

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

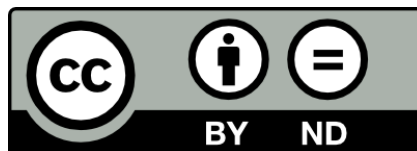
## Wege musikalischen Denkens

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)

# Verknüpfung und Korrespondenz

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

Emmanouil Vlitakis

### Whiteheads *Principle of Organism*

In seinem erkenntnisreichen Aufsatz »Elliott Carter and the Modern Meaning of Time«<sup>1</sup> untersucht Jonathan W. Bernard den Umgang des Komponisten mit musikalischer Zeit und konstatiert, dass überwiegend außermusikalische Ansätze einflussreich für Carter gewesen seien. Zu diesen Ansätzen gehört u. a.<sup>2</sup> die Philosophie von Alfred N. Whitehead, die Carter schon in seiner Zeit als Harvard-Student kennen und schätzen lernte, speziell Whiteheads *principle of organism*, beschrieben von Victor Lowe als »a temporally bounded process which *organizes* a variety of given elements into a new fact«.<sup>3</sup> Bernard fasst dann folgendermaßen zusammen:

So it is not the data provided by sense-perception of individual or isolated moments or elements that inform our understanding of how things work together, but rather the way in which they »require each other,« to use Whitehead's phrase: the causal links that they form among themselves.<sup>4</sup>

Diese Fokussierung auf den Zusammenhang, auf das gegenseitige Bedingen von einzelnen Momenten bzw. Elementen scheint nicht nur für Carters musikalisches Zeit-Verständnis, sondern auch für sein Formdenken grundlegend zu sein.

### Einleitendes zum 2. Streichquartett (1959)

Eine der grundlegenden Denkweisen Carters, so wie sie an verschiedenen Schriften hervorgehoben und in zahlreichen Kompositionen exemplifiziert wird, ist die Gegenüberstellung von Instrumentalstimmen, die jeweils einen eigenen Charakter besitzen und in der Art von *dramatis personae* handeln. Tina Koivisto fasst diese Zusammenhänge im 2. Streichquartett, auf verschiedenen Quellen basierend, folgendermaßen zusammen:<sup>5</sup>

Violine I:        3, 7, 14, 16 // fantastic, ornate  
Violine II:      4, 9, 11 // laconic, orderly  
Viola:            6, 10, 13 // expressive  
Cello:            5, 8, 15 // impetuous

---

<sup>1</sup> Bernard 1995.

<sup>2</sup> Bernard erwähnt darüber hinaus die Zeit-Konzepte von Proust und Joyce, die Tanz-Philosophie Balanchines und die Film- bzw. Montage-Theorie Eisensteins als wichtige Einflüsse, die zur Formung des musikalischen Zeitdenkens von E. Carter beigetragen haben.

<sup>3</sup> Lowe 1962, zitiert nach Bernard 1995, 649.

<sup>4</sup> Bernard 1995, 650.

<sup>5</sup> Koivisto 1996, 20.



Dabei beziehen sich die Zahlen auf für die jeweiligen Instrumente sehr typische Intervallstrukturen (dargestellt als Anzahl von Halbtönen) und die Charaktere auf die Grundeigenschaft, sozusagen auf das ›Temperament‹ einer jeden Instrumentalstimme. Daraus entsteht auch die große Form der Komposition mit folgenden, ineinander übergehenden Sätzen:

Introduction

I. Allegro fantastico (I. Violine als Solo-Instrument)

Cadenza for Viola

II. Presto scherzando (II. Violine als Solo-Instrument)

Cadenza for Cello

III. Andante espressivo (Viola als Solo-Instrument)

Cadenza for Violin I

IV. Allegro (Cello-Charakter dominierend)

Conclusion

Die Viersätzigkeit an sich lässt sich durchaus als weiterentwickelte Überarbeitung des klassischen Schemas mit den Allegro-Ecksätzen, einem Scherzo- (II.) und einem langsamen Satz (III.) betrachten. Das Ineinander-Übergehen der Sätze, die komplexe Faktur und die Erweiterung der Gesamtform durch *Introduction/Conclusion* und *Cadenzas* bewirken eine Verwandlung der tradierten Satz-Dramaturgie. Carter scheint hier zwei Konzepte miteinander gekoppelt zu haben, einerseits das diskursiv aber auch architektonisch konzipierte Konzept der klassischen Viersätzigkeit, andererseits ein instrumentalbezogenes Konzept mit Dramatisierung/›Personifizierung‹ der einzelnen Instrumente. In diesem Sinne prägt ein jedes Instrument einem bestimmten Satz sein eigenes Profil direkt oder indirekt auf; mit den *Cadenzas* wiederum findet ein konzertierendes, die instrumentale Dramatisierung vertiefendes Element Einzug in die Komposition. Einleitung und Konklusion rahmen das komplexe Geschehen ein und übernehmen die Funktion der Eröffnung bzw. des Ausklangs nach einer äußersten Zuspitzung, auf nun ›gesättigte‹ Elemente des Anfangs zurückgreifend.

## THEMATIK (?) UND FORM (Introduction)

Aufgrund ihrer Übersichtlichkeit aber auch wegen der hervorgehobenen Stellung als eine Art Exposition von Grundmaterial und Duktus der Komposition ist es ratsam, mit der Einleitung anzufangen. Eine mögliche Gliederung (unter Angabe der Taktzahlen) wäre hier die folgende:

I: T. 1–10 (Ia: 1–4, Ib: 5–10)

II: T. 11–28 (IIa: 11–14, IIb: 15–21<sup>3</sup>, IIc: 21<sup>3</sup>–23, IId: 24–28)

III: T. 29–34 (IIIa: 29–33<sup>2</sup>, IIIb: 33<sup>3</sup>–34).

Commissioned by the Stanley String Quartet

# String Quartet No. 2

## Vordersatz

## Introduction

Elliott Carter (1959)

The musical score is divided into four sections: **Vordersatz**, **Nachsatz**, and **Anhang**. The **Vordersatz** section (measures 1-10) features a tempo of  $\text{♩} = 105$ . It includes staves for Violine I, Violine II, Viola, and Cello. The **Nachsatz** section (measures 11-16) includes staves for Violine I, Violine II, Viola, and Cello. The **Anhang** section (measures 17-20) includes staves for Violine I, Violine II, Viola, and Cello. The score contains various musical notations such as dynamics (*mp*, *p*, *f*, *mf*, *pp*, *ppp*, *f sub.*), articulation (*marc.*, *gliss.*), and performance instructions (*non troppo vibrare*, *pizz. normale*, *arco*). It also includes fingerings (3, 4, 5, 6), slurs, and accents.

Beispiel 1: Elliott Carter, Streichquartett Nr. 2, T. 1–10, Formüberblick und Intervall-Zuordnung

Der Beginn besitzt durchaus thematischen Charakter. Die Cello-Eröffnung exponiert das intervallische Grundmaterial dieses Instrumentes und lässt eine fallende Quartens-Melodik durch eine steigende ›beantworten‹. Eine kurze Pause trennt diese erste Linie vom zweiten Element, einer harmonischen Quarte als Liegeklänge. Dadurch ändert sich auch die musikalische Perspektive: Das solistische Cello des Anfangs, ungeschränkt als Vordergrund zu werten, mutiert zu einem klanglichen Hintergrund (s. auch die zurückgezogene Dynamik), der den Einsatz der drei weiteren Instrumente ›begleitet‹. Takt 5 bewirkt eine erste Formartikulation: Einerseits haben wir mit einer Rückführung zur Konstellation des Anfangs zu tun, denn wieder wird das Cello zum allein erklingenden Instrument, dazu mit einer Phrase, die deutlich als erweiterte und transponierte Variante des Anfangs wahrnehmbar wird. Es folgt erneut der allmähliche Einsatz der anderen Instrumente, so dass in Takt 9 – Takt 4 entsprechend – alle vier Instrumente erklingen. Die Formartikulation gestaltet sich hier auf der Basis eines Wiederbeginns, wobei eine zweite Taktgruppe die erste variiert und erweitert, ohne den Bezug zu ihr zu verlieren. Nicht nur die intervallischen Zuordnungen der verschiedenen Instrumente, auch deutlich hörbare motivische Übereinstimmungen lassen Korrespondenzen entstehen, die allgemein betrachtet Ähnlichkeiten zum klassischen Perioden-Modell erkennen lassen. Diese Parallelen werden relativiert durch die dynamische Art Carter'schen Komponierens, das beim minutiösen Umgang mit fein verändertem musikalischen Material dem Konzept einer ›entwickelnden Variation‹ durchaus nahesteht. Dazu kommt die flexible rhythmische Schreibweise. Bezeichnend ist, dass in diesem I. Abschnitt der Einleitung alle Instrumente ausnahmslos individuell ein- und aussetzen. Auch Instrumente, die ein ähnliches Element spielen, wie z. B. einen Liegeklänge (s. Violine I und Cello in T. 4, Violine II, Viola und Violine I in T. 9 etc.), werden in ihrem ›Ausschwingvorgang‹ individuell gestaltet und nicht gleichzeitig in die anschließende Pause geführt. Dies hängt mit den unterschiedlichen zeitlichen Schichten der Instrumente zusammen,<sup>6</sup> wobei ein dynamisches, permanent sich veränderndes Klanggeschehen entsteht. Darüber hinaus spielen Überlappungen und Mehrdeutigkeiten eine wichtige Rolle. So erklingt das sich auf den Anfang zurückbeziehende Cello (T. 5) zuerst nicht allein: Die II. Violine führt sozusagen die erste formale Einheit in die zweite hinein; dadurch entsteht eine für Carter typische Durchdringung formaler Einheiten, die eine starre Gliederung vermeiden lässt und den Bezug auf Vergangenes durch veränderte Kontextualisierung perspektiviert. Mehrdeutigkeiten können – unter Berücksichtigung ihrer formalen oder syntaktischen Funktion – durchaus subtil sein. So bilden Liegeklänge-Elemente im ersten Viertakter den Abschluss einer jeden Phrase (bei allen Instrumenten bis auf die II. Violine, die mit Pizzicato-Klängen kontrastiert). Die syntaktische Funktion des Abschließens wird also dem Element Liegeklänge zunächst aufgeprägt, um dann im folgenden ›Nachsatz‹ eine deutliche Erweiterung zu erfahren: Ein Liegeklänge kann dann eine Phrase eröffnen (Cello, T. 8–9) oder auch isoliert auftreten, ohne direkte Verbindung zu einem linearen Element (II. Violine, T. 8–9). Ebenso mehrdeutig kann sich die Phrasenbildung gestalten: In Takt 8 entsteht in Bezug auf die unmittelbare Vergangenheit (T. 7) der Eindruck eines Phrasenschließens (das ›aktive‹ melodische Geschehen wird in die ›Passivität‹ des Liegeklanges überführt, die zurückgezogene Dynamik impliziert einen Phrasenschluss). In Bezug auf die unmittelbare Zukunft (T. 9 mit Auftakt) gestaltet sich aber Takt 8 als der Anfang einer neuen Phrase um. Diese Mehrdeutigkeit hat auch formale Konsequenzen: Das zunächst angedeutete Schließen (T. 8) würde die quasi-periodische syntaktische Einheit des Anfangs symmetrisch gestalten und ›trennt‹ sie subtil von den Takten 9–10, die die Rolle einer angehängten Erweiterung übernehmen.

Der Beginn des II. Formteils ist nicht ganz eindeutig zu bestimmen. Manche Punkte sprechen dafür, wie in der oben angegebenen Formgliederung dargestellt, Takt 11 als Beginn zu sehen: der Doppelstrich (hier ein Zeichen der sogenannten *metric modulation*), die seltene Tatsache eines Unisonos ( $f^1$ ) und eines zeitlichen

---

<sup>6</sup> Bezüglich der rhythmisch-metrischen und allgemein zeitlichen Organisation im 2. Streichquartett vgl. u. a. Gass 1981 und Koivisto 2009.

Zusammenkommens zweier Instrumente – sogar auf der ersten Schlagzeit des Taktes –, die im Notenbild klar erkennbare, aus ›motivischen Resten‹ bestehende Übergangsfunktion in Takt 10, auch der Einsatz der I. Violine. Die musikalische Realität ist allerdings komplexer: Das Material der neu einsetzenden I. Violine in der Mischung aus Pendelfigur, Tonrepetition und Tremolo (vgl. auch T. 3 und T. 9) wirkt eher hintergründig und wenig geeignet, eine formale Gliederung zu artikulieren. Die II. Violine mit ihren isolierten Elementen ergibt den Eindruck einer Fortsetzung und erweist ebenso wenig eine formartikulatorische Eigenschaft. Erst der ›thematische‹ Einsatz der Viola (T. 12) und die folgende, quasi-imitierende Cello-Stimme begründen den Beginn eines neuen Abschnitts mit entsprechender musikalischer Substanz. Wollte man also bei der oben angegebenen formalen Gliederung bleiben, dann wäre Takt 11 als einleitender Beginn des II. Formabschnitts zu verstehen, der sich wieder an den Anfang der Komposition zurückbezieht, dennoch mit einer zeitlichen Umkehrung: Das ›Thematische‹ (Viola, Cello) wird nach-, die eher ›begleitenden‹ Stimmen vorangestellt. Denkbar ist aber auch, Takt 11 noch als Übergang wahrzunehmen und den II. Abschnitt erst mit dem *f molto espressivo* der Viola (T. 12) beginnen zu lassen, wobei die überlappenden Stimmen beider Violinen für die bereits erwähnte Durchdringung der Formeinheiten sorgen. Insgesamt weist der II. Formabschnitt (T. 11/12–28) kaum merkliche Einschnitte auf, Überlappungen und die Kontinuität der Schreibweise ermöglichen, wenn überhaupt, nur eine sehr subtile Formartikulation, die wiederum keinesfalls eindeutig ist. (Die oben angegebene Gliederung ist nur eine mögliche Interpretation – nicht zuletzt kann die formale Wahrnehmung je nach konkreter Aufführung differieren.) So können die Takte 15–16 als eine neue Taktgruppe eröffnend wahrgenommen werden (kurze Pause, die ›thematisches‹ Material vom Liegeklangelement trennt – s. auch T. 2; kontrastierende Dynamik; Einsatz der I. Violine mit einer Weiterführung der bisherigen Grundgestik von Pendelfigur und Tonrepetition). Nachteilig bei dieser Gliederung wäre die Trennung der Cello-Linie (T. 14 m. A.–17) durch die Zugehörigkeit in zwei verschiedene Taktgruppen und eine gewisse Kürze bzw. ein Eindruck von Ungleichgewicht, den die erste Taktgruppe des II. Abschnitts dadurch bekäme. Durchaus denkbar ist es daher, die Takte 15–16 als diese erste Taktgruppe abschließend zu hören und die zweite Taktgruppe (ab T. 17 m. A., II. Violine *staccato*, *tempo giusto*) beginnen zu lassen. Der markige und dynamisch/klanglich hervorgehobene Einsatz kann eine formartikulatorische Wirkung entfalten und die gewissermaßen ›gegensteuernde‹ Überlappung des Cello-Liegeklangs in ihrer verbindenden Wirkung überwinden. Eine Variante dieser Option wäre aber auch denkbar: die erste Taktgruppe nämlich bis etwa Takt 17<sup>3</sup> zu führen, wo der Einsatz der II. Violine einen Liegeklang im *f* erreicht (*e<sup>2</sup>-cis<sup>2</sup>*), eine Gestik, die dann auch von den weiteren Instrumenten übernommen wird. Eine solche Gliederung wäre auch kompositorisch motiviert, denn durch den ›thematischen‹ Einsatz der II. Violine vervollständigt sich die Runde ›thematischer‹ Einsätze in diesem Abschnitt (Viola, Cello, I. Violine, II. Violine). Aus dieser Perspektive heraus ergäbe sich dann folgende Gliederung des II. Abschnitts in zwei große Unterabschnitte:

Ila T. 11/12–17<sup>3</sup>, Ilb T. 17<sup>3</sup>–28, die v. a. durch diese Kriterien die notwendige Kohärenz erreichen würden:

Ila: lockere, wechselnde Gruppierung von Instrumenten; Ilb: Tutti-Wirkung dominierend;

Ila: überwiegend lineare Elemente; Ilb: überwiegend Liegeklangelemente.

Der Unterabschnitt Ilb könnte wiederum in drei Taktgruppen unterteilt werden:

T. 17<sup>3</sup>–21<sup>3</sup>, T. 21<sup>3</sup>–23, T. 24–28.

Maßgeblich für die erste Formartikulation sind der starke dynamische Kontrast (*ff* bzw. *f*, anschließend *pp subito*) und der konsequente Wechsel von der Einstimmigkeit zur Zweistimmigkeit innerhalb jedes Instruments, für die zweite wiederum die kurze Pause und der Höhepunkt-Charakter des T. 24, bedingt durch die nicht ganz linear erreichte Dynamik (*f* mit Akzent) und die größte Erweiterung des Tonraums (*Cis* im

Cello,  $d^4$  in der II. Violine). Diese formale Gliederung wird auch strukturell, also durch mehr oder weniger strenge Zuordnung bestimmter Intervalle (auch hier in Halbton-Einheiten angegeben), unterstützt:

T. 21 <sup>3</sup> –22 <sup>3</sup>	Violine I: 3	Violine II: 4	Viola: 6	Cello: 5
T. 24–28	Violine I: 7	Violine II: überwiegend 11	Viola: 10	Cello: 8

Tabelle 1: Elliott Carter, Streichquartett Nr. 2, T. 21<sup>3</sup>–28, Intervallstruktur der einzelnen Instrumente

Der in seiner abschließenden Funktion eindeutige III. Abschnitt weist die höchste Einheitlichkeit und Homogenität auf, indem er allein aus Liegeklang-Elementen (Zweiklängen) besteht. Eine gewisse Zweiteiligkeit entsteht durch den nach einer Pause angehängten ›Ausklang‹ (T. 33<sup>3</sup>–34), der auch zum I. Satz (*Allegro fantastico*) führt. Dynamisch gesehen wird sogar eine nahezu symmetrische Dreiteiligkeit suggeriert, durch *p* bzw. *pp* am Anfang, *f* bzw. *f* gefolgt von einem Decrescendo in der Mitte und *p* bzw. *pp* am Ende des III. Abschnitts. Interessant ist auch die eher subtile Artikulation (T. 29): Die Satzstruktur (Zweistimmigkeit in jedem Instrument) bleibt mehr oder weniger die gleiche, auch der Tonraum ändert sich nicht; allein die kurze Pause, die kontrastierende Dynamik und das spürbar zurückgehaltene Tempo sind in der Lage, die subtile, dabei aber deutliche Formgliederung zu bewirken. Manche Prozesse lassen darüber hinaus Korrespondenzen entstehen, die subkutane Verbindungslinien zwischen Formteilen, auch bei unterschiedlicher formal-syntaktischer Funktion, schaffen. So weist der Übergang in Takt 28–29 durch die Kontrastierung der Dynamik und die Dominanz des Liegeklang-Elements Parallelen zu Takt 21 (*f*, *p*). Ebenso lässt das unerwartete *f* (ab T. 30<sup>3</sup>) an den Übergang der Takte 23–24 denken, auch wenn Funktion und Klanglichkeit jetzt anders sind.

Betrachtet man abschließend die Gesamtdramaturgie der Einleitung, könnte eine andere Gliederung zustande kommen, diesmal zweiteilig und mit ziemlich symmetrischen – d. h. etwa gleich langen – Teilen:

A: T. 1–17<sup>3</sup> (a; ‚thematisch‘)

B: T. 17<sup>3</sup>–34 (b; Liegeklang).

Das dominierende Grundmaterial dieser Teile ergäbe sich dann aus der Eröffnungsfigur des Cellos, d. h.: a, bestehend aus einer ›thematisch‹ wirkenden linearen Figur mit den Intervallen reine Quarte und Halbton (5 bzw. 1, wobei der Halbton eher verbindende Funktion hat), und b, dem Liegeklang-Element.

The image shows a musical score for Cello, Elliott Carter, Streichquartett Nr. 2, T. 1–2. The score is written on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 105. The score is divided into two parts, 'a' and 'b'. Part 'a' starts with a trill marked with an asterisk (\*), followed by a series of notes. Part 'b' consists of sustained notes. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte) for part 'a', and *p* and *pp* (pianissimo) for part 'b'. The instruction 'non troppo vibrare' is written below the staff. A slur covers the first part of the score.

Beispiel 2: Elliott Carter, Streichquartett Nr. 2, T. 1–2, Violoncello

Aus dieser Perspektive heraus dominiert im A-Teil das Material a (allgemein betrachtet, d. h. als lineare Gestalt mit mehr oder minder thematischem Charakter); jede Taktgruppe erweitert und entwickelt in ge-

wisser Hinsicht die vorherige, der A-Teil schließt (genauer: überlappt mit dem B-Teil) nachdem alle vier Instrumente einen ›thematischen‹ Einsatz gehabt haben. Im B-Teil dominiert ganz eindeutig das Element b (Liegeklang), lineare (›thematische‹) Elemente spielen kaum eine Rolle mehr. So gesehen kann man die Einleitung als Entfaltung des ersten Zweitakters und die zuletzt vorgeschlagene Formgliederung als Übertragung dieses Zweitakters (mit seinen durch Pause getrennten Elementen a und b) auf ein größeres Format betrachten. Die vorab erwähnten Korrespondenzen wiederum lassen musikalische Ereignisse und Prozesse aus einer gemeinsamen Entwicklungsperspektive betrachten; dieses Komponieren thematisiert also Verbindungen und nicht isolierte Einzelmomente (den *causal links* Whiteheads nicht unähnlich). In diesem Sinne hat der Höhepunkt der Einleitung (T. 24) einen Vorläufer (T. 17<sup>3</sup> f.) und auch eine kurze Nachwirkung innerhalb des abschließenden Abschnitts (T. 30–32). Da der mittlere Höhepunkt eine größere Ausdehnung, Verdichtung und Klangstärke aufweist, entsteht dadurch eine etwa wellenförmige und symmetrische Anlage des Spannungsverlaufs, fasst man diese korrespondierenden Höhepunkt-Stellen zusammen.

## Höhepunkte/Kulminationen (I. *Allegro fantastico*)

Überaus differenziert ist in Carters Musik die Dynamik, die aber nicht ›seriell‹ organisiert ist, sondern Phrasen-Verläufe sich profilieren und hervortreten lässt. Kulminationen und Höhepunkte spielen dabei eine wichtige Rolle, indem sie diesen wuchernden ›Wahrnehmungsstrom‹ strukturieren. Der erste Satz des Quartetts, dem der Charakter der I. Violine aufgeprägt ist und der ein Maximum an Kontrastierung und Unstetigkeit erreicht, bietet interessante Beispiele für das Studium der Kulminationen und Höhepunkte. Nicht selten ist ein Typus zu finden, bei dem ein Höhepunkt durch eine deutlich angelegte Klangsteigerung erreicht wird, dem dann ein – meistens kürzerer – Klangabbau folgt. Ein solches Beispiel liefert der erste Höhepunkt des Satzes (T. 51): Diesem Takt geht eine deutliche Steigerung (T. 47–50) voraus, die zu den dreistimmigen *ff*-Akkorden (T. 51) führt. Allerdings ist diese Steigerung sowohl diskontinuierlich als auch in Einzelmomente zerstückelt und dieses Elliptische und Momenthafte, Zerklüftete bildet den modernen, eher nichtlinearen Charakter einer solchen Steigerung, die mit romantischen Steigerungs-Strategien kaum etwas gemeinsam hat. Der Abbau-Prozess (T. 52–53) ist kürzer und wird durch den dynamischen Abfall und die allmähliche Ausdünnung des Satzes gestaltet. (Schon am Ende von T. 52 bleibt nur ein Instrument übrig, im Gegensatz zum ›Tutti‹ in T. 51.) Der Höhepunkt in den Takten 70/71 ist durchaus vergleichbar angelegt: einerseits die Satzstruktur bzw. Zusammensetzung (mehrfache Griffe in drei Instrumenten, weite Intervallik der Viola-Linie), andererseits der Auf- und Abbau-Prozess mit einer klanglichen und satztechnischen Verdichtung (etwa T. 67–70) und einer Ausdünnung (T. 72–73). Die Parallelität bzw. Korrespondenz dieser Stellen scheint auch formbildend zu wirken. Würde man die Gliederung Koivistos annehmen (*First Part: Opening section* T. 35–56, *Transition* T. 57–59, *Middle section* T. 60–74, *Closing section* T. 75–84),<sup>7</sup> wären beide Höhepunkte etwa gegen Ende jeweils der *opening section* und der *middle section* positioniert. Andererseits sind beide Stellen ziemlich symmetrisch in Bezug auf Anfang (T. 34) und Ende (T. 87) der *first part* positioniert, was – dramaturgisch gesehen – eine rückläufige Entsprechung zustande bringt: So führen die Takte 72–86 von einem Tutti zur Ein- bzw. Geringstimmigkeit des Anfangs zurück, so wie die Takte 35–50 von einer Ein- bzw. Geringstimmigkeit ausgehend eine erste Vollstimmigkeit bzw. ein erstes Tutti erreichen. Selbstverständlich sind aber solche Prozesse bei Carter in mehreren Etappen und eher nicht-linear vollzogen.

Einen anderen Typus von Kulmination bzw. Höhepunkt findet man in Takt 129. Der Steigerungsprozess, der dahin führt, ist länger (etwa T. 122–129) und wesentlich dichter als die bisher besprochenen, da für die Verhältnisse dieses Satzes eine außergewöhnliche Konstanz bei der Mitwirkung aller vier Instrumente

---

<sup>7</sup> Vgl. Koivisto 2009, 147.

zu beobachten ist. Die die jeweiligen Phrasen abschließenden Höhepunkte (T. 129) erfolgen auch hier nicht gleichzeitig, der kurze vierstimmige Akkord der II. Violine scheint in abrupter Weise diese intensive Steigerung abzuschließen. Was folgt, ist kein allmählicher Abbauprozess, sondern ein *p subito* bzw. *pp*, die den abschließenden Abschnitt einleiten (T. 129 m. A.–134). In diesen Schlusstakten des I. Satzes wiederum setzt Carter einen gespiegelten Prozess ein (ein *ff subito* bei allen vier Streichinstrumenten) und holt dadurch den in Takt 129 ausgelassenen Abbauprozess sozusagen nach (T. 132–134).

Solche Prozesse des Auslassens, Nachholens, Spiegelns und die dadurch entstehenden Korrespondenzen wie auch die Überlagerung zeitlich individualisierter Einzelstimmen bewirken eine Polyvalenz der Form. Die Formbildung bewahrt – trotz der außergewöhnlichen Kohärenz – ihre funktionale Offenheit. Die kurze Entfaltung eines Höhepunktes innerhalb einer dynamisch zurückgehenden und abschließenden Zeitstrecke beispielsweise (T. 131 m. A.) lässt nicht nur die *p*-Wirkung durch Kontrast intensivieren, sondern hebt die Eindeutigkeit des Schließens aus. In diesem Sinne wird die folgende *Cadenza for Viola* durch einen dreistimmigen Akkord der Viola im *f* eröffnet, durch Korrespondenz dehnt sich das Schließen auf das darauffolgende Eröffnen aus. Dass hier keine zufällige, ›unbeabsichtigte‹ Korrespondenz zwischen Takt 135 und 131 entsteht, beweist auch die Quasi-Gleichheit des Tonmaterials: Die drei höheren Töne des vierstimmigen Viola-Klangs in Takt 131 ( $es^1-des^2-g^2$  – das *c* ergibt sich in ›natürlicher‹ Weise als hinzukommende offene Saite) werden in Takt 135 eine Oktave tiefer gespielt. Einen übergeordneten Zusammenhang in den Kompositionen Carters lassen insgesamt die verschiedensten Arten von Entsprechungen erkennen, die durch unterschiedliche Ausführung eines bestimmten Gestus entstehen. So bildet der vierstimmige Klang der II. Violine (T. 92) – der besprochenen Stelle in Takt 129 ganz entsprechend – den lokalen Abschluss eines kurzen, linearen Steigerungsprozesses. Die funktionale Ähnlichkeit wird erneut durch eine Entsprechung im Tonmaterial auf struktureller Ebene unterstützt: Beide Klänge stehen in einem Spiegelverhältnis zueinander ( $g-fis^1-es^2-c^3/d^1-h^1-as^2-g^3$ ). Auch der Kontext dieses Höhepunktes ist vergleichbar mit der Stelle in Takt 129: Es folgt eine dynamische Kontrastierung (hier zunächst eine Generalpause, anschließend eine annähernd imitierende Satzstruktur). Trotz der eindeutigen Verbindungen zwischen diesen zwei Stellen ist die dynamische Perspektivierung, die möglicherweise mit der formal-syntaktischen Funktion zusammenhängt, nicht zu übersehen. So ist der Steigerungsprozess vor dem Höhepunkt in Takt 129 wesentlich länger und dichter gestaltet als derjenige vor dem Höhepunkt in Takt 92. Die Zeitgestaltung wird in Takt 129 in der Folge auch gestrafft, keine Pause trennt diese Geschehnisse voneinander, eine unvermittelte Kontrastierung sorgt für ein ›atemloses‹ Ineinander-Übergehen. Auch der Spannungsgehalt des Vierklangs ist in Takt 129 größer, durch die höhere Lage und die Disposition des Intervalls 11 (gr. Septime) an oberster Stelle bedingt. Diese übergeordnete Perspektivierung trägt der Tatsache Rechnung, dass die Takte 123–129 die bei weitem gewichtigste Kulmination dieses Satzes darstellen, die dramaturgisch gesehen die maximale Verdichtung erreicht. Dies ist eine bei Carter häufig zu findende Dramaturgie, bei der die maximale Verdichtung gegen Ende eines Satzes erklingt und mit dem in Bezug auf Dynamik und Dichte zurückgehenden Schlussteil direkt kontrastiert.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Koivisto nennt den letzten Abschnitt des zweiten Formteils des I. Satzes (T. 117–134) *Closing section* (Koivisto 2009, 147). In diesem Zusammenhang scheint mir (nicht nur) bei Carter durchaus relevant, zwischen *Funktion* und *Position* eines Formteils zu unterscheiden. Da die Takte 117–129<sup>2</sup> – wie dargelegt – die maximale Verdichtung des I. Satzes realisieren und durchaus ›entwickelnden‹ Charakter haben, besitzen sie keine abschließende Funktion. Eine solche übernehmen, wenn auch verschleiert, die Takte 129<sup>3</sup>–134, wodurch eine subtile Zweiteilung des besagten Formabschnitts entsteht.

## Pausen, *metric modulation* und Form (II. *Presto scherzando*)

Pausen, gerade im dichten Satzgefüge Carterscher Musik mit ihrem flüssigen Bewegungsdrang, sind besondere Momente, deren formale Bedeutung aber immer nach dem jeweiligen Kontext zu beurteilen ist. Kurze Pausen können manchmal eine formale Gliederung bewirken, an anderen Stellen werden hingegen sogar Pausen zwischen Sätzen in ihrer Bedeutung relativiert, da die formale Bewegung über die Satzgrenzen hinaus fortgesetzt wird. Ähnlich wird mit den sogenannten *metric modulations* verfahren, die Carter immer mit einem doppelten Taktstrich kenntlich macht. Im Partiturbild entsteht durch den Taktwechsel, die Angabe der rhythmischen Verhältnisse zwischen alter und neuer Taktart und durch den doppelten Taktstrich der Eindruck einer formalen Artikulation bzw. Gliederung, der aber oft durch die auditive Wahrnehmung der Musik widersprochen wird. Dazu kommt die Carter'sche Kunst der formalen Überlappung und der »fließenden Übergänge«, die eine komplexe formale Realität bewirkt.

Der II. Satz des Quartetts, der an der Charakteristik eines Scherzosatzes laboriert, hat die II. Violine als Solo-Instrument, die mit dem ganz überwiegend eingesetzten Pizzicato quasi-buchstäblich das Gerüst des Satzes bildet. Charakteristisch für den (flüchtigen) Charakter des Satzes ist der erste Formteil (A1, T. 171–177/178). Das extrem schnelle Tempo in Kombination mit den fragmentarischen Einsätzen der Instrumente, dem weiten Tonraum und der oft besonders sprunghaften Intervallik, dazu auch in niedriger Dynamik gehalten, lassen diese Musik kaum »greifen«; eine gleichsam träumerische Mechanistik scheint hier am Werk zu sein. Die als SOLO hervorzuhebende II. Violine kontrastiert klanglich durch Pizzicato und widerspricht mit ihrem 4/4-Takt dem übergeordneten 5/4-Takt. Dieser Formteil verdichtet sich (T. 175–176) und dünnt sich aus (T. 177–178). In Takt 178 findet die metrische Modulation statt. In diesem Fall allerdings handelt es sich eher um eine Tempo-Modulation, da sich bei beibehaltenem 3/4-Takt allein das Tempo ändert: von Viertel = MM. 175 zu Viertel = MM. 140. Die II. Violine hat sich also mit ihrem eigenen Tempo durchgesetzt, daher wird der Widerspruch zwischen ihrem und dem übergeordneten Takt aufgelöst. Insofern könnte dieser Takt als Beginn des II. Formteils betrachtet werden. Durch das nahtlose Anschließen zum Vorherigen und die auftaktige Hinführung zu Takt 178, der sich mit dem relativ lang gehaltenem *arco*-Klang (*dis*<sup>3</sup>) deutlich hervorhebt, könnte aber ebenso Takt 179 als Beginn des II. Formteils gelten. Insofern wird klar, dass eine Formgliederung nicht zwangsläufig mit dem Startpunkt einer metrischen Modulation zusammenhängen muss. Ein weiterer, dem ersten vergleichbar organisierte Formteil (A2), ist in den Takten 187–194 zu finden (woraus wieder erkennbar wird, dass die metrischen Modulationen in T. 183, 184 und 186 nicht gliedernde, sondern lediglich überleitende Funktion haben). Auch hier erfolgt die Verdichtung eher am Ende des Abschnitts (T. 192–194). Die Grenzen dieses Formteils lassen sich allerdings nicht ganz eindeutig definieren. Es ist möglich, den in Takt 194 erreichten Höhepunkt als Abschluss und die kurze Pause, die metrische Modulation und die dynamische und instrumentatorische Kontrastierung (T. 195–197) als Zeichen für den Beginn eines neuen Formteils zu sehen. Betrachtet man aber diese Takte in Analogie zu den Takten 177–178, könnten sie als »abphrasierender« Abschluss verstanden werden, wobei dann der nächste Formteil erst nach der längeren Pause (ab T. 198) beginnen würde. Für diese Deutung spräche auch die Tatsache, dass ab Takt 200 eine ausgedehnte Stelle mit *arco flautato* in der II. Violine erklingt, die eine hervorgehobene, fast thematische Wirkung entfaltet, die selbstverständlich auch formale Relevanz hat.

Solche Fragestellungen sind allerdings nicht eindeutig durch die Analyse, wohl aber durch die jeweilige Interpretation zu beantworten, die dazu beiträgt, dass durch Nuancierung eine unterschiedliche Formartikulation entstehen kann. Vier Aufnahmen wurden in diesem konkreten Fall herangezogen: Arditti String



Quartet, Pacifica Quartet, Juilliard String Quartet, The Composers Quartet.<sup>9</sup> Beim Pacifica Quartet wurde eher der erste Einschnitt (T. 194) stärker hervorgehoben, beim Arditti Quartet eindeutig der zweite (T. 197), wodurch in beiden Fällen eine unterschiedliche Formgliederung angedeutet wurde. Das Juilliard Quartet und das Composers Quartet (das der originalen Tempo-Angabe am nächsten folgte) fokussierten eher auf Kontinuität, beide Einschnitte wurden kaum als solche wahrgenommen.

Die nächste Erscheinung eines A-Teils (A3, T. 211f.) scheint durch eine Interpolation aufgebrochen zu sein (T. 214<sup>3</sup>–226). Diese Suspendierung der formalen Bewegung führt dann zur ausgedehntesten und intensivsten Verdichtung der A-Teile (T. 228–233, durch die auftaktige Bewegung in T. 226–227 eingeleitet). Unter dem Aspekt der formalen Korrespondenz betrachtet sind die Verdichtungs-Abschnitte der A-Teile (T. 175–176, 192–194 und 228–233) miteinander verbunden. Auch hier ist eine interlinear weiterentwickelnde Intensivierung dieser Kulminationen zu beobachten, die einen übergeordneten formalen Bogen spannt. Dadurch lassen die durch Korrespondenz aufeinander bezogenen Abschnitte eine übergeordnete Entwicklungsperspektive entstehen, die ihrerseits die Dynamik der Gesamtdramaturgie bedingt.

### Kontinuität und Bruch (III. *Andante espressivo*)

Der III. Satz bildet gewissermaßen die klangliche Mitte des Quartetts. Er kontrastiert mit den anderen Sätzen nicht nur durch das langsame Tempo, sondern vor allem durch seine formale und klangliche Kontinuität. Auch die zeitliche Ebene zeichnet sich durch Kontinuität aus: Dies ist der einzige Satz, in dem weder Tempowechsel noch *metric modulations* stattfinden, ebenso keine Fluktuationen (*accelerando/decelerando*, *rubato* o. ä.). Das *espressivo* ist also unter strenger Beibehaltung genauer rhythmischer Verhältnisse zu realisieren. Lang ausgehaltene Töne und auch besonders ausgedehnte Phrasenbildung zeichnen den Satz aus, der sich in einem Zug und fast ununterbrochen entfaltet. Die Einheitlichkeit und Kontinuität der Musik werden durch eine Satztechnik verstärkt, die vielleicht als »Kontur-Imitation«<sup>10</sup> bezeichnet werden kann und u. a. am Schluss des Satzes deutlich zu beobachten ist (s. Beispiel 2). Damit sind Linienbildungen gemeint, die aus der gleichen Anzahl von Tönen bestehen und eine ähnliche Kontur aufweisen. In diesem Sinne besteht der abschließende Abschnitt des III. Satzes (T. 369 m. A.–373) bei den drei nacheinander einsetzenden Instrumenten Viola, Cello und II. Violine (I. Violine wird ja als Instrument der anschließenden *Cadenza* ausgespart) aus einem fünftönigen Komplex, der zwar rhythmisch individuell gestaltet wird, aber eine vergleichbare, teilweise identische Kontur der Linie aufweist: Viola (-6, +1, -6, +2), Cello (-2, +1, -6, +2), Violine II (-11, +7, -11, +9).

---

<sup>9</sup> Pacifica Quartet (Naxos 8.559363; 2009), Arditti String Quartet (Etcetera KTC 1066; 1988), Juilliard String Quartet (Sony 8843-03383-2; 2014 [reissue]), The Composers Quartet (Nonesuch H 71249; 1970).

<sup>10</sup> Zu diesem Aspekt vgl. Carson 2004/05.

Beispiel 3: Elliott Carter, Streichquartett Nr. 2, T. 369–373, Violine II, Viola, Violoncello

Ähnlich verhält es sich z. B. am Anfang des Satzes, der annähernd imitatorisch gestaltet ist: Viola (+5, +5, +1, +5), Cello (+10, +8, +5, +6). Dass eine ›klassische‹ Imitation mit mehr oder weniger strenger Beibehaltung der Intervallstruktur hier eher ausgeschlossen ist, sollte aus der eingangs erwähnten Individualisierung der Instrumente mit bestimmten Zuordnungen bezüglich Intervallik und Charakteristik ersichtlich sein. Einen Kontrapunkt zu dieser vielfältig realisierten Kontinuität bilden kurze ›Impulse‹ (meist kurze angestoßene Töne), die eine gewisse Brüchigkeit und ›Porosität‹ des Klanggewebes erzeugen. Diese kleinen Brüchigkeiten haben natürlich auch eine formale Bedeutung, da sie kleine und größere Einschnitte verursachen und insoweit die Kontinuität strukturieren. Wie bei Carter zu erwarten wäre, sind die ›brüchigen‹ Momente stets differenziert und immer in Bezug auf den Kontext des Gesamt-Organismus zu betrachten. Zum ersten Mal erklingen solche kurzen Töne in Takt 296 (Cello, Violine I); in Zusammenhang mit dem ausgedünnten Satz und dem abphrasierenden Aussetzen bei Violine II und Viola scheint hier eine erste, wenn auch feine Formartikulation zu entstehen, allerdings ohne Unterbrechung des Klanggeschehens. In den Takten 302–303 häufen sich die angestoßenen kurzen Impulse, meistens als Höhepunkte einer Crescendo-Bewegung erreicht. Ein gewisser Bruch, damit auch die erste winzige Gesamtpause des Satzes (T. 305<sup>2</sup>), führt zu einer ›Enklave‹ mit Segmenten, die nach einem kurzen Crescendo zum Typus klanglicher Kontinuität zurückkehrt. Ein weiterer Einschnitt (T. 315–316) wird durch den Höhepunkt in *ff marc.* (Violine I, Cello), die ›Atempause‹ und den dynamisch kontrastierenden Neu-Einsatz (T. 316) gestaltet. Für die Gesamtform allerdings größere Gewichtung haben die Takte 319, 321 und 326, die weitere Einschnitte verursachen und die Frage nach einer sinnvollen Gliederung aufwerfen. Zu klären ist, wo der zweite Formteil beginnt, wobei sich hierfür die Stellen nach den Einschnitten (T. 320 m. A., T. 322 oder T. 327) anböten. Nicht nur aufgrund der längsten Gesamtpause dieses Satzes scheint T. 327 hierfür am geeignetsten zu sein: Auch der neue Charakter (*dolce*), gepaart mit der Kontur-Imitation bei den nacheinander einsetzenden Instrumenten (Viola, Cello und Violine II), auch die ohne nennenswerte Unterbrechungen erfolgte Entfaltung dieses zweiten Formteils lässt sich durch einen Beginn in Takt 327 (mit einer ›instabilen‹ Übergangszone in T. 319–326) sinnvoller denken. Der Höhepunkt dieses Abschnitts (T. 358) wird diesmal – anders als bei einer vergleichbaren Stelle in Takt 340 – nicht mehr klanglich aufgefangen. Ein geringfügiger Bruch lässt eine neue Taktgruppe anschließen, die quasi-thematisch durch die mit Solo markierten Einsätzen der vier Instrumente insgesamt eine deutlich höhere Aktivität als das vorher Erklungene aufweist. Dieser Ab-

schnitt (T. 359 m. A.–363) kann daher als Kulmination des ganzen Satzes gesehen werden. Dies bestätigt die beobachtete Tendenz (nicht nur in diesem Streichquartett), dass Carter oft die Momente maximaler Verdichtung gegen Ende eines Satzes einbringt, worauf ein abschließender Formteil klanglicher und satztechnischer Zurücknahme folgt (hier: T. 364–373). Auch diesmal wird dennoch der Prozess nicht linear durchgezogen, sondern wortwörtlich gebrochen. Das unvermittelte *ff sub.* (T. 368) teilt den Abschluss des III. Satzes in zwei Teile; gleichzeitig lässt er die Wirkung dieses Auskling-Prozesses durch einen Kontrast intensivieren, wodurch auch die vertiefende Wirkung des letzten Fünftakters deutlicher wahrgenommen wird (weitere Abnahme der melodischen Aktivität, Reduktion der Register-Kontraste, Hinführung jedes Instrumentes in die jeweils tiefe Lage).

In diesem Sinne entsteht die Dramaturgie dieses Satzes – bei dominierender und übergeordneter Kontinuität – doch aus der Dialektik zwischen letzterer und ihrem Gegenpart. Allerdings ist ›Bruch‹ hier relativ zu verstehen: Die brüchigen Momente sind meistens aus der Kontinuität heraus entwickelt. Eine gewisse Sättigung führt zu klanglichen Steigerungen, die dadurch erreichten Höhepunkte werden oft ›abgeschnitten‹ und bewirken an bestimmten Stellen eine kurzfristige Brüchigkeit des ansonsten kontinuierlichen Klanggewebes. Dieses Phänomen – die Bildung von Kontrastmomenten aus der Kontinuität heraus – kann auch als Metapher für das zutiefst kohärente kompositorische Denken Elliot Carters dienen.

## Ultimative Verdichtung (IV. *Allegro. L'istesso tempo*)

Die dramaturgische Kurve, in die der IV. Satz eingebettet ist, beginnt schon im Schlussteil der Cello-*Cadenza* (etwa ab T. 272) und führt durch eine allmähliche Ausdünnung des Satzes und Reduktion der Aktivität zum langsamen Satz (III. *Andante espressivo*). Tempo und Charakter bewirken hier eine Zentrierung und eine gewisse Intimität. Das Bestreiten der anschließenden *Cadenza for Violin I* durch das Solo-Instrument allein – bisher waren bei allen *Cadenzas*, trotz der mehr oder weniger deutlichen ›Führung‹ des jeweiligen Solo-Instruments, alle vier Instrumente beteiligt – verstärkt diese dramaturgische Bewegung des Zurückziehens. Einen ultimativen Zielpunkt dieser Bewegung scheint eine Generalpause darzustellen (vier Takte vor T. 409). Die ungewöhnliche ›Perforierung‹ des Satzes durch Stille im letzten Teil der *Cadenza* bildet ein auffälliges Moment innerhalb der unaufhörlichen Bewegung und des unerbittlichen Entwicklungsdranges dieser Musik. Es folgt dann ein Übergang zum IV. Satz, der den ›gestörten‹ Bewegungsfluss und die Vierstimmigkeit wiederherstellt. Vom ›Nullpunkt‹ der Generalpause vor Takt 409 bis zur ultimativen Kulmination (T. 588–598) wird die dramaturgische Entwicklung des IV. Satzes sichtbar: Nach einem ersten Anlauf, der wieder an die Dynamik, Flüchtigkeit und stete Veränderbarkeit der Satzstruktur der ersten zwei Sätze anzuknüpfen scheint, wird ab Takt 492 eine verhältnismäßig maximale instrumentale Konstanz erreicht, wobei bis auf wenige Ausnahmen ein fast ununterbrochener Einsatz aller vier Instrumente vorhanden ist. Der Prozess der ultimativen Verdichtung wird auch durch die Formartikulation unterstützt: Zunächst sorgen kleine Zwischenpausen für kurzes ›Aufatmen‹ und auflockernde Gliederung des musikalischen Stromes (T. 491–502; 503 m. A.–526). Ab Takt 527 m. A. entwickelt sich aber eine gleichsam atemlose Kontinuität; Gliederung (T. 527 m. A.–562; 563 m. A.–587), wenn überhaupt, entsteht nur bei klanglicher Überlappung. Die sogartige Entwicklung, die keine Unterbrechung mehr zu erdulden scheint, erreicht ihre maximale Konzentration in den Takten 588–598, die durchaus als Höhepunkt der ganzen Komposition gesehen werden können. Dieses quasi-chaotische Tutti (chaotisch in dem Sinne, dass eine Durchhörbarkeit der einzelnen Stimmen kaum mehr möglich ist) erzielt seine Wirkung dadurch, dass alle Instrumente im Prinzip den gleichen Gestus haben (raumausgreifende Linien mit breiter Intervallik). Die permanenten Kreuzungen zwischen den Stimmen, die hohe Dynamik (*ff* bzw. *f*) und auch die Konflikt-Rhythmik, die durch die systematische Überlagerung unterschiedlicher Unterteilungen der Schlagzeit (3, 4, 5, 6 und 7) bzw. unterschiedlicher

Geschwindigkeiten entsteht, potenzieren den Spannungsgehalt aber auch die Undurchdringlichkeit dieser Stelle. Den Höhepunkt dieser ultimativen Verdichtung des Stückes bilden die T. 595<sup>2</sup>–597<sup>1</sup>, wobei Dynamik und Satzdichte konstant bleiben und das Verhältnis 7:4:3:5 (Violine I, Violine II, Viola, Cello) nahezu ununterbrochen erklingt. Carter hebt diesen Abschnitt u. a. so hervor, dass die tonräumliche Disposition der Musik diese interne Artikulation der Form unterstützt. In den vorherigen Takten erreicht jedes Instrument eine enorme Weite des Tonraums, insgesamt hat der Satz einen Umfang von fast fünf Oktaven. Ab *ben aggiustato* und während vier Schlagzeiten konzentrieren sich alle Instrumente innerhalb eines wesentlich engeren Tonraums (*g-ais*<sup>1</sup>; allein die Viola überschreitet die Untergrenze um einen Halbton: *gis*). Diese Konzentration potenziert die Klangenergie und auch die Undurchdringlichkeit dieser Stelle, der individuelle Linienverlauf ist nun definitiv nicht mehr nachvollziehbar. Dadurch erreicht das im Laufe der Komposition extrem ausdifferenzierte Streichquartett nun die Wirkung eines Hyper-Instruments, das zwar nicht restlos homogenisiert wird (jedes Instrument behält seine eigene Zeitlichkeit bei), dennoch zu einem vielfältigen, zusammengeschmiedeten und unzerlegbaren Korpus kommt.

Anbei nun eine Übersicht der Tonraum-Verhältnisse dieser Takte:

Takte	Violine I	Violine II	Viola	Cello	Gesamt
588–595 <sup>1</sup>	<i>g-h</i> <sup>3</sup>	<i>g-e</i> <sup>3</sup>	<i>cis-c</i> <sup>3</sup>	<i>C-d</i> <sup>2</sup>	<i>C-h</i> <sup>3</sup>
595 <sup>2</sup> –597 <sup>1</sup>	<i>g-ais</i> <sup>1</sup>	<i>g-b</i> <sup>1</sup>	<i>gis-ais</i> <sup>1</sup>	<i>g-ais</i> <sup>1</sup>	<i>g-ais</i> <sup>1</sup>

Tabelle 2: Elliott Carter, Streichquartett Nr. 2, Tonraum-Verhältnisse in T. 588–597

Nach diesem Moment äußerster Konzentration werden die Stimmen wieder auseinandergeführt, bevor ein dreitöniger Klang der II. Violine den abrupten Abschluss dieses Abschnitts andeutet und mit dem Element Liegeklang/mehrfacher Griff das Material für den Anfang der *Conclusion* liefert.

## Der umformende Blick zurück (*Conclusion*)

Die abschließende *Conclusion* bezieht sich auf die *Introduction* und bildet – dramaturgisch gesehen – eine freie retrograde Bewegung zu ihr. Die Verbindungen betreffen die in Hinsicht auf Anzahl der Takte fast identische Länge (34 bzw. 35 Takte), das gleiche Tempo (Viertelnote = 105) sowie materiale und motivische Entsprechungen. T. 599f. ist deutlich an den Schlussteil der *Introduction* (T. 29f., *subito meno mosso*) angelehnt. Auch der abschließende dreitönige Klang der II. Violine (T. 598) bildet eine Verbindung zu Takt 29. Erneut wird eine funktionale Äquivalenz mit materialer Verbindung unterstützt: Das Tonmaterial des Zweiklangs der II. Violine (T. 28) wird wiederaufgenommen und durch Hinzunahme eines Tones erweitert (*g-fis*<sup>1</sup>-*eis*<sup>2</sup>). In dieser Hinsicht entsteht zwischen den Scharnieren der Form an diesen Stellen (T. 28–29 und 598–599) eine deutliche Korrespondenz. Weiterhin lassen die tremolierende Gestik und die Fokussierung auf Kleinterz- und Quint-Strukturen (Violine I) an verschiedene Stellen der *Introduction* denken. Die allmählich entstehende thematische Figur im Cello (T. 611–613) bildet eine deutliche Reminiszenz an ähnlichen thematischen Einsätzen (z. B. T. 9–10), auch hier mit direkter Anlehnung an das Tonmaterial. Die letzten vier Takte schließlich können als entfernte Erinnerung an die T. 7–11<sup>1</sup> gedacht werden, auch mit deutlichen Verbindungen im Tonmaterial und einer freien Umgestaltung der Strukturen.

Formal und dramaturgisch gesehen erfüllt die *Conclusion* eine zweifache Funktion: einerseits die in der ultimativen Verdichtung der letzten Takte des IV. Satzes erreichte Energie ›ausschwingen‹ zu lassen, an-

dererseits durch den Bezug auf die *Introduction* das formale Gefüge der Komposition zu vervollständigen. Beides wird derart realisiert, dass die grundlegenden Materialien des Stückes rückblickend und in einem gelösten, sozusagen Post-Entwicklungszustand, reflektiert werden.

## Fazit und Ausblick

In Anlehnung an das *principle of organism* Whiteheads wurde der Versuch unternommen, durch formanalytische Beobachtungen Aspekte des kompositorischen Beziehungsgefüges in Carters 2. Streichquartett zu beleuchten. Es ergab sich eine doppelte Fokussierung: einerseits auf die Arten und Möglichkeiten einer Artikulation der Form, andererseits auf die Beziehungen der Formteile zueinander, die durch diese Artikulation entstehen. Der erste Punkt hat mit Kohärenz und Differenzierung zu tun, der zweite mit Kontrast, Korrespondenzen und interlinearen Entwicklungsperspektiven. Als übergeordnetes Formkonzept des 2. Streichquartetts wurde eine verwandelnde Überarbeitung der klassischen Viersätzigkeit konstatiert, wobei es zur Osmose eines diskursiven und eines dramaturgisch-instrumentalen, mit konzertanten Elementen angereicherten Ansatzes gekommen ist.

In ihrer Faktur bewegt sich die Komposition in einem polyvalenten Spannungsfeld zwischen Thematik und Athematik.<sup>11</sup> Sie ist nicht thematisch im klassischen Sinne von geschlossener Themenbildung, dennoch aber auch nicht athematisch im Sinne einer Nivellierung klar erkennbarer Strukturen. Konkrete Gestalten werden dargestellt, durch einen permanenten Entwicklungsprozess und vielstimmig-vielschichtige Komplexität im Strom musikalischen Geschehens zugleich ›verflüssigt‹. Formartikulation und -gliederung sind trotz des ›fließenden‹ Charakters dieser Musik ganz grundlegend, denn sie tangieren das In-Beziehung-Setzen der komponierten Zeit-Strecken und dadurch die konzeptuellen Verbindungen zum *principle of organism*. Das Zusammenfügen von *Fluss* und *Struktur* wird möglicherweise durch formale Polyvalenz und Mehrdeutigkeit gewährleistet. Diese Qualitäten hängen u. a. mit den einzelnen Parametern des musikalischen Diskurses zusammen, die minutiös gestaltet werden und formbildend wirken. Gerade die individuelle Behandlung dieser Parameter verursacht Überlappungen und Verschleierungen formaler Grenzpunkte. Im Partiturbild als End- oder Startpunkte aussehende Stellen haben oft keine solche Funktion bzw. sind höchstens kaum merkbare Wendepunkte, die subtil eine Änderung andeuten, welche erst später greifbar wird. Eine Hinterfragung analytischer Ergebnisse durch Einbeziehung gültiger Interpretationen ist daher unentbehrlich.

Höhepunkte wirken strukturierend und formbildend und werden oft in der Art eines wellenartigen Spannungsverlaufs eingesetzt. Allerdings sind diese Prozesse oft elliptisch und diskontinuierlich, auch asymmetrisch, so dass eine eindeutige Linearität meistens ausbleibt. Darüber hinaus weisen die Höhepunkte stets eine andere Gewichtung auf, woraus eine bewegliche Dramaturgie und eine dynamische Form entstehen. Lokale, abrupt eingeführte und kurze Höhepunkte haben wiederum die Funktion, eine bestimmte Wirkung durch Kontrast zu erhöhen, eine Formstrecke intern zu strukturieren und ein korrespondierendes Netz mit ähnlichen Momenten zu bilden, die oft als ›Nachwirkung‹ oder ›Vorahnung‹ eines ausgedehnten und formbildenden Höhepunkts fungieren. Dieser Vorgang kann letztlich auch auf die gesamte Komposition und auf ihren zeitlich-formalen Ablauf projiziert werden: ›Vorahnung‹ (*Introduction*), Entwicklung/Realisierung (Sätze I-IV inkl. der *Cadenzas*), ›Nachwirkung‹ (*Conclusion*).

Durch den hohen Grad an kompositorischen Details steht zwar jede musikalische Zeit-Strecke bei Carter für sich da; sie besitzt genug Substanz, um selbstständig zu sein. Ihre tatsächliche Qualität aber übersteigt

---

<sup>11</sup> Zu diesem Themenkomplex vgl. u. a. Boulez 2000, 152–230.

die – wie kunstvoll auch immer – gestalteten Einzelmomenten. Es sind die subtilen Mechanismen von Verknüpfung und Korrespondenz, die die kunstvollen Einzelmomente im Zuge des intensiven musikalischen Zeitstromes einbinden, und gewissermaßen auch transzendieren: Das Momenthafte bildet allein das ›Material‹, das in der unerbittlichen Dynamik des unablässig werdenden Zeitstromes aufgezehrt wird.

## Quelle

Carter, Elliott (1961), *String Quartet No. 2*, New York: Associated Music Publishers.

## Literatur

Bernard, Jonathan W. (1993), »Problems of Pitch Structure in Elliott Carter's First and Second String Quartet«, *Journal of Music Theory* 37/2, 231–266.

Bernard, Jonathan W. (1995), »Elliott Carter and the Modern Meaning of Time«, *The Musical Quarterly* 79/4, 644–682.

Boulez, Pierre (2000), *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*, übers. von Josef Häusler, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler.

Carson, Sean H. (2004/05), »The Trace, Its Relation to Contour Theory, and an Application to Carter's String Quartet No. 2«, *Intégral* 18/19, 113–149.

Carter, Elliott (1997), *Collected Essays and Lectures, 1937–1995*, hg. von Jonathan W. Bernard, New York: University of Rochester Press.

Gass, Glenn (1981), »Elliott Carter's ›Second String Quartet‹: Aspects of Time and Rhythm«, *Indiana Theory Review* 4/3, 12–23.

Hasty, Christopher F. (1984), »Phrase Formation in Post-Tonal Music«, *Journal of Music Theory* 28/2, 167–190.

Holzer, Andreas (2011), *Zur Kategorie der Form in neuer Musik*, Wien: Mille Tre Verlag Robert Schächter.

Howland, Patricia (2015), »Formal Structures in Post-Tonal Music«, *Music Theory Spectrum* 37/1, 71–97.

Koivisto, Tiina (1996), »Aspects of Motion in Elliott Carter's Second String Quartet«, *Intégral* 10, 19–52.

Koivisto, Tiina (2009), »Multilayered Rhythms, Meter, and Notated Meter: Temporal Processes in Elliott Carter's Second String Quartet«, *Theory and Practice* 34, 141–171.

Schiff, David (1998), *The Music of Elliott Carter*, London: Faber and Faber.

ABSTRACT. Ausgehend von einer von Jonathan W. Bernard konstatierten Verbindung zwischen Alfred North Whiteheads principle of organism und dem musikalischen Denken Elliot Carters werden formanalytische Beobachtungen dargestellt, die den komplexen und vielfältigen formalen Zusammenhang bei Carter zu erfassen versuchen, wohl in der Überzeugung, dass dies die Eigenart dieser Musik tangiert. Form wird dabei im Sinne eines holistischen Beziehungs-Gefüges verstanden, das durch verschiedenste Arten von Verbindung hergestellt wird.

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.

# 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.