

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-nc-nd/4.0/deed.de> 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)

Le dessin arabe est le plus spiritualiste des dessins (Baudelaire)

Drei Violinen (2021)

für Stefan Prey

Andreas Brenner

$\text{♩} = 72$

Violine 1

p

Violine 2

p *mf* *p*

Violine 3

p *mf* *p* *f* *mf* <

$\text{♩} = 144$ $\text{♩} = 72$ (Tpo I)

VI. 1

ff *pp*

VI. 2

ff *pp*

VI. 3

ff *pp*

$\text{♩} = 144$

VI. 1

p *ff*

VI. 2

p *ff*

VI. 3

p *mf* *p*

18

VI. 1

VI. 2

VI. 3

ff

pp

pp

24

VI. 1

VI. 2

VI. 3

p

p

mf

p

30

VI. 1

VI. 2

VI. 3

mf

p

p

mf

p

36 $\text{♩} = 144$

VI. 1 *ff*

VI. 2 *ff*

VI. 3 *ff*

$\text{♩} = 72$ (Tpo I)

42

VI. 1 *pp*

VI. 2 *pp*

VI. 3 *pp*

47

VI. 1 *p*

VI. 2 *p*

VI. 3 *p*

53 $\text{♩} = 108$

VI. 1 *ff*

VI. 2 *ff*

VI. 3 *ff*

59 $\text{♩} = 72$ (Tpo I)

VI. 1 *pp*

VI. 2 *pp*

VI. 3 *pp*

65 $\text{♩} = 144$

VI. 1 *p* *ff*

VI. 2 *p* *ff*

72 $\text{♩} = 72$ (Tpo I)

VI. 1 *pp*

VI. 2 *pp*

78 5

VI. 1

VI. 2

p

84 $\text{♩} = 108$ $\text{♩} = 72$ (Tpo I)

VI. 1

VI. 2

ff

pp

ff

91

VI. 1

VI. 2

VI. 3

p

pp

p

97

VI. 1

VI. 2

VI. 3

p

6

$\text{♩} = 144$ $\text{♩} = 72$ (Tpo I)

103

VI. 1 *ff* *pp*

VI. 2 *ff* *pp*

VI. 3 *ff*

109 $\text{♩} = 108$

VI. 1 *p* *ff*

VI. 2 *p* *ff*

VI. 3 *pp* *ff subito*

$\text{♩} = 72$ (Tpo I) rit.

115

VI. 1 *pp* *ff* *pp*

VI. 2 *pp* *ff* *pp*

VI. 3 *pp*

♩ = 72

A

121

7

VI. 1

VI. 2

VI. 3

p *mf* *p*

p *mf*

p *mf*

♩ = 144

127

VI. 1

VI. 2

VI. 3

f *mf* *ff*

p *ff*

p *ff*

♩ = 72 (Тро I)

133

VI. 1

VI. 2

VI. 3

pp

pp

pp

140 $\text{♩} = 108$

VI. 1

VI. 2

VI. 3

ff subito

p ————— *ff*

$\text{♩} = 72$ (Tpo I)

147

VI. 1

VI. 3

pp

pp

ff

154

VI. 1

VI. 3

pp

ff

162

VI. 1

VI. 2

VI. 3

pp

ff

ff

169

VI. 1

VI. 2

VI. 3

ff

pp

pp

Detailed description: This system of music covers measures 169 to 175. It features three staves for Violins I, II, and III. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 3/4 to 4/4 at measure 174. Violin I and II parts are marked *pp* (pianissimo) and feature long, sweeping melodic lines with slurs and ties. Violin III is marked *ff* (fortissimo) and plays a more rhythmic, eighth-note accompaniment. A double bar line is present at the end of measure 174.

176

VI. 1

VI. 2

VI. 3

pp

p

p

Detailed description: This system covers measures 176 to 182. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 180. Violin I and II parts are marked *p* (piano) and feature melodic lines with slurs and ties. Violin III is marked *pp* (pianissimo) and plays a rhythmic accompaniment. A double bar line is present at the end of measure 182.

183

VI. 1

VI. 2

VI. 3

mf

p

Detailed description: This system covers measures 183 to 189. The time signature changes from 3/4 to 2/4 at measure 186. Violin I is marked *mf* (mezzo-forte) and features a melodic line with slurs and ties. Violin II and III are marked *p* (piano) and feature melodic lines with slurs and ties. A double bar line is present at the end of measure 189.

190 $\text{♩} = 144$

VI. 1 *p* *ff*

VI. 2 *ff*

VI. 3 *ff*

196

VI. 1

VI. 2

VI. 3

$\text{♩} = 72$ (Tpo I)

202

VI. 1 *pp*

VI. 2 *pp*

VI. 3 *pp*

208

VI. 1

VI. 2

VI. 3

p

p

214

VI. 1

VI. 2

VI. 3

$\text{♩} = 144$

mf

p

ff

ff

220

VI. 1

VI. 2

VI. 3

$\text{♩} = 72$ (Tpo I)

ff

pp

226

VI. 1 *pp*

VI. 2

VI. 3 *pp*

pp

$\text{♩} = 144$

232

VI. 1 *p* *mf* *p*

VI. 2 *p* *mf*

VI. 3 *p*

p

238

VI. 1 *ff*

VI. 2 *p* *ff*

VI. 3 *mf* *p* *ff*

mf *p* *ff*

244 $\text{♩} = 72$ (Tpo I)

VI. 1 *pp*

VI. 2 *pp*

VI. 3 *pp*

251 $\text{♩} = 108$

VI. 1 *ff subito*

VI. 2

VI. 3 *p* ————— *ff*

258 $\text{♩} = 72$ (Tpo I)

VI. 1 *pp* *p*

VI. 3 *pp*

265 $\text{♩} = 108$ $\text{♩} = 72$ (Tpo I)

VI. 1 *ff* *pp*

VI. 3 *ff subito* *pp*

14 rit. ♩ = 72

271 B

VI. 1 *ff* *pp* *p*

VI. 2 *p*

VI. 3 *p*

277 ♩ = 144

VI. 1 *mf* *p* *ff*

VI. 2 *mf* *p* *f* *mf* *ff*

VI. 3 *ff*

♩ = 72 (Tpo I)

283

VI. 1 *pp* *p*

VI. 2 *pp* *ff subito*

VI. 3 *pp*

289

VI. 1 *ff* *pp*

VI. 2 *pp* *ff*

295

VI. 1 *ff* *pp*

VI. 2 *pp*

302

♩ = 108

VI. 1 *ff subito*

VI. 2 *p* *ff*

VI. 3 *p* *ff*

♩ = 72 (Tpo I)

309

VI. 1 *pp*

VI. 2 *pp*

VI. 3 *pp*

316

VI. 1 *p* *mf* *p*

VI. 2 *p* *mf*

VI. 3 *p* *mf* *p*

322 $\text{♩} = 144$

VI. 1 *ff*

VI. 2 *p* *ff*

VI. 3 *ff*

$\text{♩} = 72$ (Tpo I)

329

VI. 1 *pp*

VI. 2 *pp*

VI. 3

334

VI. 1

VI. 2

VI. 3 *pp*

339 $\text{♩} = 108$

VI. 1 *p* *ff*

VI. 2 *p* *ff*

VI. 3 *p* *ff*

$\text{♩} = 72$ (Tpo I)

345

VI. 1 *pp*

VI. 2 *pp*

VI. 3 *pp*

351

VI. 1 *p*

VI. 2

VI. 3

p *mf*

357 $\text{♩} = 144$

VI. 1 *ff*

VI. 3 *p* *ff*

18

$\text{♩} = 72$ (Tpo I)

364

VI. 1

VI. 3

pp

pp

370

$\text{♩} = 108$

VI. 1

VI. 3

p

p ————— *ff*

$\text{♩} = 72$ (Tpo I)

376

VI. 1

VI. 3

ff

pp

pp

383

VI. 1

VI. 2

VI. 3

p

p

389 $\text{♩} = 144$

VI. 1 *ff*

VI. 2 *ff*

VI. 3 *ff*

396 $\text{♩} = 72$ (Tpo I)

VI. 1 *pp*

VI. 2 *pp*

VI. 3 *pp*

402 $\text{♩} = 108$ $\text{♩} = 72$ (Tpo I)

VI. 1 *p* *ff* *pp*

VI. 2 *ff subito* *pp*

VI. 3 *p* *ff* *pp*

407 *rit.*

VI. 1 *ff* *pp*

VI. 3 *ff* *pp*

Drei Violinen (2021)

für Stefan Prey

Andreas Brenner

Aufführungshinweise

Tempi und Taktierung

Die drei Grundtempi sind im Sinne eines »übergeordneten Notenwertes« zu verstehen, ebenso gibt es zwei Arten von Takten: normale und durch Doppelstriche getrennte »übergeordnete«.

Die Relationen zum *Tempo primo* (Tpo I) Halbe = 72 sind folgende:

im Tempo Halbe = 108 entspricht ein Achtel einem Triolenachtel im Tpo I

im Tempo Halbe = 144 entspricht ein Achtel einem Sechzehntel im Tpo I

Artikulation und Ausdruck

sempre ben tenuto (kein *diminuendo* an den Tonenden, insbesondere bei Überlagerungen von *fortissimo* und *pianissimo* bei Wechsel zu Tpo I)

grundsätzlich *espressivo*, Vibrato dabei möglichst nicht als solches wahrnehmbar (enges Vibrato, »elektrischer Ton«), *pianissimo* jeweils *senza espressione*

Aufstellung

Wie folgt mit möglichst viel Abstand zwischen den einzelnen Ausführenden (innerhalb des fürs Zusammenspiel praktikablen Rahmens):

Violine 3

Violine 1 Violine 2

Aufführungsdauer

ca. 10 Minuten

Zur Komposition

Der energetische Verlauf der Komposition besteht im regelmässigen Wechsel zwischen drei Phasen: Steigerung – *fortissimo* – *pianissimo*, wobei die erste Phase (Steigerung) gelegentlich entfällt. Die *fortissimo*-Phasen sind kanonisch, ebenso ihr – nahezu konturloses – Abbild im *pianissimo*. In den Kanons rasten durch einen Rotationsprozess erzeugte Verschiebungen in eine Gestalt ein, die sich potenziell unendlich wiederholen würde.

Steigerung – *fortissimo* – *pianissimo* oder Rotation – Einrasten/Kanon – Abbild: daraus entsteht durch Wiederholung die Arabeske, auf die verwiesen ist im Motto von Beaudelaire: *Le dessin arabesque est le plus spiritualiste des dessins*. Bei jeder Wiederholung ändert entweder die Anzahl der Töne oder die Anzahl der Stimmen. Aus diesen Änderungen entsteht die Gesamtform der Komposition.

Mit der Arabeske sind weitere Eigenschaften verbunden:

- Jede Tonhöhe ist einzeln gewichtet, indem ihr ein Längenwert fest zugewiesen ist. Die fest gewichteten Tonhöhen schliessen überall nahtlos an: Die Arabeske lässt keine Leerstellen frei.
- Die fest gewichteten Tonhöhen werden einer Rotation und innerhalb dieser einem mehrfachen Abbildverfahren unterworfen. Da die Abbilder nicht komplementär sind, können sich in derselben Tonhöhe mehrere Bedeutungen überkreuzen: Die Arabeske ist verschlungen.
- Die (klangliche) Oberfläche entsteht durch Abziehen einer linearen Zeichnung von der Rotation als (energetischer) Unterschicht.
- Die Arabeske ist abstrakt.

Für die Musik als Zeitkunst bedeutet Arabeske: Verräumlichung, Bewegung im Stillstand, in gewissem Sinn spirituelles Erleben (*le plus spiritualiste des dessins*). In dieser Hinsicht besteht eine Verwandtschaft zum Renaissance-Kontrapunkt, ebenso in der Artikulation der Form durch Wechsel der Anzahl am Satz beteiligter Stimmen und schliesslich, ganz äusserlich: am weissen Notenbild.

Der Kompositionsprozess erscheint weitgehend kontrolliert, das Auffinden (und Verwerfen) von Strukturen und Klängen geschieht unbeschwert: die Arabeske ist Kombinatorik und Spiel. Die Kraftlinien, aus denen am Ende der Kontrapunkt besteht, sind geheimnisvoll: stark, aber transparent, sicher, aber biegsam.

Ich erinnere mich an den Fachdidaktik-Unterricht von Stefan Prey: seine Klarheit und seine vornehme Zurückhaltung bleiben für mich prägendes Vorbild – im Unterricht und weit darüber hinaus. In diesem Geist ist ihm *Drei Violinen (2021)* gewidmet.

Andreas Brenner ist in der Ostschweiz aufgewachsen. Er studierte Violoncello, Musiktheorie und Dirigieren in Zürich, Berlin und Luzern. Von 2001 bis 2019 war er zunächst Dozent für Musiktheorie, dann Leiter des Instituts für Neue Musik, Komposition und Musiktheorie an der Hochschule Luzern – Musik. Seit 2019 unterrichtet er Musiktheorie an der Zürcher Hochschule der Künste (www.zhdk.ch). Er ist künstlerischer Leiter und Dirigent des Ensemble Montaigne (www.ignm-zentralschweiz.ch), seine Kompositionen werden vertrieben über die Schweizer Musikedition (www.musicedition.ch).

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.