

Thomas Fesefeldt – Andreas Ickstadt – Ariane Jeßulat – Kilian Sprau – Katja Steinhäuser –
Berthold Tuercke – Lilia Ushakova – Emmanouil Vlitakis (Hg.)

unter Mitarbeit von
Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech

Kombinatorik und Spiel

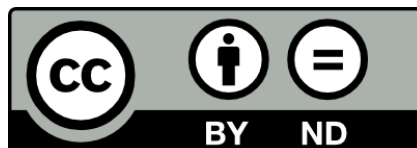
Wege musikalischen Denkens

Festschrift für Stefan Prey



Universität der Künste Berlin

2022



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Clemens Kühn

Zahlenspiele. Geburtstagsgabe für Stefan Prey

Hartmut Fladt

Aspekte von Natur und Naturbeherrschung in der Musik des 18. Jahrhunderts

Gesine Schröder

Der Zug des Feuervogels in den Westen. Präliminarien zu Interpretations-Studien über einen Orchesterhit

Berthold Tuercke

für Stefan Prey

Volker Lenz

Einige Erinnerungen an den Unterricht bei Stefan Prey

Ulrich Kaiser

Wahnsinn!

Reinhard Schäfertöns

Zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik. Positionen musiktheoretischer Fächer im hochschulischen Kontext

Michael Polth

Tonfelder in zwölftönigen und zwölftontechnischen Kontexten

Andreas Waczkat

Magister Ludi Viennensis. Zu Josef Matthias Hauers *Zwölftonspielen*

Tobias Faßhauer

Ragtime für die *Polka*. Musikalische Amerika-Signaturen in Puccinis *La fanciulla del West*

Martin Supper

Stefan Prey 2022

Ullrich Scheideler

Das Labyrinth auf dem Weg zum Schluss. Beobachtungen zur Genese der Schlussgruppe des 1. Satzes von Ludwig van Beethovens Eroica-Symphonie im Kontext der Skizzen

Ariane Jeßulat

Kanon und Echo. Zu den kontrapunktischen Dispositionen der Fuge in f-Moll BWV 857

Albert Richenhagen

Das antike Tonsystem in der kurzen Gesamtdarstellung des Nikomachos von Gerasa

Manfred Hüneke

Lullaby of Birdland (George Shearing)

Andreas Ickstadt, Christiane Imort-Viertel und Robert Lang

Wie Musiktheorie in der Schule unterrichtet wird. Eine empirische Studie in Berlin und Baden-Württemberg

Antonie Budde

Algorithmus in G

Wolfgang Dinglinger

» [...] für den ausübenden Künstler genüge der Generalbaß.« Ein Reformversuch im Fach Musiktheorie an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin

Martin Ullrich

Musiktheorien im Anthropozän. Zwei Vorschläge für eine mehr-als-menschliche Musiktheorie

Elke Reichel

Polyphonie als Mittel der dramatischen Kunst bei Wolfgang Amadeus Mozart. Zu kanonischen Satztechniken in den Bühnenwerken der Wiener Schaffensperiode

Florian Edler

Die Eröffnung mit dem kleinen Mollseptakkord oder
Das ›Tea for two‹-Modell

Andreas Brenner

Drei Violinen (2021). Für Stefan Prey

Laura Krämer

Von überall nach überall. Daubes Modulationstabelle und die Redundanz in der Improvisationspädagogik

Hans Aerts

Contrapunti in frotta. Gruppenimprovisation nach Quellen des frühen 17. Jahrhunderts

Lilia Ushakova

Linie und Klang. Wechselwirkungen von kontrapunktischen und harmonischen Prinzipien in *Sadko* von Rimski-Korsakow

Qiming Yuan

Stockend-Rasende Zeit. Wahrnehmung und Interpretation von Beethovens späten Streichquartetten

Emmanouil Vlitakis

Verknüpfung und Korrespondenz. Aspekte formalen Denkens und dramaturgischer Gestaltung in Elliott Carters 2. Streichquartett

David Santos

London aus *Songs and Proverbs of William Blake* op. 74 von Benjamin Britten. Ein modernes Lied – in der Tradition verwurzelt

David Santos

Fuge in d-Moll

Wendelin Bitzan

Vom Lied zur Ballade. Zur intertextuellen Beziehung zwischen vokaler und pianistischer Faktur bei Amy Beach

Katja Steinhäuser

Unfassbar schön. Musikalische Ästhetik im Tonsatzunterricht

Joachim Stange-Elbe

Calm and Light Rays. Eine algorithmische Komposition aus dem Zyklus »Removing and Replacement«

Hartmuth Kinzler

Vom Anfang des Anfangs des Alten Testaments. Bemerkungen zu BWV 846 bzw. 846a

Lidia Kalendareva

Adagio – The Tree Of Life

Veronika Ágnes Fánicsik

Aurora borealis

Felix Mahr

Reizvolle Regelbrüche. Eine Auseinandersetzung mit dem zweitaktigen Soggetto des Ritornells aus Bachs Choralkantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme*

Burkhard Meischein

Goethes musiktheoretische Interessen und die Frage nach dem Kontext musiktheoretischer Gegenstände

Shengying Luo

Agnus Dei Qui Tollis Peccata Mundi. Xavier Durand – aus dem Unterricht von Shengying Luo

Philipp Sobecki

›Metrikspiele‹ in Haydns Symphonie-Menuetten

Anne Schinz

Auguste Panseron – *L'art de moduler au violon*

Anhang: Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

Vorwort

Diese Festschrift zu Ehren von Stefan Prey, erschienen anlässlich seiner Verabschiedung aus dem aktiven Hochschulleben an der Universität der Künste Berlin, bezieht sich auf sein doppeltes Wirken als Hochschullehrer und Forscher. In beiden Bereichen mutet dieses Wirken ›legendär‹ an – auch wenn Legendenbildung im Hinblick auf die Persönlichkeit des Geehrten vollkommen unangemessen zu sein scheint. Doch sind es nicht zuletzt seine Bescheidenheit und Uneitelkeit, die angesichts solchen Könens zu superlativischen Beschreibungen verleiten.

Als Hochschullehrer prägte Prey Generationen von Musiktheoretikerinnen und -theoretikern entscheidend. Eine spezifische Mischung aus hohem Anspruch und Freundlichkeit, enorme Repertoirekenntnis, überragende fachliche Kompetenz, methodische Offenheit, nicht zuletzt eine außergewöhnliche Hingabe an die Aufgaben der Hochschullehre, keine Zeit und Mühe scheuend, auf die individuellen Bedürfnisse der Studierenden aktiv und fördernd einzugehen, waren Markenzeichen von Preys Lehre und vermittelten auch ein bestimmtes *Ethos* von Musiktheorie. Als Forscher setzte Prey v. a. mit seiner Dissertation *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse* Maßstäbe. Die methodisch-systematische Stringenz und die Materialfülle dieser Arbeit wirken einmalig.

Auf die Einladung des Hg.-Teams hin, Beiträge zur Festschrift für Stefan Prey zu leisten, ist ein ›bunter Strauß‹ an wissenschaftlichen Texten, Kompositionen, satztechnischen Arbeiten und Gruß- bzw. Glückwunsch-Schreiben entstanden. Allenthalben waren in der daran geknüpften Kommunikation der große Respekt, die Dankbarkeit und die menschliche Zuneigung zu spüren, die Stefan Prey innerhalb der musiktheoretischen Fachcommunity genießt. Wir bedanken uns ganz herzlich bei allen Beteiligten für die so engagierte Mitwirkung!

Die historische Spannweite der behandelten Themen ist beträchtlich, angefangen bei antiker Musiktheorie (Nikomachos-Traktat/A. Richenhagen) bis hin zu Ausblicken auf posthumanistische Entwicklungen der Musiktheorie (M. Ullrich). Erwartungsgemäß befassen sich einige Beiträge mit Kontrapunktik und Kombinatorik (A. Jeßulat, E. Reichel, L. Ushakova, H. Kinzler), auch mit Bezug auf Hochschullehre und Unterrichtspraxis generell (H. Aerts). Verschiedene Teilbereiche der Musiktheorie werden weiterhin thematisiert: Modulationslehre (L. Krämer, A. Schinz), Harmonik und Satzlehre (F. Edler, F. Mahr), Metrik (P. Sobecki), Unterrichtsmethodik (K. Steinhäuser), Zwölftontheorie und -analyse (M. Polth, A. Waczkat), werkanalytische Betrachtungen mit unterschiedlicher Perspektivierung (W. Bitzan, Q. Yuan, D. Santos, U. Scheideler, E. Vlitakis), Interpretationsstudien (G. Schröder), Geschichte, Wandlungen und Perspektiven des Faches Musiktheorie in Schule und Hochschule (W. Dinglinger, A. Ickstadt/C. Imort-Viertel/R. Lang, R. Schäfertöns), interkulturelle Verbindungen (T. Faßhauer), Musik(theorie) im wissenschaftlichen Kontext (H. Fladt, B. Meischein). Der kreative Prozess des Komponierens ist hier durch verschiedene Kompositionen vertreten (A. Brenner, A. Budde, V. A. Fánicsik, L. Kalendareva, J. Stange-Elbe, B. Tuercke); ebenso sind Arbeiten aus der musiktheoretischen Werkstatt zu finden (M. Hüneke, D. Santos, S. Luo/X. Durand). Schließlich ist in einer solchen Festschrift auch der persönliche Bezug zum Widmungsträger zu suchen: Geburtstagsgabe und Grußworte, Texte zwischen Poesie und Wissenschaft, lassen einiges über Person und Lehre Stefan Preys erfahren (C. Kühn, U. Kaiser, V. Lenz, M. Supper).

Zu danken ist weiterhin den Mitarbeiterinnen der Universitätsbibliothek, namentlich Anne-Christin Martinsohn und Friederike Kramer, die unser Vorhaben mit Rat und Tat begleitet haben und ohne deren Hilfe das Projekt dieser Online-Publikation nicht realisierbar gewesen wäre, ferner auch den studentischen Mitarbeitenden Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech für Korrektorat und Layoutgestaltung der Texte.

Nun gratulieren wir dem Widmungsträger nachträglich zum 65. Geburtstag und wünschen ihm ein erfülltes post-universitäres Leben!

In Dankbarkeit
die Herausgeberinnen und Herausgeber
(auch im Namen des Musiktheoriekollegiums der UdK Berlin)

Vom Lied zur Ballade

Zur intertextuellen Beziehung zwischen vokaler und pianistischer Faktur bei Amy Beach¹

Wendelin Bitzan

Für Stefan Prey mit besten Wünschen

Amy Beach, geboren 1867 als Amy Marcy Cheney in West Henniker, New Hampshire und verstorben 1944 in New York City, ist trotz der beachtlichen Reputation, die sie zu Lebzeiten als Pianistin und Komponistin auch in Europa genoss, auf den Konzertprogrammen kaum vertreten. Im nicht-englischsprachigen Raum ist ihr Name allenfalls als erste US-amerikanische Autorin einer Symphonie geläufig. Die *Gaelic Symphony* e-Moll op. 32 (1894) gelangte 1896 in Boston zur Uraufführung und bildete, nach einem ersten Erfolg mit der Messe Es-Dur op. 5 (1890), den Startpunkt für Beachs internationale Karriere. Nach dem Tod ihres Ehemannes Henry Harris Aubrey Beach, eines wohlhabenden Arztes, den sie achtzehnjährig im Jahr 1885 geheiratet und auf dessen Wunsch sie ihr öffentliches Konzertieren stark eingeschränkt hatte,² hielt sie sich ab 1911 für einige Jahre in Deutschland auf, wo sie auch als Solistin ihres eigenen Klavierkonzerts cis-Moll op. 45 (1899) in Erscheinung trat. Anschließend kehrte sie in die Vereinigten Staaten zurück und genoss im Umfeld der *Second New England School* bzw. als jüngstes Mitglied der Gruppe der *Boston Six* (neben John Knowles Paine, Arthur Foote, George Chadwick, Edward MacDowell und Horatio Parker) große Anerkennung als führende nordamerikanische Komponistin ihrer Zeit.

Angesichts dieser durchaus beachtlichen Popularität zu Lebzeiten ist es erstaunlich, dass Amy Beachs Kompositionen, deren Zählung bis zur Opuszahl 152 reicht, heute im Konzertleben und im Musikschritttum nur eine marginale Rolle spielen. Lediglich kleine Ausschnitte ihres Schaffens sind auf Programmen und Tonträgern präsent: vereinzelt sind die Romanze für Violine und Klavier A-Dur op. 23 (1893), die mehrmals eingespielte Violinsonate a-Moll op. 34 (1896) oder das Klavierquintett fis-Moll op. 67 (1907) zu hören, während die Chormusik und das umfangreiche Liedschaffen noch einer angemessenen Würdigung harren. Beachs insgesamt 114 Liedern widmen sich immerhin einige amerikanische Studien und Dissertationen, und in den 1990er Jahren erschienen zwei kenntnisreiche Biographien.³ Ansonsten stehen eingehendere

¹ Der Autor dankt Martina Kress und Daniela Weber vom Archiv *Frau und Musik*, Frankfurt am Main herzlich für ihre Unterstützung bei den Literaturrecherchen für diesen Artikel.

² Henry Beach förderte zwar nachdrücklich das Komponieren seiner Gattin, wünschte aber nicht, dass sie als Pianistin ein substantielles Einkommen erzielte, so dass sie die Einnahmen ihrer Konzerte zu wohltätigen Zwecken spendete. Auch eine pädagogische Tätigkeit kam nicht in Frage, so dass trotz regelmäßiger öffentlicher Auftritte nicht von einer Laufbahn als Berufsmusikerin gesprochen werden kann. Diese Regelungen scheinen jedoch einvernehmlich zwischen den Eheleuten vereinbart worden zu sein. Block (2000, 47) beschreibt den durch die Heirat vollzogenen Lebenswandel wie folgt: »The change in her life that was most important and with far-reaching consequences was that from giving recitals to composing.« Nachdem Amy vor ihrer Ehe trotz der Gegenwehr ihrer Eltern häufig und erfolgreich konzertiert hatte, existieren zur Frequenz ihrer öffentlichen Auftritte während der Ehe widersprüchliche Informationen. Mit Henry waren offenbar zwei jährliche Recitals vereinbart, während manche Quellen eine deutlich höhere Konzertaktivität nahelegen; vgl. Brown (1994, 35): »The study of the actual recital programs throughout the married years reveal that Beach often learned three or four different programs in a year's time, each one of substantial length.«

³ Jenkins 1994; Block 1998.

analytische und gattungshistorische Untersuchungen ihres Schaffens noch aus; in deutscher Sprache sind bisher keine nennenswerten Publikationen erschienen.

Amy Beach publizierte die meisten ihrer Werke bei Arthur P. Schmidt, einem deutschstämmigen Verleger in Boston, allerdings unter dem vom Namen ihres Ehemannes abgeleiteten Pseudonym »Mrs. H. H. A. Beach«. ⁴ Im Jahr 1885 trat sie mit ersten Liedern (zum Teil Vertonungen eigener Gedichte und derer ihres Gatten) und Klavierwerken hervor und tendierte in diesen Bereichen, anders als in ihrer späteren Kammermusik und Symphonik, meist zu kleineren Formen. Nach einer *Valse-Caprice* E-Dur op. 4 von 1889 druckte Schmidt im Jahr 1894 als erstes gewichtigeres Einzelwerk für Klavier die Ballade (*Ballad*) Des-Dur op. 6, die auf dem 1887 entstandenen Lied *My luve is like a red, red rose* nach Worten des schottischen Dichters Robert Burns (1759–1796) basiert. ⁵ Dieses war erstmals 1889 in einer Sammlung mit weiteren frühen Liedern erschienen, zunächst noch ohne Opuszahl, und wurde dann als drittes Stück in die 1891 gedruckten *Three Songs* op. 12 integriert, gemeinsam mit zwei weiteren Burns-Vertonungen. ⁶ Die Ballade muss bald nach dem Lied entstanden und spätestens Anfang 1891 vollendet gewesen sein, da Beach sie am 27. Februar dieses Jahres in Boston uraufführte. ⁷ Die Opuszahl 6 korrespondiert also trotz der verspäteten Veröffentlichung mit der Entstehungszeit der Ballade, wohingegen das Lied nachträglich in den Werkkatalog einsortiert wurde. Während die Ballade bereits mindestens sechs Mal eingespielt worden ist, ⁸ scheint von *My luve is like a red, red rose* bisher keine professionelle Aufnahme zu existieren.

Analytische Betrachtung

Die folgende Untersuchung von formalen, motivisch-thematischen und harmonischen Merkmalen der beiden Kompositionen thematisiert den intertextuellen Zusammenhang des Werkpaars und die Art und Weise, wie das Lied op. 12/3 und die Ballade op. 6 miteinander in Beziehung treten. In der folgenden Ta-

⁴ Als verwitwete Künstlerin trat Amy Beach zwar wieder unter ihrem Vornamen auf. Für die Veröffentlichungen ihrer Musik behielt sie aber zeitlebens die Initialen »Mrs. H. H. A. Beach« bei und sah offensichtlich niemals eine Notwendigkeit, ihre Identität als Frau zu verschleiern.

⁵ Auf IMSLP sind derzeit (1.1.2022) Digitalisate der Erstausgabe des Liedes von 1889 (<https://bit.ly/3HVnYWu>) sowie der Erstausgabe der Ballade von 1894 (<https://bit.ly/31FUhbX>) verfügbar, außerdem ein Scan des Autographs (<https://bit.ly/31Zdsyk>), das offenbar als Stichvorlage für die Erstausgabe diente; im handschriftlichen Titel »Ballade for Pianoforte« ist das e, vermutlich durch den Stecher, durchgestrichen. Die Ballade ist Fannie Bloomfield Zeisler (1863–1927), einer aus Österreich emigrierten amerikanischen Pianistin und Schülerin von Theodor Leschetizky gewidmet.

⁶ Jahreszahlen nach Block 2013. Die Inspiration durch folkloristisches Material scheint sich hier auf die im schottischen Dialekt verfassten Verse Burns' beschränkt zu haben, während Beach sich für die späteren *Five Songs* op. 43 (1899), denen ebenfalls Gedichte von Burns zu Grunde liegen, auch musikalisch auf schottische Volksmusik bezog. Vgl. Kelton 1996, 13.

⁷ Vgl. Jenkins (1994, 23f.), der eine Rezension der Uraufführung zitiert: »a composition [...] developed out of interesting subjects [that] waxed to an emphatic and exciting climax, holding attention to the end« (John Sullivan Dwight im *Boston Transcript*, 28. Februar 1891). Weitere dokumentierte historische Aufführungen fanden bei Konzerten Beachs in New York im März 1902 sowie durch Bloomfield Zeisler in San Francisco im Jahr 1915 statt; vgl. Jenkins 1994, 52f., und Block 1998, 357.

⁸ Die folgenden Tonaufnahmen der Ballade sind derzeit verfügbar: Alan Feinberg, Argo Records 1990 (<https://spoti.fi/3np53f4>); Clipper Erickson, Direct To Tape Recordings 2005 (<https://spoti.fi/34OlgnB>); Joanne Polk, Arabesque Records 2006 (<https://spoti.fi/3qla3TQ>); Kirsten Johnson, Guild Music 2007 (<https://spoti.fi/3FAUvzP>); Anna Shelest, Sorel Classics 2019 (<https://spoti.fi/314kgtB>). Die mutmaßlich erste Einspielung von Virginia Eskin aus dem Jahr 1975 (auf CD veröffentlicht bei Koch International 1995) scheint vergriffen zu sein.

belle werden die Formpläne beider Werke einander gegenübergestellt, wobei musikalisch korrespondierende Teile untereinander stehen. Bereits in dieser überblicksartigen Darstellung wird deutlich, dass in der Ballade substantielle Passagen gegenüber dem Lied ergänzt wurden. Trotz seiner starken Gebundenheit an die frühere Komposition ist das Klavierwerk also kein bloßes ›reworking‹⁹ des Liedes, sondern kann als eigenständige Neuschöpfung gelten.

Lied op. 12/3	Anfangsteil <i>Allegretto espressivo</i>				Mittelteil <i>più mosso, agitato</i>		Reprise <i>Tempo primo</i>	
	Periode	Fortspinnung	Anhang Klavier	Strophe 3	Fortsp Var → Klimax Strophe 4	Anhang Klavier	67–94	95–104
	Takt 5–20	21–36						
	B → d	B	B	b → As, E, as	b / B	B		

Ballade op. 6	Anfangsteil A <i>Andantino</i>		Anfangsteil B			Mittelteil <i>Allegro con vigore</i>		Reprise	
	Periode	Fortspinnung	Periode Var	Fortsp Var	Anhang	quasi Rezitativ	<i>Lento</i>	Fortsp Var → Klimax	Anhang
	Takt 5–22	23–44	45–62	63–82	83–90	91–126	127–140	141–174	175–188
	Des → f	Des	Des → F	Des → A, E	Des	cis → E, G, h	D	cis / Des	Des

Tabelle: Amy Beach, *My luvè is like a red, red rose* op. 12/3 und Ballade op. 6, Formplan

Das Lied weist eine variierte Reprisesform auf, wobei der Anfangsteil zwei Textstrophen enthält und der Mittelteil sowie die verkürzte Wiederkehr des Anfangsteils jeweils eine weitere Strophe behandeln; dieses Konzept ließe sich als Hybrid zwischen einer modifizierten Strophenform und einer dreiteiligen Liedform bezeichnen.¹⁰ Die Ballade greift diese Formanlage im Wesentlichen auf,¹¹ überführt aber die Grundtonart B-Dur des Liedes nach Des-Dur und erhöht die Gesamtdauer durch Verdopplung des Anfangsteils sowie durch einige weitere Einschübe und Streckungen von etwa 4 Minuten auf 9 Minuten. Die vier Einleitungstakte, die im weiteren Verlauf der Ballade mehrmals an formalen Nahtstellen zitiert werden, entsprechen einander weitgehend: während sie im Lied in der Diatonik verharren und ohne kadenzierenden Einschnitt in die erste Strophe überleiten, führt Beach in der Ballade eine chromatisierte, in der Stimmführung an den Beginn von Richard Wagners *Tristan*-Vorspiel erinnernde Halbschlusswendung ein (T. 3f.; siehe Gegenüberstellung in Beispiel 1). Leicht verändert wird auch die Tempobezeichnung: das *Allegretto espressivo* des Liedes wird in der Ballade zu einem *Andantino*.

⁹ »It is a reworking of her art song *O my luvè is like a red, red rose*, op. 12, no. 3.« (Block 1998, 59) Die Autorin charakterisiert wesentliche Aspekte des Klaviersatzes in Abhängigkeit von den Texturen des Liedes: »The melody of the song is threaded through the piano work, and the accompaniment is expanded but still recognizably based on that of the song«, gibt aber die Tonart des Liedes unzutreffend ebenfalls als Des-Dur an. Ebd., 62.

¹⁰ Malawey (2014, Absatz 2) weist darauf hin, dass Beachs Lieder eine bemerkenswerte Vielfalt an Formprinzipien aufweisen: »The formal designs of Beach's songs are particularly compelling, often featuring hybrid structures that fuse principles of modified strophic form with other formal schemes.« Unter diesen gehört die in op. 12/3 vorliegende variierte Dreiteiligkeit zu den schlichteren Typen; gleichwohl kommt ein solches modifiziertes ABA' (eigentlich: ABCB) in Beachs Liedschaffen nur noch zwei weitere Male vor (vgl. ebd., Figure 2).

¹¹ Die einzige bisher vorliegende Analyse des Werkes durch Stephen Burnaman stellt die Gesamtform etwas vereinfacht dar (»an extended ABA form, with an introduction and coda«) und entstand offenbar in Unkenntnis der Werkgenese und des Ursprungs der Ballade in dem Lied *My luvè is like a red, red rose*. Burnaman 1997, 153.

Beispiel 1: Amy Beach, *My love is like a red, red rose* op. 12/3, T. 1–12 und *Ballade* op. 6, T. 1–12

Audiobeispiel 1a: Amy Beach, *My love is like a red, red rose* op. 12 Nr. 3; Rhoslyn Jones, Sopran, Kevin Korth, Klavier, 1. Oktober 2021, San Francisco Conservatory, <https://www.youtube.com/watch?v=lbvu3Y5ydoY> (1.6.2022), 0:00–0:34

Audiobeispiel 1b: Amy Beach, *Ballade* op. 6; *Amy Beach: Under the Stars*, Joanne Polk, Klavier, Arabesque Records 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=i33sx01d34k>, 0:00–0:43

Der zweigliedrige, melodisch weit gespannte Anfangsteil setzt mit einem kantilenenhaften Hauptthema ein, das aus vier viertaktigen Phrasen eine 16taktige Periode formt und im Lied den vier Versen der ersten Strophe entspricht. In beiden Werken setzt die Periode mit einer I–IV–V⁷–I-Kadenz über einem Tonika-Organpunkt an und moduliert zur leitereigenen Obermediante (Lied: B-Dur → d-Moll; Ballade: Des-Dur → f-Moll, jeweils T. 19). Bemerkenswert ist, dass bereits der Nachsatz der Periode (T. 13–20) eine Reharmonisierung der ersten Phrase mit ihrem markanten fallenden Septimsprung bringt. An das Hauptthema schließt sich eine ebenfalls 16taktige Fortspinnung an (Lied: T. 21–36 auf den Text der zweiten Strophe »As fair art thou«, Ballade: T. 23–38), der jeweils mit einem Dominant-Organpunkt ansetzt, zu einem ersten melodischen Höhepunkt auf der Subdominante führt (Lied: T. 29 bei »And I will luvve thee still«; Ballade: T. 31) und sich dann zur Grundtonart zurückwendet. In der Ballade bringt Beach nach der Kadenz noch einige Erweiterungstakte, in denen das Motiv der Einleitung wieder anklingt (T. 39–44).

Anschließend folgt der Anfangsteil B mit einer deutlich abgewandelten Variante der Periode; diese im Lied nicht enthaltene Passage ist derjenige Teil des Klavierstücks, der sich am deutlichsten von dem Schwester-

werk entfernt. Hier wird die Kantilene zunächst in die Tenorstimme der linken Hand verlagert, mit einer neuen Oberstimme versehen und so stark reharmonisiert, dass man das Thema kaum noch erkennt (Beispiel 2). Der Themenbeginn ist zunächst in des-Moll verortet, geht aber nach drei Takten bereits wieder zur Dur-Varianttonart über. Im Zuge einer zunehmenden Chromatisierung des Satzes wird das Modulationsziel der Periode zu F-Dur abgewandelt (Ballade: T. 59–60), bevor auch eine Variante des Fortspinnungsteils folgt (T. 63–82); dieser wird gegenüber seinem erstem Erscheinen noch stärker abgewandelt und gedehnt, so dass Raum für entlegener harmonische Ausweichungen geschaffen wird. Bereits nach vier Takten wechselt die Tonartvorzeichnung in die Kreuz-Region, und es werden die Zieltonarten A-Dur (T. 69) und E-Dur erreicht, das kadenzial befestigt zu werden scheint (T. 73), dann aber doch über den Grundstellungsakkord des *german sixth* ($\#iv^{b3/b7}$) nach Des-Dur zurückführt (T. 78–79) und erneut die letzte Phrase der Fortspinnung anfügt.

Beispiel 2: Amy Beach, Ballade op. 6, T. 45–52

Audiobeispiel 2: Amy Beach, Ballade op. 6; *Amy Beach: Under the Stars*, Joanne Polk, Klavier, Arabesque Records 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=i33sx01d34k#t=02m10s> (1.6.2022), 2:10–2:34

Indem sich die beiden Varianten des Anfangsteils im Klavierstück syntaktisch weitgehend entsprechen (bis auf die Erweiterung des B-Teils um vier Takte gegenüber dem A-Teil), könnte man im dramaturgischen Sinne von einer Doppelstrophe sprechen, die in zwei klanglich und satztechnisch kontrastierenden Gestalten auftritt. Im Gesamtverlauf der Ballade nimmt der Anfangsteil, bedingt durch die variierte Verdopplung von A in B, die gewichtigste Position ein und umfasst rund die Hälfte des Notentexts. Sowohl im Lied als auch in der Ballade beschließt Beach den Anfangsteil mit einem kurzen Strophenanhang von sechs bzw. acht Takten (Lied: T. 37–42; Ballade: T. 83–90), der den Hauptthemenbeginn zitiert, nun harmonisiert als $I-\#iv^{\flat 7}-ii^7-ii^{\flat 7}-V^7$ über einem Tonika-Orgelpunkt. Im Lied wird die Kantilene hier erstmals nach Art eines Zwischenspiels ins Klavier verlagert, per Phrasenverschränkung zugleich mit der kadenzierenden Singstimme ansetzend.

Beispiel 3: Amy Beach, *My love is like a red, red rose* op. 12/3, T. 43–50 und *Ballade* op. 6, T. 91–98

Audiobeispiel 3a: Amy Beach, *My love is like a red, red rose* op. 12 Nr. 3; Rhoslyn Jones, Sopran, Kevin Korth, Klavier, 1. Oktober 2021, San Francisco Conservatory, <https://www.youtube.com/watch?v=lbvu3Y5ydoY#t=01m50s> (1.6.2022), 1:50–2:11

Audiobeispiel 3b: Amy Beach, *Ballade* op. 6; Amy Beach: *Under the Stars*, Joanne Polk, Klavier, Arabesque Records 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=i33sx01d34k#t=04m51s> (1.6.2022), 4:51–5:10

Der Mittelteil steht in der Moll-Varianttonart: b-Moll im Lied (ab T. 43), allerdings ohne Wechsel der Generalvorzeichnung und der dritten Textstrophe »Till a' the seas gang dry« zugeordnet; cis-Moll als enharmonisches Gegenüber in der Ballade.¹² Während die pianistische Textur des Liedes sich nicht verändert und sich lediglich ins *più mosso e[d] agitato* beschleunigt, findet in der Ballade ein deutlicherer Stimmungsumschwung statt: die stete Triolenrhythmik pausiert zugunsten einer rezitativartigen Partie, verbunden mit einer deutlichen Temposteigerung zum *Allegro con vigore* (siehe Gegenüberstellung in Beispiel 3). Im Vergleich zum Lied erscheint der Mittelteil des Klavierstücks deutlich verlängert und charakterlich vielgestaltiger. Dies korrespondiert mit Modulationen in weniger dicht benachbarte tonale Regionen (ab T. 97: E-Dur, H-Dur, G-Dur), bevor sich h-Moll für einige Zeit stabilisiert und in ein *appassionato*-Zitat des Einleitungsmotivs mündet (ab T. 111). Der dramaturgische Höhepunkt des Mittelteils wird in Takt 119–120 mit einer an Liszt gemahnenden Doppeloktaven-Passage erreicht, die einen verminderten Septakkord umspielt und auf einer massiven Fermate verharret (T. 123).

Der dort erreichte Scharnierton A wird nun zum Orgelpunkt der sich anschließenden zarten *Lento*-Episode in D-Dur (Beispiel 4), die motivisch dem Strophenanhang und damit dem Hauptthema entspricht. Die Passage erhält allerdings größeres formfunktionales Gewicht als die sonstigen Anhangteile, indem sie an dieser Position die Rolle einer Kadenz vertritt, welche die sonst regelmäßigen syntaktischen Strukturen in einer einstimmigen Girlande und improvisatorischen Tremolofiguren auslaufen lässt (ab T. 131). Ein langer Triller auf *cis* wird zum Bestandteil eines weiteren Scharnierklangs, diesmal eines *french sixth*, und deutet den harmonischen Verlauf nach cis-Moll zurück.

¹² Burnaman (1997, 154f.) gibt die Tonart des Mittelteils unzutreffend mit fis-Moll an und irrt zudem mit der Diagnose eines Orgelpunkts: »Section B [...] is in the key of F-sharp minor, and an F-sharp pedal point [...] prepares the entrance of the introductory material«.

Beispiel 4: Amy Beach, Ballade op. 6, T. 127–146

Audiobeispiel 4: Amy Beach, Ballade op. 6; Amy Beach: *Under the Stars*, Joanne Polk, Klavier, Arabesque Records 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=i33sx01d34k#t=06m16s> (1.6.2022), 6:16–7:24

Mit dem Beginn eines langen Orgelpunkts auf *gis* (später *as*) in Takt 141 ist der Reprisenbeginn vollzogen, der sich aber erst nachträglich als solcher zu erkennen gibt. Die sich hier anschließende neue Variante der Fortspinnung des Anfangsteils (korrespondierend zu T. 67 des Liedes), die zunächst in *cis*-Moll verweilt, könnte noch einem durchführungsartigen Teil angehören, während ein klarer Reprisenbeginn mit der Kantilene des Hauptthemas noch aussteht. Einen solchen spart Beach allerdings aus, und so wird erst im weiteren Verlauf deutlich, dass es sich hier tatsächlich um eine Formteilgrenze handelt. Nach zwei zwischengeschalteten Takten, die wie die Parallelstelle bei Takt 39–40 motivisch auf die Einleitung rekurren, erfolgt mit der zweiten Phrase der Fortspinnung ab Takt 149 eine Rückkehr zum ursprünglichen Gestus des Anfangsteils (vgl. T. 75 des Liedes); dieser Übergang geschieht fast unmerklich, ohne Anpassung der Tempobezeichnung, und wird im Notentext nur durch die Wiederkehr der Grundtonart *Des*-*Dur* sichtbar. Im Moment des Wechsels der Tonartvorzeichnung ist in der Ballade der Reprisenbeginn bereits vorüber. Im Notentext des Liedes fehlt dieser visuelle Einschnitt, dafür erscheint bei Takt 67 ein *Tempo primo*, das unmissverständlich den Beginn des Reprisenanteils markiert. Zur formalen Ambivalenz der Ballade trägt auch der lang gedehnte Dominant-Organpunkt bei, durch den sich der Mittelteil und der Schlussteil des Klavierwerks überlappen (T. 141–155). In Anbetracht der Proportionen der Ballade bewirkt die verschleierte Wiederkehr des Fortspinnungsteils, die durch das Fehlen der anfänglichen Periode keine eindeutige Reprisenwirkung erzeugt, dass das Werk auch als große zweiteilige Form (A: Anfangsteil; B: Mittelteil und Reprise) aufgefasst werden könnte. Demgegenüber ist die Gliederung des Liedes wesentlich eindeutiger, da der Organpunkt erst mit dem Reprisenbeginn ansetzt (unterlegt mit der vierten Gedichtstrophe »And fare thee weel«); daraus lassen sich Anhaltspunkte für die Strukturierung der Ballade im Sinne einer dreiteiligen Form ableiten.

Der Reprisenanteil besteht im Wesentlichen aus einer langen, sich aus dem Organpunkt entwickelnden Steigerung zur Klimax des Werkpaares (siehe Gegenüberstellung in Beispiel 5), die nach der Stufenfolge $V^7/IV-IV-iv-ii^{\circ 7}/vi$ (Lied: ab T. 82, korrespondierend zur Wiederholung des Verses »And I will come again, my luve«; Ballade: ab T. 156) auf einem halbverminderten Septakkord $ii^{\circ 7}/ii$ gipfelt, sowie einer neuerlichen Variante des Strophenanhangs. Sowohl im Lied als auch in der Ballade wird das rekapitulierte Material auf die Fortspinnung reduziert und deutlich abgewandelt. Auf der Klimax der Ballade erscheinen zwei weitere eingefügte Takte (T. 164–165), die den dramaturgischen Höhepunkt weiter ausreizen, bevor dieser in Takt 167 in eine bekräftigende authentische Kadenz mündet. Abschließend ersetzt der Strophenanhang (Lied: ab T. 95, Ballade: ab T. 175, mit einem Quartvorhalt ansetzend) eine selbständige Rekapitulation der Hauptthemen-Periode, die nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederkehrt.

Kombinatorik und Spiel

75 *p* *crescendo e poco accelerando*
And I will come a - gain, my love, tho' it were ten thou - sand

81 *f* *ff* *appassionato*
mile And I will come a - gain, my love, tho' it were

149 *dolce* *marc.* *poco a poco cresc.* *agitato*

Beispiel 5: Amy Beach, *My love is like a red, red rose* op. 12/3, T. 75–87 und *Ballade* op. 6, T. 149–161

Audiobeispiel 5a: Amy Beach, *My love is like a red, red rose* op. 12 Nr. 3; Rhoslyn Jones, Sopran, Kevin Korth, Klavier, 1. Oktober 2021, San Francisco Conservatory, <https://www.youtube.com/watch?v=lbvu3Y5ydoY#t=02m51s> (1.6.2022), 2:51–3:20

Audiobeispiel 5b: Amy Beach, *Ballade* op. 6; *Amy Beach: Under the Stars*, Joanne Polk, Klavier, Arabesque Records 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=i33sx01d34k#t=07m26s> (1.6.2022), 7:26–7:58

Ein abschließendes Wort zum Klaviersatz: In beiden Werken werden die Begleittexturen über weite Strecken mit Achteltriolen rhythmisiert, in der Ballade jedoch deutlich nuancierter und variantenreicher, während der Klavierpart des Liedes fast durchgängig in auf- und absteigenden Arpeggiofiguren organisiert ist, aus denen sich erst in den Anhangteilen erste selbständige melodische Elemente lösen. Am Schluss des Liedes gelangt der begleitende Klavierpart schließlich doch zu einer gleichberechtigten Rolle, indem die rechte Hand am Reprisesbeginn über eine längere Strecke in Oberterzen zur Singstimme verläuft (T. 76–85; Beispiel 5). Der darunter liegende Dominant-Orgelpunkt wird in der Ballade zwar beibehalten, die Parallelführung der Oberstimmen aber zugunsten einer flexiblen Textur aus repetierten Achteln und Achteltriolen aufgelöst.

Gattungszuordnung

Es verbleibt die Frage, ob man die Ballade als eine Transkription des Liedes bezeichnen kann, wie es Adrienne Fried Block annimmt: »The *Ballad* is the song writ large, in the style of Lisztian transcriptions«. ¹³ Diese Einschätzung impliziert eine Vorbildwirkung durch Liszt, die angesichts der Dominanz von dessen Transkriptionen im Klavierrepertoire des späten 19. Jahrhunderts naheliegend erscheint und sich in den Texturen der Ballade tatsächlich bestätigen lässt. Fest steht, dass es sich nicht um eine reine Übertragung auf die Klaviatur handelt, welche die Substanz der Komposition unangetastet lässt, wie man es beispielsweise in Clara Schumanns Klavierfassungen von Robert Schumanns Liedern beobachten kann. Auch der gegenteilige Fall, ein sehr freier Umgang mit der Vorlage mit virtuoser oder dekorativer Zielsetzung, wie es für eine Opernphantasie oder pianistische Paraphrase charakteristisch wäre, liegt nicht vor. Amy Beachs Umgang mit ihrem eigenen Lied entspricht im Hinblick auf den Stellenwert der späteren Schöpfung nicht eigentlich einer Transkription, sondern eher dem Verhältnis zwischen vokaler und pianistischer Realisierung, die man in den alternativen Versionen mehrerer Werkpaare Franz Liszts findet ¹⁴ – etwa in den Klavierfassungen der drei Petrarca-Sonette (veröffentlicht 1846 und später in den II. Band der *Années de pèlerinage* von 1858 integriert) gegenüber den fast zeitgleich entstandenen Tenorliedern (1842–1846), oder in den drei *Liebestraum*-Notturmi für Klavier (1850) gegenüber den vorausgegangenen Vertonungen von Gedichten Ludwig Uhlands und Ferdinand Freiligraths (1843–1850). ¹⁵ Für den Stil der Melodiebildung Beachs scheint Wagner mehr noch als Liszt Pate gestanden zu haben, vielleicht auch Richard Strauss, von dessen Lied *Ständchen* op. 17/2 (1888) sie im Jahr 1902 eine Klaviertranskription vorlegte.

Auch die Wahl der Gattungsbezeichnung »Ballade« deutet auf eine selbständigere Stellung des Klavierwerks hin, als man es für eine reine Liedtranskription oder auch für vokal inspirierte Klavierminiaturen und Charakterstücke, etwa Lieder ohne Worte oder Nocturnes, annehmen würde. Das an schottische Volkstexte angelehnte Gedicht von Robert Burns, das Amy Beach als Vorlage diente, war zwar bereits im Original als Lied konzipiert – es handelt sich aber nicht eigentlich um eine vokale Ballade, sondern um ein sehr schlicht gehaltenes Strophenlied. Dieses ergeht sich in der Schilderung der Seelenwelt des lyrischen Ichs, ohne eine tatsächliche Erzählung oder Handlung zu transportieren; insofern erscheint Blocks Annahme eines »most explicit narrative« etwas zu hoch gegriffen. ¹⁶

Tatsächlich ist ein narrativer Gestus bei Beach ähnlich indifferent wie in den vier Balladen Frédéric Chopins (1831–1842), durch welche die Gattungsbezeichnung erstmals in die Klaviermusik eingeführt wurde. ¹⁷ Ein

¹³ Block 1998, 62. Die Orientierung an Liszt wird auch durch einen von Beach überlieferten Ausspruch belegt: »She stated that musically she had been most influenced by the music of Bach, Beethoven, Chopin, and Liszt.« Kelton 1996, 3, ohne Angabe der Quelle.

¹⁴ Liszts erste, noch recht schlicht gehaltene Transkriptionen eigener Vokalwerke erschienen 1843 im *Buch der Lieder für Piano allein*, basierend auf sechs Liedern aus den Jahren 1839–1842.

¹⁵ Die populärste der drei Kompositionen, der dritte *Liebestraum* As-Dur nach Freiligraths Gedicht *O lieb, so lang du lieben kannst*, enthält im Mittelteil eine rezitativische Passage, die in der Klavierübertragung ausgespart wird, und ist damit etwas umfangreicher als die spätere Fassung. Im Falle der beiden anderen Kompositionen, *Hohe Liebe* und *Seliger Tod*, sind jeweils die Klavierfassungen deutlich ausgebaut und stehen damit zu der Vokalversion in einem ähnlichen Verhältnis wie Beachs Lied und Ballade.

¹⁶ Block 1998, 59.

¹⁷ In der Chopin-Forschung sind die Balladen des polnischen Dichters Adam Mickiewicz als potentielle literarische Vorbilder der Klavierwerke diskutiert worden; der Einfluss geht aber wohl nicht über den einer eher abstrakten Inspirationsquelle hinaus, so dass kaum von einem poetischen Narrativ gesprochen werden kann. Zur Balladenform als narrativem Modell für Chopin vgl. Parakilas 1992, 31–44.

Einfluss der europäischen Romantik auf Beach, die diesem Repertoire sowohl als Pianistin als auch als Komponistin verpflichtet war,¹⁸ kann gleichwohl vorausgesetzt werden. Ohne dass eine konkrete Vorbildwirkung nachweisbar wäre, bestehen gewisse Parallelen zu Liszts erster Ballade Des-Dur (1845–1849), die in Tonart und Formanlage deutlich verwandt erscheint, auch wenn ihr ein vergleichbarer poetischer Hintergrund fehlt. Immerhin naheliegend, aber ebenfalls ungewiss ist es, ob Beach die *Ballada* Des-Dur op. 15 (ca. 1867) der venezolanischen Komponistin und Pianistin Teresa Carreño, der späteren Widmungsträgerin ihres Klavierkonzerts, kannte. Andere mögliche Modelle, auf die gattungshistorisch zumindest implizit verwiesen wird, mögen Johannes Brahms' vier Balladen op. 10 (1854) gewesen sein, deren erste sich an Johann Gottfried Herders schottische Ballade *Edward* anlehnt,¹⁹ oder auch Edvard Griegs Ballade g-Moll op. 24 (1875–1876), die als Folge von Variationen über ein norwegisches Volkslied angelegt ist.²⁰

Robert Burns (1759–1796)

A Red, Red Rose (1794)

O my luve's like a red, red rose,
That's newly sprung in June;
O my luve's like the melody
That's sweetly played in tune.

As fair art thou, my bonnie lass,
So deep in luve am I;
And I will luve thee still, my dear,
Till a' the seas gang dry.

Till a' the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi' the sun;
I will luve thee still, my dear,
While the sands o' life shall run.

And fare thee weel, my only luve!
And fare thee weel, a while!
And I will come again, my luve,
Tho' it were ten thousand mile!

Wie auch immer die potentiellen und konkreten Bezüge aussehen mögen – jede Klavierfassung eines Liedes wird indirekt durch die poetische Sphäre des zuvor vertonten Texts genährt, und dies gilt auch für Amy Beachs Ballade op. 6, deren Texturen vielerorts den inbrünstigen, fast schwelgerischen Tonfall von Burns' Versen in sich tragen. Auch die größeren Orchesterwerke Beachs sind maßgeblich durch Lieder inspiriert: die *Gaelic Symphony* op. 32 verwendet irisches Volksliedgut sowie die melodische Kontur ihres eigenen

¹⁸ Insbesondere Musik von Chopin stand regelmäßig auf den Konzertprogrammen der jungen Amy Beach, darunter auch die g-Moll-Ballade op. 23 in einem Klavierabend 1889 in Cambridge (MA); vgl. Jenkins 1994, 22f. Vgl. außerdem Block 1998, 29–33, Strohmann 2007 sowie Mardinly 2014, 527.

¹⁹ Bereits in den langsamen zweiten Sätzen seiner ersten beiden Klaviersonaten C-Dur op. 1 und fis-Moll op. 2 (1852–1853) hatte Brahms sich auf Volksliedmelodien bezogen, ohne dass diese Beispiele als Liedtranskriptionen bezeichnet werden könnten. Der zweite Satz der f-Moll-Sonate op. 5 (1853) ist ebenfalls liedhaft, allerdings ohne Bezug zu einer bereits existierenden Melodie, und trägt ein poetisches Epigraph von Otto Julius Inckermann alias C. O. Sternau.

²⁰ Weniger deutliche Gattungsvorläufer sind Gabriel Faurés groß dimensionierte Ballade Fis-Dur op. 19 (1877–1879), die sich einer Sonatensatzform annähert und auch in einer Fassung für Klavier und Orchester existiert, und Antonín Dvořáks knapp gehaltene Ballade für Violine und Klavier d-Moll op. 15 (1884).

Liedes *Dark is the Night* op. 11/1,²¹ und das Klavierkonzert op. 45 basiert in wesentlichen Teilen auf drei frühen Liedern aus op. 1 und op. 2.²² Mit der Praxis, eigene Lieder als Grundlage und vielfältige Inspirationsquelle für ihre Instrumentalmusik zu nutzen, schließt sich Beach einer Tradition des Selbstzitats im europäischen Komponieren an, wie sie am prominentesten wohl bei Franz Schubert, aber auch bei Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms und vielen weiteren Komponist*innen in Erscheinung tritt. Auch wenn Beach über die beschriebenen Fälle hinaus nicht wesentlich als Arrangeurin oder Transkribentin hervorgetreten ist, so sollte dieser Aspekt ihres Schaffens doch gewürdigt und bei der Untersuchung ihrer Instrumentalmusik kontextualisiert werden.

Literatur

Block, Adrienne Fried (1998), *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer*, New York: Oxford University Press [Ausschnitt übers. von Barbara Gabler in: *Annäherung an 7 Komponistinnen: mit Berichten, Interviews und Selbstdarstellungen*, Bd. 11, hg. von Brunhilde Sonntag, Kassel: Furore Edition 2000, 5–36].

Block, Adrienne Fried (2013), »Beach [Cheney], Amy Marcy [Mrs H. H. A. Beach]«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2248268> (15.1.2022)

Brown, Jeanell Wise (1994), *Amy Beach and her Chamber Music: Biography, Documents, Style*, Metuchen (NJ): Scarecrow Press.

Burnaman, Stephen Paul (1997), *The Solo Piano Music of Edward MacDowell and Mrs. H. H. A. Beach: A Historical Analysis*, DMA-Dissertation, University of Texas.

Jenkins, Walter S. (1994), *The Remarkable Mrs. Beach, American Composer: A Biographical Account Based on her Diaries, Letters, Newspaper Clippings, and Personal Reminiscences*, hg. von John H. Baron, Warren (MI): Harmonie Park Press.

Kelton, Mary Katherine (1996), »Mrs. H. H. A. Beach and her Songs for Solo Voice«, *Journal of Singing* 52/3, 3–23.

Malawey, Victoria (2014): »Strophic Modification in Songs by Amy Beach«, *Music Theory Online* 20/4. <https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.4/mto.14.20.4.malawey.html> (15.1.2022)

Mardinly, Susan (2014), »Amy Beach: Muse, Conscience, and Society«, *Journal of Singing* 70/5, 527–540.

Parakilas, James (1992), *Ballads without Words. Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Portland: Amadeus Press.

²¹ »In *Dark is the Night* [...], Mrs. Beach introduces a melody that would later serve as the first and second themes of [the first movement of] her Symphony in E minor.« Kelton 1996, 10; vgl. auch Mardinly 2014, 528f.

²² Vgl. Block 1998, 132–143. Kelton 1996, 6, 21–23, teilt Amy Beachs Lieder in drei Stilperioden ein: die ertragreichste frühe Schaffensphase von 1880 bis zur Verwitwung 1910, in der sie Texte in englischer, französischer und deutscher Sprache vertonte; die Kriegsjahre 1914–1917 im Anschluss an die in Europa verbrachte Zeit; und die späte Phase von 1920 bis 1947, die durch Beachs Sommeraufenthalte in der *MacDowell Colony* in New Hampshire geprägt war. Die Querverbindungen zwischen Liedern und Instrumentalwerken scheinen sich im Wesentlichen auf die erste Schaffensphase zu beschränken.

Strohmann, Nicole (2007), »Amy Beach«, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg. https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000056 (15.1.2022)

ABSTRACT. Amy Beach veröffentlichte im Jahr 1894 ihre Ballade für Klavier Des-Dur op. 6, die auf dem 1887 entstandenen Lied *My love is like a red, red rose* nach Worten des schottischen Dichters Robert Burns basiert. Diese Untersuchung von formalen, motivisch-thematischen und harmonischen Merkmalen der beiden Kompositionen thematisiert den intertextuellen Zusammenhang des Werkpaars und die Art und Weise, wie das Lied und die Ballade miteinander in Beziehung treten. Trotz seiner starken Gebundenheit an die frühere Komposition ist das Klavierwerk kein bloßes ›reworking‹ des Liedes, sondern kann als eigenständige Neuschöpfung gelten.

Wendelin Bitzan ist Musiker, Komponist und Musikforscher. Er studierte die Fächer Musiktheorie, Musikpädagogik, Klavier und Tonmeister in Detmold, Berlin und Wien und erwarb drei Diplome an der Fakultät Musik der Universität der Künste Berlin. An der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien wurde er im Fach Musikwissenschaft promoviert. Nach Lehrtätigkeiten an Musikhochschulen und Universitäten in Berlin, Rostock und Detmold arbeitet er nunmehr als Dozent für Musiktheorie an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf sowie als freier Komponist und Fachautor. Er konzertiert als Kammermusiker, Liedbegleiter und als Interpret eigener Kompositionen. Seine Publikationen zur Musiktheorie und Musikpädagogik sind in Periodika, Kongressberichten und Sammelbänden erschienen.

Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

Thomas Fesefeldt studierte in Hannover Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie. Er war Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und an der Hochschule für Künste Bremen, Leiter der Studienvorbereitenden Ausbildung an Musikschulen in Gehrden und Goslar sowie Dozent an der Landeskirche Hannover. 2012 wurde er an der Musikhochschule Dresden mit einer Arbeit über Franz Schubert promoviert. 2013 schloss er den Vorbereitungsdienst für das Lehramt an Gymnasien ab und war von 2013 bis 2017 Studienrat am Gymnasium Alfeld (Leine). Seit 2017 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Ein besonderes Anliegen sind ihm die Bereiche Methodik und Didaktik der Musiktheorie sowie die Kooperation mit allgemeinbildenden Schulen und Musikschulen.

Andreas Ickstadt ist Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität der Künste Berlin. Nach seinem Lehramtsstudium in den Fächern Musik und Germanistik in Frankfurt/Main studierte er dort in einem Aufbaustudiengang das Fach Musikwissenschaft, bevor sich ein Studium des Doppelfachs Musiktheorie/Gehörbildung an der HdK Berlin anschloss. 2014 promovierte er im Fach Musikwissenschaft über »Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms«. Neben analytisch orientierten Themen (Rhetorik der Barockmusik und harmonische Konzepte aktueller Popmusik) besteht ein derzeitiger Forschungsschwerpunkt in Fragen der Vermittlung musiktheoretischer Inhalte in Hochschule und Allgemeinbildender Schule, mit denen er sich aktuell im Rahmen eines länderübergreifenden Forschungsprojekts (MuTheUS) beschäftigt.

Ariane Jeßulat, geb. 1968, studierte Schulmusik und Musiktheorie an der UdK Berlin. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Seit 2015 ist sie Professorin für Musiktheorie an der UdK Berlin. Sie wurde 1999 an der UdK Berlin promoviert und 2011 an der Humboldt-Universität zu Berlin habilitiert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Musik des 19. Jahrhunderts, historische Improvisation vom 16.–18. Jahrhundert und experimentelle Musik nach 1950. Sie arbeitete von 2015 bis 2021 im Redaktionsteam der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* und ist aktuell Mitarbeiterin im Redaktionsteam der *Musurgia*. Seit 2020 ist sie PI im DFG-Graduiertenkolleg 2638 *Normativität, Kritik, Wandel* und leitet seit 2021 ein Teilprojekt im DFG Sonderforschungsbereich 1512 *Intervenierende Künste*. Seit 1989 arbeitet sie als Performerin und Komponistin im von Dieter Schnebel gegründeten Ensemble für zeitgenössische und experimentelle Musik *die maulwerker*.

Kilian Sprau studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München sowie am Mozarteum Salzburg. 2016 wurde er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850 promoviert. Seit 2019 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement gilt dem Kunstlied des 19. bis 21. Jahrhunderts, dem er sich als konzertierender Liedbegleiter auch praktisch widmet. 2018–2022 realisierte und leitete er ein DFG-gefördertes Forschungsprojekt zum Portamentgebrauch im spätromantischen Kunstliedgesang. Als Associate Scientist war er 2017–2020 dem FWF-Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz verbunden. Von 2013 bis 2019 war er Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*.

Katja Steinhäuser ist Pianistin, Musiktheoretikerin und Musikpädagogin. Sie studierte an der Universität der Künste Berlin Klavier bei Frau Prof. Linde Großmann und Musiktheorie bei Herrn Prof. Hartmut Fladt. Sie ist Gastprofessorin für Musiktheorie, Analyse und Gehörbildung an der UdK Berlin und hat auch Lehrpositionen an der Universität Potsdam (2010–2011) und der Musikschule Berlin-Neukölln (seit 2011) übernommen. Neben ihrer Lehrtätigkeit tritt Katja Steinhäuser als Pianistin mehrerer international agierender kammermusikalischer Formationen in Erscheinung.

Berthold Tuercke studierte Komposition in den USA bei den Schoenberg-Schülern Rudolf Kolisch, Felix Greissle und Leonard Stein. Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin bei Hartmut Fladt. Dort derzeit Professor für Musiktheorie. Lehrtätigkeiten auch an der University of Southern California (Los Angeles), der Freien Universität Berlin, am Bauhaus Dessau und an der Escola de Música e Belas Artes in Curitiba (Brasilien). Publikationen u. a. in den *Musik-Konzepten* und in *Musik und Ästhetik*. Vielfältiges musikalisches Œuvre. Aufführungen mit UnitedBerlin, dem Kronos Quartett, ensemble recherche, Modern Art Ensemble und unter den Dirigenten Peter Gülke und Vladimir Jurowski.

Lilia Ushakova studierte Musikwissenschaft am Staatlichen Rimski-Korsakow-Konservatorium Sankt-Petersburg (1993–1998) und an der TU Berlin (2001–2008), Musiktheorie an der UdK Berlin bei Prof. Hartmut Fladt (2001–2005) sowie Deutsch als Fremdsprache an der TU Berlin (2001–2008). Sie ist seit 2020 Gastprofessorin für Musiktheorie und Gehörbildung an der UdK Berlin, wo sie seit 2007 unterrichtet. Weitere Lehrtätigkeiten führten sie an die HU Berlin (2006–2010), die HfM Franz Liszt Weimar (2008–2010) und die Musikschule Paul Hindemith Neukölln (2008–2020). Sie entwickelte den Kurs »Musikalische Fachsprache für ausländische Studierende« an der UdK Berlin.

Emmanouil Vlitakis (1967) studierte in Athen, Berlin und Paris Komposition, Musiktheorie, Instrumentation und promovierte in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über Klang in Orchesterwerken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aufführungen und Kompositionsaufträge verbinden ihn u. a. mit Thessaloniki State Symphony Orchestra, Ensemble Modern und Ensemble Mosaik. Sein Werk wird durch strukturelles Denken gekennzeichnet, das zudem durch die Spezifik des klanglichen Moments bedingt ist. Sprache, Literatur und Philosophie bilden dabei einen oft generativen Aspekt seines Komponierens. In seinen Schriften befasst sich Vlitakis mit dem Verhältnis von Klang/Instrumentation und Form, Musiktheorie und Komposition als auch mit Fragen interkulturellen Komponierens. Seine langjährige Unterrichtstätigkeit an deutschen Musikhochschulen und im Ausland (CNSMD Paris, Staatskonservatorium in Tiflis/Georgien) wurde 2017–2019 durch eine Gastprofessur für Komposition fortgesetzt, bevor er im Februar 2020 zum Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin berufen wurde.

Ferdinand Kiesner nahm, nach Abitur und Baccalauréat, im Jahr 2017 das Studium der Fächer Musik und Mathematik für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen auf (Universität der Künste bzw. Freie Universität Berlin). 2021 legte er hierin mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit bei Prof. Dr. A. Jeßulat und Prof. Dr. H. Fladt den Abschluss Bachelor of Arts ab und führt das Studium seitdem als Masterstudent weiter. Sein Fokus im Studium liegt auf seinem Hauptinstrument Klavier, in dem er als langjähriger Schüler von Prof. D. Wagner-Dix und Bundespreisträger bei Jugend Musiziert von Prof. Dr. T. Menrath unterrichtet wird. Er ist studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie.

Gabriel Pech absolvierte den Bachelor of Arts in Musikwissenschaft mit dem Zweitfach Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Abschlussarbeit schrieb er über die Zwölftontechnik Hanns Eislers. Seit 2019 studiert er Musik und Deutsch für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen, u. a. an der Universität der Künste Berlin. Seit 2020 ist er als studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie tätig.