

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

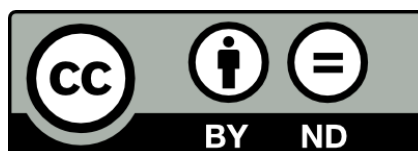
Wege musikalischen Denkens

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/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)

Linie und Klang

Wechselwirkungen von kontrapunktischen und harmonischen Prinzipien in *Sadko* von Rimski-Korsakow¹

Lilia Ushakova

»Harmonie und Kontrapunkt haben bei aller Vielfalt ihrer Verknüpfungsmöglichkeiten und bei all ihrer Komplexität irgendwo Grenzen, die man nicht überschreiten darf, ohne in das Reich der Disharmonie und Kakophonie, d. h. in den Bereich der sowohl simultanen als auch konsekutiven Zufälligkeiten zu geraten«²
(Rimski-Korsakow)

In seinem ersten Programmwerk für Orchester, der Tondichtung *Sadko* op. 5 (1867), verwendet Rimski-Korsakow zum ersten Mal eine symmetrische Tonleiter³ aus abwechselnden Ganz- und Halbtonschritten. Diese aus der gleichmäßigen Teilung der Oktave in vier kleine Terzen resultierende oktatonische Skala wird als Kontrast zur dur-moll-tonalen Umgebung eingesetzt und dient der Darstellung der phantastischen Unterwasserwelt, repräsentiert durch die Figur des Meereszaren. Hier folgt Rimski-Korsakow dem Vorbild Glinkas, der in seiner Märchenoper *Ruslan und Ljudmila* (1842) ebenfalls eine symmetrische Skala – die Ganztonleiter – als Charakteristikum des bösen Zauberers Tschernomors verwendet hat.⁴ Die harmonische Grundlage für die Ganzton-Halbtton-Skala bildet in Rimski-Korsakows Orchesterwerk ein ganzverminderter Septakkord, der sich über 9 Takte als Grundharmonie im dreistimmigen Satz über einem Orgelpunkt erstreckt. Die absteigende oktatonische Skala wird in der Melodie in Terzparallelen durchgeführt (Violinen, Flöten und Oboen). Jeder zweite Ton ist dabei ein Durchgang zwischen den Akkordtönen. Zusammen mit der Mittelstimme (Bratschen und Klarinetten), die in kleinen Terzen abwärts verläuft, ergibt sich in der Dreistimmigkeit eine Folge von abwechselnden verminderten und Moll-Quartsextakkorden.

¹ Ein Ausschnitt aus dem 2. Bild der Oper *Sadko* von Rimski-Korsakow war Gegenstand meiner ersten Lehrprobe während des Theoriestudiums an der UdK, die ich im Rahmen des Kurses »Methodik der Gehörbildung« bei Stefan Prey durchgeführt habe. Das nehme ich zum Anlass, mich mit dem Werk in dieser Festschrift analytisch zu beschäftigen.

² Rimski-Korsakow 1901, 92.

³ Der Terminus »symmetrische Leitern« wird hier in der Definition von J. Cholopov verwendet. Darunter versteht er Skalen, die durch »geometrische« Teilung der Oktave in gleichmäßige, nach ihrer Intervallstruktur identische Teile gebildet werden. Zum Wesensmerkmal solcher Leitern zählt die innere periodische Wiederholung von gleichförmigen Segmenten (vgl. Cholopov 1975, 379–381).

⁴ Neben Glinka erwähnt Rimski-Korsakow auch den Einfluss von Liszt (vgl. Rimski-Korsakow 1968, 103).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'ff' and the second 'dim.'. Both systems feature a chromatic bass line and complex chordal textures in the right hand.

Beispiel 1: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko* op. 5, T. 63–71

Im Anschluss daran erklingt eine chromatische Tonleiter im Bass, die – programmatisch mit Sadkos Versinken im Meer konnotiert – ebenfalls absteigend durch eine Folge von abwechselnden Moll-Dreiklängen und -Quartsextakkorden im Großterzzirkel (fis-b / d-fis / b-d) harmonisiert wird. Die aus den Akkordverbindungen resultierende Tonleiter *a-b-des-d-f-fis* ist eine symmetrische Skala, die das Großterzsystem – die Teilung der Oktave in drei gleiche Intervalle – nach dem Muster 1 3 1 3 1 3 (Intervalle in Halbtönen) strukturiert.

The image shows a musical score for piano accompaniment with dynamic markings 'p', 'dim.', 'mf', 'p', and 'pp'. The score features a chromatic bass line and complex chordal textures in the right hand.

Beispiel 2: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko* op. 5, T. 73–89

In seinem *Praktischen Lehrbuch der Harmonie* bezeichnet Rimski-Korsakow solche entfernten mediantschen Akkordverbindungen im Kleinterz- und Großterzzirkel als ›Trugfortschreitungen‹, da die Akkorde seiner Vorstellung nach verschiedenen Tonarten angehören. Dabei weist der Komponist auf die besondere Bedeutung der Linearität bei der Stimmführung hin: »Notwendige Bedingung jeder Trugfortschreitung ist vollkommen fließende Stimmführung und Liegenbleiben der gemeinsamen Töne. [...] Je mehr gemeinsame Töne in den eine Trugfortschreitung bildenden Akkorden vorhanden sind, desto weicher und schöner klingt sie.«⁵

⁵ Rimski-Korsakow 1895, 104.

Diese Bemerkung hat einerseits allgemeingültigen Charakter und trifft generell auf die spätromantische Harmonik zu: Je schwächer die funktionalen Beziehungen zwischen den Akkorden werden, desto stärker treten die linearen Verbindungen in den Vordergrund. Speziell in Bezug auf die Musik von Rimski-Korsakow lässt sich andererseits beobachten, dass einige kontrapunktische Prinzipien im engen Zusammenhang mit seinen harmonischen Experimenten stehen. Bereits in der Tondichtung *Sadko* ist der Einsatz von symmetrischen Tonleitern an bestimmte Bewegungsarten gekoppelt. So erscheint die Ganzton-Halbton-Skala in der Oberstimme immer in Terzparallelen. Auch die Gegenbewegung der Stimmen spielt bei der Anwendung der oktatonischen Skala eine wichtige Rolle: Im mittleren Formabschnitt kombiniert Rimski-Korsakow die ausgeterzte fallende Ganzton-Halbtonleiter in den hohen Streichern und Holzbläsern mit der aufsteigenden in Trompeten und Posaunen (ab Ziffer 21). Den dramatischen Höhepunkt des Werkes bildet der Einsatz dieser Skala in der Melodie, die schrittweise über zwei Oktaven nach unten in Terzparallelen verläuft, im Kontrapunkt mit der aufsteigenden chromatischen Tonleiter, wobei sich die beiden Linien in der Mitte treffen und die zweite Hälfte mit Stimmkreuzung im doppelten Kontrapunkt der Oktave erfolgt, so dass eine spiegelartige symmetrische Struktur entsteht (ab Ziffer 24).

In der fast 30 Jahre später entstandenen gleichnamigen Oper verwendet Rimski-Korsakow das thematische Material seines frühen Orchesterwerkes und entwickelt seine satztechnischen Prinzipien weiter. Die in der Oper *Sadko* zur Darstellung der phantastischen Sphäre eingesetzten harmonischen Mittel sind jedoch viel mannigfaltiger. Neben der erweiterten – durch Variantenstufen, alterierte Klänge und chromatische Nebentöne angereicherten – Dur-Moll-Tonalität verwendet Rimski-Korsakow alle möglichen Formen der symmetrischen Oktavteilung in vielfältigen Anordnungsvarianten. Symmetrische Skalen treten in der Oper häufig in melodischer Funktion auf und werden in verschiedenen rhythmischen Ausprägungen in zahlreiche Leitmotive eingebunden. Eine besonders wichtige Rolle spielt in *Sadko* die Ganzton-Halbton-Skala und die Ganztonleiter. Beide symmetrischen Skalen treten oft vollständig in der Melodie bzw. im Bass auf und werden miteinander sukzessiv oder sogar simultan kombiniert. Die Ganzton-Halbton-Skala ist in der Oper in folgenden Varianten der Harmonisierung vertreten:

- ein verminderter Septakkord (Beispiel 1⁶), auch auf dem dominantischen Orgelpunkt – als kleiner Dominantseptnonakkord⁷,
- Wechsel zwischen zwei verminderten Septakkorden im Abstand einer Sekunde über einem dominantischen Orgelpunkt⁸ (Beispiel 3),
- Folge von Dur-Dreiklängen bzw. Dominantsekundakkorden im Kleinterzzirkel (Beispiele 4, 6),
- Kombination aus Moll-Quartsextakkorden im Kleinterzzirkel (mit chromatischen Durchgängen) und einem verminderten Septakkord (Beispiel 5),
- Wechsel zwischen zwei großen Dominantseptnonakkorden im Abstand eines Tritonus (Beispiel 7),
- weitere – aus mehreren Akkorden bestehende – Sequenzformen im symmetrischen Tritonus-System (Beispiele 8, 9),
- chromatisch in entgegengesetzter Richtung verschobene übermäßige Dreiklänge⁹.

⁶ In der Oper erscheint dieses Leitmotiv zum ersten Mal im Duett von Wolchowa und Sadko (2. Bild, T. 469–477) und in der Szene der Ankunft des Meereszaren (2. Bild T. 643–660); später erklingt es mehrmals im 5. und 6. Bild.

⁷ Z. B. am Ende des instrumentalen Nachspiels zum 5. Bild (T. 422–425).

⁸ Da der zweite verminderte Septakkord aus Durchgangstönen gebildet wird, handelt es sich hier um eine Variante des ersten harmonischen Modells.

⁹ 2. Bild, T. 709–712.

Die Anwendung der oktatonischen Skala in der Melodie ist vorwiegend an die *Parallelbewegung* der Stimmen gebunden. Größtenteils wird sie nicht nur in Terzparallelen realisiert, sondern gleichzeitig in Terz- und Sextparallelen – in Form von parallel geführten Quartsextakkorden aller Typen.

Example 3: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko*, 2. Bild, T. 584–586

Beispiel 3: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko*, 2. Bild, T. 584–586

Example 4: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko*, 2. Bild, T. 483–487

Beispiel 4: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko*, 2. Bild, T. 483–487

Während bei der Ankündigung der Ankunft des Meereszaren (Beispiel 3) alle Stimmen die Ganzton-Halbtönenleiter *d-es-f-fis-gis-a-h-c* in parallel geführten verminderten Quartsextakkorden über einem dominantischen Orgelpunkt durchlaufen, werden im Leitmotiv der Flüsse (Beispiel 4) zwei verschiedene Varianten der oktatonischen Skala verwendet. Zwar bewegen sich drei obere Stimmen parallel im Ganzton-Halbtönen-Modus als Dur-Quartsextakkorde, jedoch wird der Modus in zwei verschiedenen Transpositionen angewandt: Neben der Grundskala *c-des-es-e-fis-g-a-b*, der die Hauptharmonien entstammen, erklingt als Unterterzung der Melodie die Tonleiter *c-d-es-f-ges-as-a-h*. Die Folge von Dur-Dreiklängen C-Es-Ges-A ist eine beliebte ›Trugfortschreitung‹ Rimski-Korsakows, die auf dem symmetrischen Kleinterzsystem – einer Teilung der Oktave in vier gleiche Intervalle – beruht. Da die Segmente dieses Systems in verschiedenen Stimmen voneinander abweichen, entsteht eine polymodale Struktur aus zwei Varianten der oktatonischen Skala.

Zur Darstellung des nächtlichen Ilmensees (Bühnenanweisung: »Ein leichter Wind erhebt sich. Das Wasser des Sees fängt an sich zu bewegen. Das Schilf schwankt und rauscht.«) verwendet Rimski-Korsakow das symmetrische Kleinterzsystem mit Moll-Akkorden (s. Beispiel 5). Die aufsteigende Ganzton-Halbton-Skala *cis-dis-e-fis-g-a-b-c* erklingt in der Melodie, harmonisiert mit *fis-Moll*, *es-Moll* und *c-Moll* im Wechsel mit dem ganzverminderten Septakkord *cis-e-g-b* (notiert in verschiedenen enharmonischen Varianten). Die Übergänge zwischen diesen harmonischen Stationen sind mit chromatischen Durchgangstönen ausgefüllt, die als parallele Moll-Quartsextakorde erscheinen. Nur in der Melodie erklingt eine aufsteigende oktatonische Skala, alle anderen Stimmen beruhen auf der vollständigen absteigenden Chromatik.

Beispiel 5: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko*, 2. Bild, T. 56–61

In den beiden letzten Beispielen ist neben der Parallelführung der Stimmen auch das Prinzip der *Gegenbewegung* von Bedeutung – die Begleitstimmen laufen hier in entgegengesetzter Richtung zu den Hauptstimmen nach den Regeln der ›fließenden Stimmführung‹: Gemeinsame Töne bleiben liegen, die anderen werden schrittweise erreicht. Dieses Prinzip liegt auch der Harmonisierung der Ganzton-Halbton-Skala mit Dominantsekundakkorden im Kleinterzzirkel zugrunde (Beispiel 6). Bei dieser Klangfolge läuft die kleine Septime im Bass konsequent gegen ihre herkömmliche Auflösungsrichtung nach oben. Auch wenn der Komponist vertraute Akkordtypen verwendet, ist die Logik der Klangfortschreitung hier hauptsächlich linearen Prinzipien unterworfen: Alle Stimmen bewegen sich schrittweise auf den Stufen der oktatonischen Skala. Dieses Modell weist in der Anlage seiner harmonischen Stationen und in den Stimmführungsprinzipien eine Ähnlichkeit mit der ›Teufelsmühle‹¹⁰ auf, nur tritt bei Rimski-Korsakow die Oktatonik an Stelle der Chromatik, außerdem wird das ursprünglich auf drei Akkordformen basierende Modell hier auf nur eine reduziert.



Beispiel 6: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko*, 2. Bild, T. 51–55

Besonders interessant sind Rimski-Korsakows polymodale Experimente, bei denen er eine oktatonische Skala mit der Ganztonleiter kontrapunktisch kombiniert. Diese Verbindung erfolgt sowohl in Parallel- als auch in Gegenbewegung und beruht darauf, dass beide Skalen vier gemeinsame Töne haben (außer dem Anfangston sind es die Stufen im Abstand einer großen Sekunde, eines Tritonus und einer kleinen Sexte). Sie wird realisiert innerhalb eines symmetrischen Tritonus-Systems, das die Oktave in zwei gleiche Teile gliedert. So erklingt am Ende des 2. Bildes, während sich die Meeresprinzessin und ihre Schwestern in weiße Schwäne und graue Enten verwandeln, eine aufsteigende Ganzton-Halbtonleiter *e-fis-g-a-b-c-des-es* in der Melodie (Violinen und Holzbläser), verdoppelt in Terzparallelen (Beispiel 7). Der Anfangston erscheint hier als große None eines Dominantseptnonakkordes über *d* und bewegt sich, parallel mit der kleinen Septime als ihrer Unterterz, wiederum gegen die Auflösungsrichtung nach oben. Die Größe der Terzen verändert sich nach jeweils zwei Tönen, dabei erklingt als Parallellinie zur Melodie die Ganztonleiter *c-d-e-fis=ges-as-b-c* (der vierte Ton der hexatonischen Skala ist wiederholt). Die zweite Hälfte der Skala ist harmonisiert mit einem Dominantseptnonakkord über *as* und bildet somit eine Sequenz im Abstand eines Tritonus. Der gesamte Tonvorrat entstammt einem Tritonus-System mit der spiegelsymmetrischen Binnenstruktur 1 1 2 1 1 (*d-es-e-fis-g-as-a-b-c-des-d*). Dieses Leitmotiv erscheint in der Oper auch als absteigende Variante im Stimmtausch, sodass die Ganztonskala in der Oberstimme erklingt (2. Bild, T. 82–87).

¹⁰ Im Abschnitt ›Sequenzartige Anwendung von Trugfortschreitungen (Gebräuchlichste Fälle)‹ behandelt Rimski-Korsakow (1895, 113) eine Variante der ›Teufelsmühle‹ mit durchgehend chromatischer Bewegung in allen Stimmen und eine Folge von elliptisch aufgelösten Dominantsekundakkorden (allerdings im Großterzzirkel, als Harmonisierung der Ganztonskala) direkt nebeneinander.

Beispiel 7: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko*, 2. Bild, T. 683–686

Eine Verknüpfung der oktatonischen Skala mit einer hexatonischen in der Gegenbewegung stellt Rimski-Korsakow im 6. Bild der Oper her (Beispiel 8). Im Moment, in dem der Meereszar der Heirat seiner Tochter mit Sadko zustimmt, erscheint im Gesangspart und der Oberstimme des Orchesters die absteigende Ganztonleiter *d-c-b-gis-fis-e*. Diese wird kombiniert mit der aufsteigenden Ganzton-Halbtton-Skala *d-e-f-g-gis-ais-h-cis* im Bass. Auch diese Verknüpfung basiert auf gemeinsamen Tönen beider Skalen: Sie beginnen jeweils mit *d* und erreichen in der Mitte gleichzeitig den Ton *gis*. Der Komponist harmonisiert diese Skalenkombination mit vier Akkorden (Moll-Quartsextakkord, Dur-Sextakkord, Dur-Quartsextakkord und ganzverminderter Septakkord), die im Rahmen einer Sequenz um einen Tritonus transponiert wiederholt werden. Auch hier liegt ein symmetrisches Tritonus-System mit der Binnenstruktur 2 1 1 1 (*d-e-f-fis-g-gis-ais-h-c-cis-d*) vor.

О - кру-тим те - бя мы сва - деб-кой со ца - рев-ной мо-ей доч - ко - ю
 Gleich ge - fei-ert soll die Hoch-zeit sein! Nimm sie hin, die jun-ge Toch-ter mein

Beispiel 8: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko*, 6. Bild, T. 153–156

Als strukturelles Verknüpfungselement zwischen einer Ganzton-Halbttonleiter und einer darauffolgenden Ganztonskala benutzt Rimski-Korsakow eine spiegelsymmetrische chromatische Veränderung einer Ober-

und Unterterz innerhalb des Rahmenintervalls einer Oktave in den Begleitstimmen. In der Szene, in der Wolchowa Sadko offenbart, dass sie eine Meeresprinzessin sei, erklingt im Gesangspart eine oktatonische Skala $e^2\text{-dis}^2\text{-cis}^2\text{-c}^2\text{-b}^1\text{-a}^1\text{-g}^1\text{-fis}^1$ über einem verminderten Sextakkord, der als zwei kleine Terzen $e\text{-g}$ und $\text{cis}^1\text{-e}^1$ realisiert ist, während die darauffolgende Ganztonleiter $e^1\text{-fis}^1\text{-gis}^1\text{-b}^1\text{-c}^2\text{-d}^2\text{-e}^2$, unterstrichen durch den Klang einer gedämpften Trompete, über einem übermäßigen Dreiklang erscheint, der aus zwei großen Terzen $e\text{-gis}$ und $\text{c}^1\text{-e}^1$ zusammengesetzt ist. Beide Klänge sind durch Liegetöne $e\text{-e}^1$ in Außenstimmen und eine symmetrische chromatische Gegenbewegung in den Mittelstimmen miteinander verbunden (2. Bild, T. 521f.). Diese Technik setzt der Komponist auch für andere Klangtypen ein.

Gelegentlich verwendet Rimski-Korsakow in Verbindung mit symmetrischen Skalen kontrapunktische Satztechniken wie *Imitation* und *Versetzung der Stimmen im doppelten Kontrapunkt*. So wird im 6. Bild, während Sadko vom Meereszar empfangen wird, dessen im Gesangspart viermal nacheinander erklingendes Leitmotiv zuerst von den Bratschen und Fagotten, später von den Hörnern und hohen Holzbläsern auf der gleichen Tonhöhe konsequent imitiert. Dieser Ausschnitt aus einer Ganzton-Halbtonskala im Rahmen eines Tritonus wird im Kleinterzzykel nach oben versetzt und von beiden Stimmen im Kanon durchgeführt. Harmonisch ergibt sich in der Zweistimmigkeit ein ganzverminderter Septakkord, der über einem Orgelpunkt erklingt (T. 51–54). Im instrumentalen Nachspiel am Ende des 6. Bildes (Beispiel 9) erscheint dieses Leitmotiv, kombiniert mit den Achtelfigurationen aus dem Leitmotiv des Meeres, ebenfalls als kanonische Sequenz im Intervall einer Dezime zwischen den tiefen Streichern und der Bassklarinette einerseits und den hohen Streichern und zuerst der Klarinette, später den Flöten andererseits. Die Anfangstöne f , as , h und d bilden auch hier einen Kleinterzzykel, das Motiv erfährt aber eine harmonische Transformation. Die ersten vier Tonhöhen im Bass werden von einem Moll-Dreiklang begleitet, über der fünften erklingt ein Dominantsekundakkord. Anschließend werden beide Akkorde um einen Tritonus nach oben sequenziert ($f\text{-Moll} - \text{Des}^7 / h\text{-Moll} - G^7$). Diese Klangfolge entstammt einem symmetrischen Tritonus-System mit der intervallischen Binnenstruktur 1 1 1 2 1 ($f\text{-fis-g-as-b-h-c-cis-d-e-f}$).

Beispiel 9: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko*, 6. Bild, T. 1183–1187

Einige Harmonisierungsmodelle von symmetrischen Tonleitern kommen in der Oper in beiden Richtungen vor – sowohl steigend als auch fallend. Die zweite Form kann dabei als eine *Umkehrung* der zuerst erschienenen interpretiert werden. So erklingt am Ende des Wiegenliedes von Wolchowa im 7. Bild, während die

Meeresprinzessin sich vom schlafenden Sadko verabschiedet und in einen rosigen Nebel auflöst, eine absteigende Ganzton-Halbtonskala in der hohen Bassstimme, harmonisiert mit Dominantsekundakkorden im Kleinterzzykel (T. 177f.). Diese Stelle spannt einen Bogen zum Anfang des 2. Bildes und stellt eine Umkehrung des dort erklingenden aufsteigenden Modells dar (s. Beispiel 6). Auch inhaltlich stehen die beiden Szenen in einem Spiegelverhältnis zueinander: In der ersten taucht Wolchowa zum ersten Mal aus der Wassertiefe auf, Sadko entdeckt die zauberhafte Märchenwelt. In der letzten verwandelt sich die Meeresprinzessin in den Fluss Wolchow, die phantastische Sphäre wird somit endgültig aufgelöst. Die in beiden Szenen eingesetzten harmonischen Mittel in Verbindung mit einer raffinierten Instrumentation treten hier in illustrativ-koloristischer Funktion auf. Der Komponist selbst zählt die Abschiedsszene zum Schönsten, was er an phantastischer Musik geschrieben habe.¹¹

Ein anderes Beispiel für die Umkehrung stellt das bereits erwähnte Leitmotiv der Verwandlung der Schwäne in Meerjungfrauen dar (s. Beispiel 7). Es erklingt am Anfang und Ende des 2. Bildes (T.82–87; 683–686) in verschiedenen Varianten, bei denen die beiden Melodiestimmen ihre Richtung wechseln und außerdem die Skalen miteinander tauschen: Bei der fallenden Variante erklingt in der Melodie eine Ganztonleiter *fis-e-d-c-b-as* in Terzparallelen mit der oktatonischen Skala *d-cis-h-b-as-g-f-e* (der dritte und der sechste Ton der hexatonischen Skala sind wiederholt), harmonisiert mit Dominantseptnonakkorden von *e* und *b*. Auch hier steht die kontrapunktische Technik in Verbindung mit dem Inhalt der beiden Szenen (Ankunft und Abgang der Schwäne, Hin- und Rückverwandlung in Meerjungfrauen) und entspricht dem generellen symmetrischen Aufbau des gesamten 2. Bildes.

Viele experimentelle Akkordfolgen in der Oper entstehen durch *spiegelsymmetrische chromatische Bewegung* der Stimmen. Vor allem der übermäßige Dreiklang, der bereits in seiner intervallischen Struktur symmetrisch angelegt ist, wird zum Ausgangspunkt mehrerer harmonischer Transformationen. Ein Beispiel dafür stellen die geheimnisvollen ›Warnakkorde‹ im Duett der Meeresprinzessin und Sadko dar: Übermäßiger Quartsextakkord, übermäßiger Terzquartakkord und übermäßiger Dreiklang entstehen durch eine Kombination aus der chromatischen Gegenbewegung in Außenstimmen und der Parallelbewegung in großen Terzen (als Verdopplung der Außenstimmen) in den Mittelstimmen. Eine horizontale Achse bilden dabei die Töne, auf denen sich die jeweiligen zwei Stimmen treffen; sie stehen zueinander im Intervall eines Tritonus (*f* und *ces*, *des* und *g*). Motivisch vom Chor der Meerjungfrauen abgeleitet, erklingt diese chromatische Akkordfolge über einem Orgelpunkt und wird eine große Terz nach unten sequenziert. Umgeben vom hellen lyrischen Des-Dur, wirkt sie mysteriös und etwas bedrohlich – als Erinnerung an die Macht der magischen Kräfte.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef) in 6/8 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score begins with a dynamic marking of *mf*. The right hand features a complex texture with chromatic movement in the outer voices and parallel motion in the inner voices. The left hand provides a steady accompaniment with a prominent bass line. The overall mood is mysterious and dramatic, as described in the text.

Beispiel 10: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko*, 2. Bild, T. 384–387

Das Prinzip der chromatischen Spiegelbewegung liegt auch vielen Klangfortschreitungen zugrunde, die keine strenge Symmetrie aufweisen. Im Chor der Meerjungfrauen verlaufen die Außenstimmen spiegel-

¹¹ Vgl. Rimski-Korsakow 1968, 388.

symmetrisch. Die Mittelstimmen sind hier wiederum als Terzverdopplungen der Außenstimmen angelegt, bei denen die Größe zum Teil variabel ist. Der Ausgangsklang, ein halbverminderter Septakkord über *e*, verfügt über zwei verschiedene Terzen (*e-g* und *b-d*) und ermöglicht somit keine strenge Symmetrie. Von diesem Akkord aus erfolgt die chromatische Gegenbewegung nach ›innen‹ (übermäßiger Dreiklang über *f* und verminderter Dreiklang über *ges*) und nach ›außen‹ (übermäßiger Dreiklang über *es* und großer Dominantseptnonakkord ohne Quinte über *d*), wobei alle weiteren Klänge symmetrische Intervallstruktur aufweisen. Im Verlauf der Oper kommt eine Variante dieser Akkordfolge vor, in der als Anfangsklang ein Dominantseptakkord erscheint,¹² dessen Aufbau als eine Art strukturelle Umkehrung des halbverminderten Septakkordes verstanden werden kann, bei der die obere und die untere Terz vertauscht sind.

dolce

Вы - хо - ди - те вы из си - ня о - зе - ра.
 Kom - met schnell her - vor, taucht aus dem blau - en See.

dolce

Beispiel 11: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko*, 2. Bild, Chor der Meerjungfrauen

Rimski-Korsakow, der über ein ausgeprägtes Gefühl für harmonische und instrumentale Farben verfügt, spielt gerne mit verschiedenen Klängen und ihren Fortschrittmöglichkeiten. Dabei kommt es ihm nicht auf die mathematische Genauigkeit der symmetrischen Konstruktionen an, sondern auf möglichst abwechslungsreiche und frische harmonische Beleuchtung der Melodietöne. Auch wenn symmetrische Tonleitern und damit verbundene harmonische Zirkelsysteme neue Wege für seine musikalische Sprache öffneten, sind ihre Möglichkeiten zum Teil begrenzt, denn spätestens nach vier harmonischen Stationen erreicht man den Ausgangspunkt wieder. Der Komponist von *Sadko* schöpft das harmonische Potential jedes symmetrischen Systems aus, ist aber dabei nicht pedantisch. Gerne kombiniert er verschiedene strukturelle Prinzipien zugunsten der dabei entstehenden neuen Klangfarben. Da Rimski-Korsakow sich in *Sadko* an traditionellen Akkordtypen der dur-moll-tonalen Musik orientiert, sind die fließenden Übergänge nicht selten. Ein Beispiel dafür ist das Leitmotiv der Schwäne, dessen mediantische Harmonien (H-D-Fis / D-F-A) symmetrischen Zirkelsystemen verwandt sind, insgesamt aber in Dur stehen (2. Bild, T. 70). Umgekehrt gibt es auch Beispiele der Harmonisierung von symmetrischen Tonleitern mithilfe der traditionellen Funktionsharmonik. So erklingt die Ganztonskala *a-g-f-es-des-h* am Ende des Chores der Meerjungfrauen über einem dominantischen Orgelpunkt in F-Dur als Folge von einem Dominantquartsextvorhalt (*g* ist dabei ein Durchgangston), einer Zwischendominante zur Moll-Subdominante und einem verminderten Septakkord der Doppeldominante (2. Bild, T. 142). 10 Takte später erscheint sie wieder in Begleitung eines übermäßigen Dreiklangs von *f*, der im gesamten Stück die Rolle des Grundakkordes übernimmt.

In *Sadko* kristallisieren sich die wichtigsten Elemente der musikalischen Sprache Rimski-Korsakows heraus, die in seiner späten Schaffensperiode eine immer größere Rolle spielen. Die konsequente Verwendung von symmetrischen Skalen und harmonischen Zirkelsystemen, Erweiterung der Dur-Moll-Tonalität und Emanzipation der Chromatik sowie die Verknüpfung von verschiedenen harmonischen Prinzipien zugun-

¹² 2. Bild, T. 579–580.

ten der maximalen Abwechslung (abhängig vom szenischen Geschehen) sind auch für seine späten Märchenoper *Der unsterbliche Kaschtschej* (1902) und *Der goldene Hahn* (1907) charakteristisch. Gleichzeitig entwickelt sich die musikalische Sprache des Komponisten dort zu höherer Komplexität. Während in *Sadko* die symmetrischen Skalen in reiner Form (in vollem Umfang stufenweise aufwärts oder abwärts) auftreten, werden sie in späteren Werken in komplexere Motive und harmonische Strukturen eingebunden. Auch die Akkordtypen entfernen sich immer weiter von den traditionellen Klängen aus Dur und Moll. Doch sieht Rimski-Korsakow eine gewisse Gefahr, auf diesem Weg zu weit zu gehen und »die Grenzen des Möglichen in der Harmonie«¹³ zu überschreiten. Bei all den Neuerungen seiner musikalischen Sprache bleibt er ein Komponist des 19. Jahrhunderts, für den das Ideal der Schönheit in der Musik in der »Reinheit der Harmonie und der Stimmführung«¹⁴ besteht. In *Sadko* erfolgen alle harmonischen Experimente im Rahmen der vertrauten Klanglichkeit der dur-moll-tonalen Musik und unter Berücksichtigung strenger Stimmführungsnormen. Ungewöhnliche Klangfolgen fungieren in der Oper in Form von satztechnischen Modellen, bei denen das Lineare eine ebenso wichtige Rolle spielt wie das Vertikale. Viele der kontrapunktischen Prinzipien, die Rimski-Korsakow in *Sadko* verwendet, finden sich auch in seinen späteren Werken wieder. Sie lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Bevorzugung traditioneller Bewegungsarten, die eine »fließende Stimmführung« gewährleisten:
 - Parallelbewegung in Terzen bzw. in Terzen und Sexten,
 - schrittweise erfolgende Gegenbewegung; Sonderfall: chromatische Spiegelbewegung,
 - Liegetöne
- Verbindung mehrerer auf symmetrischen Skalen basierenden melodischen Linien im einfachen und doppelten Kontrapunkt
- Verwendung von kontrapunktischen Satztechniken: Imitation, Kanon, Umkehrung

Literatur

Cholopov, Jurij N. (1975), »Symmetrische Leitern in der russischen Musik«, *Die Musikforschung* 28, 379–407.

Ястребцев, Василий Васильевич (1960), *Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания*, Т. 2, Ленинград: Музгиз [Jastrebtsew, Wassili W. (1960), *N. A. Rimski-Korsakow. Erinnerungen*, Bd. 2, Leningrad: Staatlicher Musikverlag].

Rimski-Korsakow, Nikolai A. (1895), *Praktisches Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig: Belaieff.

Rimski-Korsakow, Nikolai A. (1968), *Chronik meines musikalischen Lebens*, Leipzig: Reclam.

Rimski-Korsakow, Nikolai A. (2004), »Über Verirrungen des musikalischen Hörens«, in: ders., *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, Berlin: Kuhn, 91–93.

¹³ Rimski-Korsakov 2004, 92.

¹⁴ Ястребцев 1960, 43.

ABSTRACT. In der Märchenoper *Sadko* verwendet Rimski-Korsakow zur Darstellung der phantastischen Sphäre harmonische Mittel, die sich den Normen der Dur-Moll-Tonalität entziehen, darunter Klangfortschreitungen, die auf verschiedenen Formen der symmetrischen Oktavteilung beruhen. Sie erscheinen vorwiegend im Zusammenhang mit der Anwendung einer Ganzton-Halbtontskala (gelegentlich kombiniert mit einer Ganztonleiter) in der Melodie oder im Bass. Experimentelle Akkordfolgen fungieren in der Oper in Form von satztechnischen Modellen, bei denen das Lineare eine ebenso wichtige Rolle spielt wie das Vertikale. Dieser Text ist ein Versuch, die wichtigsten auf symmetrischen Zirkelsystemen basierenden harmonischen Modelle zu erfassen und ihre Verbindung mit den kontrapunktischen Prinzipien – sowohl auf der Stimmführungsebene als auch in Bezug auf die Satztechnik – systematisch darzustellen.

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.

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.