juan xxxiv, 25  
 Russo, Marco xxx, 158  
 Rutherford-Johnson, Tim xxx, 216  
 Rygg, Kristin xli, 69
- Sabaino, Daniele xxxix, 227  
 Sacau, Enrique xlvi, 195  
 Sachs, Harvey 256  
 Sachs, Klaus-Jürgen 226  
 Sakallieros, Giorgos lxii, 161  
 Sala, Emilio xxxi, 187

- Sala, Massimiliano xxxix, 128  
 Salvadó, Sebastián 316  
 Samson, Jim 124  
 Sanhuesa Fonseca, María xliii, 228  
 Sawtschenko, Elena xliv, 58  
 Saxer, Marion xxxix, 226  
 Schaal-Gotthardt, Susanne liv, 306  
 Scheitler, Irmgard xl, 57  
 Scheuch, Leonhard xxviii  
 Schier, Volker xliv, 18  
 Schlüter, Bettina lxi, 264  
 Schmid, Bernhold xlvi, li, 9, 307  
 Schmid, Manfred Hermann xxxii, 303, 305  
 Schmidt, Hans-Joachim 45  
 Schmidt, Lothar 144  
 Schmidt-Beste, Thomas lxvii, 7  
 Schmierer, Elisabeth xliv, 115  
 Schmusch, Rainer xxxv, 277, 280  
 Schneider, Herbert xxxv, xlvi, 277, 281, 306  
 Scholz, Dirk xxxvi, 307  
 Scholz, Gottfried 244  
 Schroedter, Stephanie li, 208  
 Schubert, Giselher xliv, 115, 116  
 Schuster-Craig, John xliii, 229  
 Schwab, Heinrich W. 75  
 Schwartz, Manuela liii, 95  
 Schwarz, David xxix, 120  
 Schwarzbauer, Michaela xxxv, 276  
 Schwindt, Nicole li, lxiii, 5, 8  
 Scott, Derek B. lxvi, 142  
 Seaton, Douglass xlv, 285  
 Seehaber, Ruth xliv, 163  
 Sekiguchi, Hiroko l, 209  
 Selfridge-Field, Eleanor xxix, 74  
 Senici, Emanuele lxiii, 102  
 Seroussi, Edwin 175  
 Seta, Fabrizio Della 101  
 Seter, Ronit lxii, 177  
 Shakhkulyan, Tatevik xxx, 231  
 Shen, Diau-Long xlix, 248  
 Sherr, Richard xxxiii, 42  
 Shreffler, Anne xxxiii, 117, 166  
 Siegert, Christine xxxii, xli, 90, 306  
 Siegmund, Bert xliv, liv, 59, 307  
 Siemdaj, Ewa l, 137, 138  
 Sirakouli, Vasiliki xliii, 202  
 Sisman, Elaine xxxi, 71  
 Skupin, Renata lxii, 160  
 Slottlow, Stephen xxix, 120  
 Smyth, David H. xxxix, 153  
 Snoj, Jurij lxii, 20, 255  
 Solie, Ruth lxiii, 270  
 Solomonova, Olha li, 103  
 Somfai, László lxii, 160, 163  
 Spahlinger, Mathias lxv, 267  
 Speck, Christian xli, 62  
 Sponheuer, Bernd xxix, 121  
 Sprick, Jan Philipp xxxiii, 109  
 Stachó, László xlv, 286  
 Staehelin, Martin xlvi, 205, 305  
 Stanley, Glenn lxvi, 191  
 Steblin, Rita lxi, 107  
 Steib, Murray lxi, 38  
 Steiner, Stefanie li, liv, 145, 306  
 Stöck, Gilbert liii, 95  
 Stöck, Katrin lxvii, 302  
 Stöckli, Matthias lxvi, 178  
 Stollberg, Arne xxxi, xl, 88, 186  
 Strohm, Reinhard xxv, 74  
 Stüwe, Holger xliv, 110  
 Sutcliffe, W. Dean xli, 61  
 Szacsvai, Katalin Kim xxxv, 54  
 Szendrei, Janka lxii, 21  
 Tadday, Ulrich li, 260  
 Tanay, Dorit 248  
 Tedesco, Anna lxvii, 98  
 Tello Ruiz-Pérez, Arturo xxxiv, 32  
 Teramoto, Mariko l, 238  
 Thomas, Adrian xxx, 215  
 Thomas, Jennifer xlix, 243  
 Thompson, Brian xxxiii, 109  
 Thompson, Virginia xxix, 224  
 Thorau, Christian xliii, 219, 221  
 Thormählen, Wiebke lxvii, 66  
 Thym, Jürgen li, 144  
 Tischer, Matthias xlvi, 272  
 Tomasek, Tomas xxx, 12  
 Tomasevic, Katarina xliii, 203  
 Tomaszewski, Mieczyslaw l, 137  
 Torrente, Álvaro xxxix, 227  
 Torres Clemente, Elena liii, 137  
 Traub, Andreas xxxii, 305  
 Tsetsos, Markos xlvi, 272  
 Tuksar, Stanislav lxvii, 97  
 Tunbridge, Laura lxvi, 191  
 Tuzi, Grazia xlii, 194  
 Tyack, Jonathan xlii, 307



- Tyrväinen, Helena xxxv, 126
- Ungeheuer, Elena xliii, 219, 220
- Unselde, Melanie xxxv, 276
- Urbanek, Nikolaus xxxiv, 235
- Urchueguía, Cristina xx, xxxiii, 28
- Urrows, David Francis xxxix, 100
- van Gessel, Jeroen 104
- Vanhulst, Henri lxvi, 250
- Vasiluu, Laura xxxix, 200
- Vendrix, Philippe 237
- Vera Aguilera, Alejandro xlvi, 77
- Veselinovic Hofman, Mirjana xxxiv, 240
- Vlastos, Georges lxiii, 150
- Vlhova-Wörner, Hana 319
- Volpe, Maria Alice liv, 198
- Voss, Steffen xxxi, 52
- Vovk, Alexander lxii, 21
- Vuori, Hilkka-Liisa xlv, 18
- Waczkat, Andreas 273
- Waerber, Jacqueline xxxv, 185, 189
- Wagstaff, Grayson xxx, 24
- Waidelich, Till Gerritt xli, 92
- Wald, Melanie li, 230, 259
- Walter, Michael xxx, 207, 234
- Wasserloos, Yvonne xlix, 93
- Watkins, Timothy D. xxxiii, 44
- Weder, Hans xxv
- Wegman, Rob C. xlv, 30
- Weiss, Stefan xxxv, 126, 162
- Welker, Lorenz xxx, 12
- Whiteley, Sheila lxvi, 143
- Wicki, Ludwig 181
- Wieczorek, Ryszard xxxv, 206
- Wiener, Oliver lxiii, 63, 64
- Wiesenfeldt, Christiane xxix, 39
- Winters, Ben xxix, 296
- Wiskus, Jessica lxvii, 301
- Witkowska-Zaremba, Elżbieta 319, 320
- Włodarski, Amy Lynn lxii, 156
- Wójtowicz, Ewa I, 138
- Wolf, Rebecca liii, 253
- Wolf, Uwe xl, lii, 58, 305
- Wolf, Werner xli, 284
- Wolff, Christoph 146
- Wollny, Peter lii, 305
- Wörner, Felix xxx, 233
- Yefimenko, Adelina xlv, 129, 132
- Zanovello, Giovanni lxi, 39
- Zapke, Susana lxvi, 22, 316
- Zaytseva, Tatiana xxxix, 101
- Zbikowski, Lawrence xxxi, 89
- Zehentreiter, Ferdinand xlv, 116
- Zenck, Martin lxi, 263, 264
- Zeuch, Ulrike lxii, 299
- Ziakris, Achilles lxii, 155
- Zinkevych, Elena S. xlv, 170
- Ziuraityte, Audrone xl, 167



## Index IV: Adressen & Lagepläne · Addresses & Sitemaps

Universität Zürich, Hauptgebäude · University Zürich, Main Building

Haupteingang · Main Entrance  
Rämistr. 71 / 8006 Zürich



Kongressbüro · Conference Office

Hauptgebäude · Main Building: Level F  
Tel: +41 (0) 44 634 47 75



Computerräume · Computer Terminals

MAC: Hauptgebäude · Main Building: Level D, Room 11  
IBM/PC Hauptgebäude · Main Building: Level K, Room 1



Musikwissenschaftliches Institut · Musicological Institute

Florhofgasse 11 / 8001 Zürich  
Tel.: + 41 (0) 44 634 47 61  
während des Kongresses nicht besetzt · not available during the congress



HMT · Hochschule Musik und Theater Zürich / Musikhochschule

Florhofgasse 6 / 8001 Zürich



ETH · Eidgenössische Technische Hochschule

Rämistr. 101 / 8006 Zürich



Notruf · Emergency

Transportmittel · Transportation

Notarzt · Emergency doctors	144	Flughafen · Airport	+41 (0)43 816 22 11 <a href="http://www.flughafen-zuerich.ch/">www.flughafen-zuerich.ch/</a>
Vergiftung · Intoxication	145	Bahnhof · Railwaystation	+41 (0)900 300 300 <a href="http://www.sbb.ch/">www.sbb.ch/</a>
Stadtpolizei · City Police	117	Taxi	+41 (0)44 444 4444



Botschaften und Konsulate · Embassies and Consulates

[www.zuerich.com/de.cfm/information/adressen/konsulate/](http://www.zuerich.com/de.cfm/information/adressen/konsulate/)

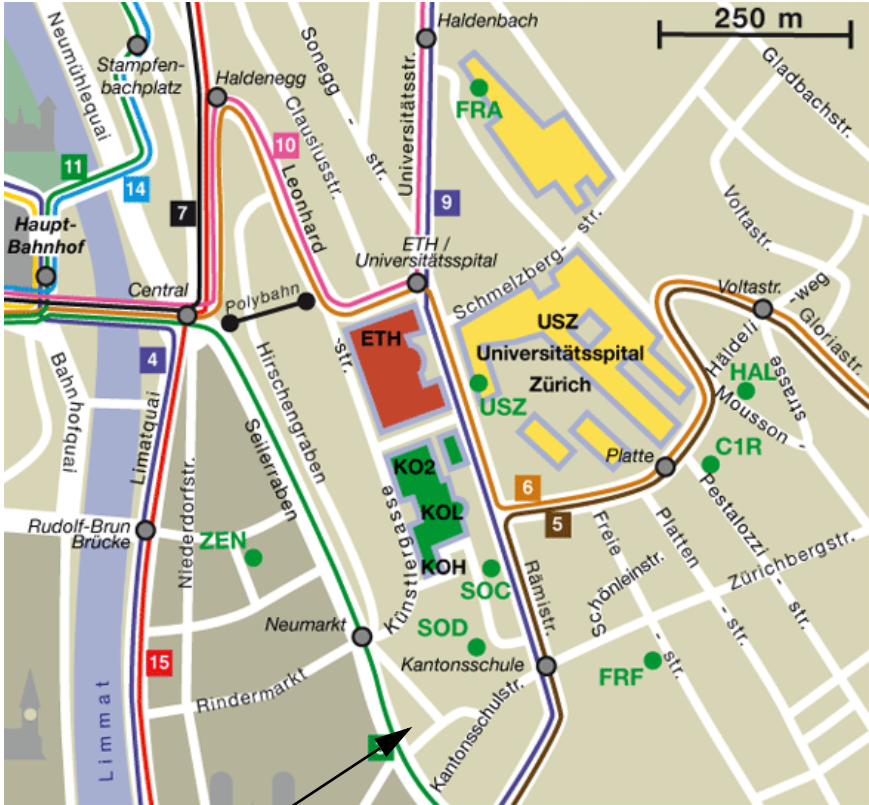


Religionsgemeinschaften & Gottesdienste · Religious Communities & Services

[www.zuerich.com/de.cfm/information/adressen/religioese\\_zentren/](http://www.zuerich.com/de.cfm/information/adressen/religioese_zentren/)



From Central Station (Hauptbahnhof) to the Main Building (KO2 / KOL) and to the Musicological Institute (MWI)

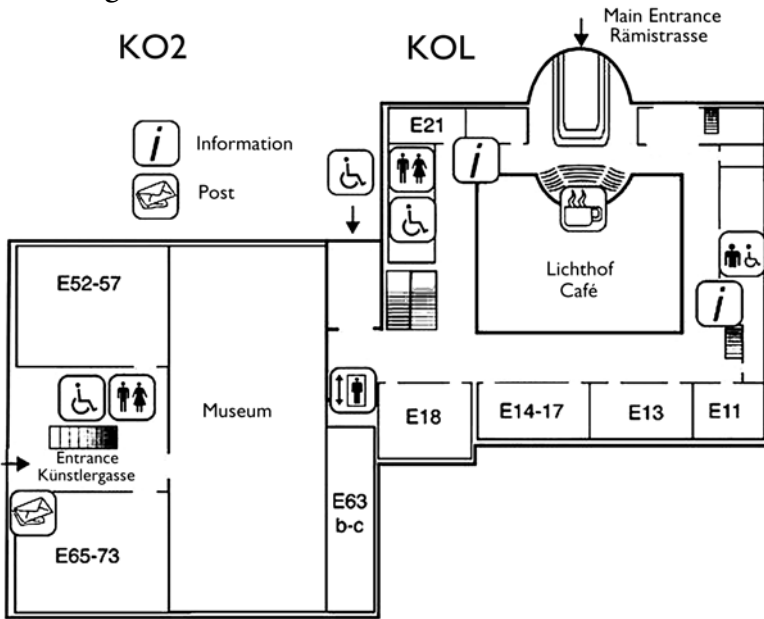


MWI, Florhofgasse 11

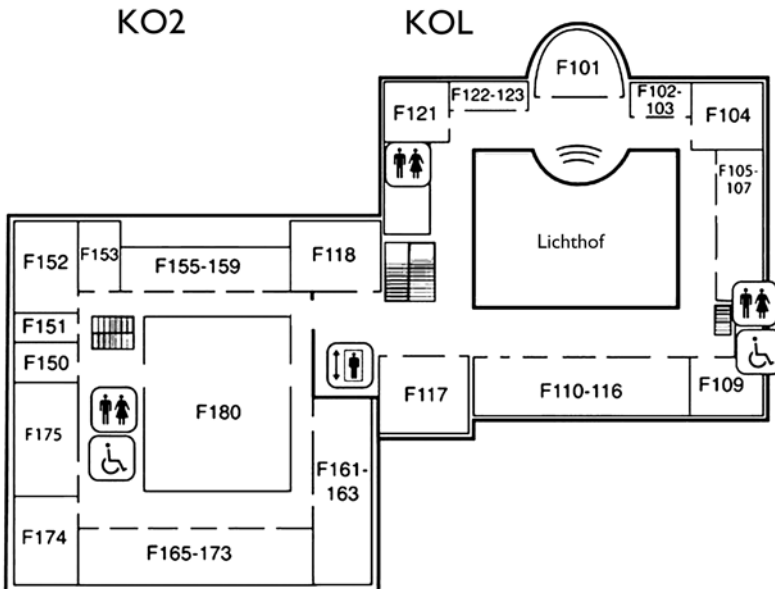
Links: Map of Zürich · Stadtplan Zürich

<http://map.search.ch/zuerich>

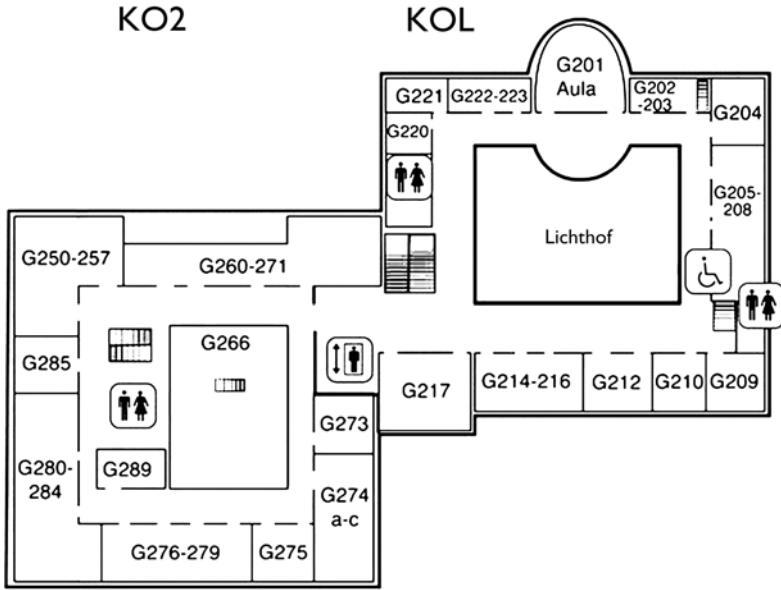
## Main Building Level E



## Main Building Level F



## Main Building Level G



## Main Building Level H

