

INHOUDSOPGAVE:

Van het bestuur: voorwoord door Michiel Schuijjer	p.1
Verslag Mannes Institute New York	p. 3
Charles Rosen @ Orpheus Instituut	p. 5
Verslag Orpheus Academy for Music Theory	p. 7
Der Klang der Welt: creaties in Berlijn	p. 9
'Canon en Competenties' studiedag van de VvM	p. 10
7 ^{de} Congres van de VvM: call for papers	p. 10
Allen Cadwallader @ Orpheus Instituut	p. 11
Serialisme doorheen de 20 ^{ste} eeuw	p. 11
14th Nordic Musicological Congress	p. 11
8 th international congress on musical signification	p. 12
GMTh congres in Keulen	p. 12
Nominaties Lürsenprijs 2005	p. 12
Colofon	p. 12

VAN HET BESTUUR

Het thema van het afgelopen congres van de Vereniging voor Muziektheorie in Utrecht – 'Muziektheorie en Interpretatie' – bleek bijzonder rekbaar te zijn. Zo kan het gaan. Een thema zorgt voor samenhang of het legitimeert diversiteit. De indruk die dit congres achterliet was er toch vooral een van diversiteit. Dat sommige onderwerpen telkens terugkeerden - Schubert, Schenker, de *Eroica* – had minder met het thema dan met het toeval te maken. Of het moet de ordenende hand zijn geweest van de congrescommissie, bestaande uit Bert Mooiman, Tamara Roemjantsev en Frank Agsteribbe, die in elk geval gecompimenteerd moet worden met dit voortreffelijk verlopen en goed bezochte evenement.

Maar wat gebeurde er nu met dat thema? De Amerikaanse theoreticus Edward Latham gaf in de samenvatting van zijn bijdrage ("Working from 8 to 5: interpreting the interrupted 8-line in American Song") twee definities van de term 'interpretatie': "1) the hermeneutic process of sifting through analytical results to arrive at a unique and insightful reading of a given work; 2) the process of preparing and presenting a unique and insightful performance of a given work." De titel van het congres liet in het midden of met 'interpretatie' een muzikale vertolking of een verklarende tekst werd bedoeld. Maar in beide definities is analyse, als toepassing van theoretische

inzichten, de weg die tot een interpretatie leidt. En in beide definities is de interpretatie ‘uniek’. Het is dat, wat een individu toevoegt aan, of doet met analytische observaties, die zelf juist een meer algemeen karakter hebben: zij zijn verifieerbaar, herhaalbaar enz.; zij leiden, kortom, tot een ‘juist begrip’ van muziek. Het doen van dergelijke observaties kan men leren. Dat leren is noodzakelijk, maar als doel volstaat het niet. Wat het zin geeft, is uiteindelijk een artistieke prestatie die het ‘juiste begrip’ overstijgt.

Er waren sprekers, die dat ‘juiste begrip’ nadrukkelijk tot het domein van de interpretatie rekenden. Jurrien Sligter (“Het begrip ‘topic’ en interpretatie”) en Hazel Leach (“The Structural Roles of Improvisation in Jazz Composition: Bob Brookmeyer’s *Hello and Goodbye*”) spraken over de analyse *zelf* als interpretatie, waarvoor zij de kennis van muzikale conventies als een essentiële voorwaarde stelden. Pieter Bergé hoorde met zijn poging om Schuberts instrumentale muziek onder het juk van het Beethoven-paradigma vandaan te halen ook bij deze sprekers. Maar bijvoorbeeld niet Madeleine Mitchell (“Music Theory and Interpretation”), die het vooral over ‘practical interpretation’ had. Haar verhaal spitste zich toe op het *spelen* van muziek, waarbij een uitvoerder pas tot een interpretatie komt wanneer hij zo diep zit in de muzikale ‘taal’ van een compositie, dat hij deze quasi kan improviseren. Ook hier gaat het dus om een ‘juist begrip’ van muziek, maar dit gaat – net als bij Latham – aan de eigenlijke interpretatie, aan het individuele moment, vooraf.

Paul Scheepers en Hans-Ulrich Kretschmer traden op met de violist en dirigent Johannes Leertouwer in een sessie over de solowerken voor viool van Bach en de doorwerking van het eerste deel uit de *Eroica* van Beethoven (“Schenker en

Uitvoeringspraktijk”). Zij ensceneerden de interpretatie als een dialoog tussen analyticus en speler, maar dan wel een waarin de analyticus, zelf werkend in Schenkertraditie, het voortouw nam en de speler reageerde. Aan de andere kant liet die speler (Leertouwer dus) blijken dat hij in een dergelijke dialoog niet per se op ideeën van een analyticus hoeft te wachten, en dat het spelen zelf ook een vorm van analyseren is (die zijn eigen formalismen kent – bijvoorbeeld het ‘altijd naar de hoogste toon toe spelen’).

De problematiek van de verhouding tussen muziektheorie en uitvoeringspraktijk – een verhouding die op de conservatoria in een unilateraal keurslijf is gedrukt – stond centraal in de lezing van Clemens Kemme (“Analyse en uitvoering: literatuur en toepassing”). Hierin werd het publiek vooral gewezen op de omvangrijke literatuur over deze verhouding. En tevens fungeerde deze lezing als opmaat voor die van de Amerikaanse keynote speaker Janet Schmalfeldt, pianiste en theoretica die aan die literatuur een belangrijke bijdrage heeft geleverd. Schmalfeldts voordracht (“Music that turns inward: new roles for interior movements and secondary themes in the early nineteenth century”) werd weliswaar opgeluisterd met muziek – zij speelde samen met Bert Mooiman Schuberts Allegro in a-klein, *Lebensstürme*, voor piano vierhandig, en Utrechtse conservatoriumstudenten brachten twee delen uit het Pianotrio nr. 2 in Es-groot van dezelfde componist ten gehore – maar was eigenlijk van een heel andere orde. Zij sloeg een brug tussen muziekanalyse en ideeëngeschiedenis, met als bijzonder aandachtspunt de tendens naar meditatieve verinnerlijking die in de vroege 19^{de} eeuw een reactie was op de Verlichting. Schmalfeldt stelde dat deze tendens zich ook heeft voltrokken op het gebied van de muzikale vorm, die in dit verband juist vaak

buiten beschouwing wordt gelaten. Met deze hermeneutische benadering stond zij op dit congres betrekkelijk alleen. Het dichtsbij haar in de buurt kwam nog Eric Wen, met een lezing over de relatie tussen tonale structuur en narratieve betekenis in de treurmars uit Beethoven's *Eroica* ("Beethoven's meditation on death: the Funeral March of the *Eroica*").

Enkele maanden na dit congres, en in aansluiting op de slotdiscussie over het muziektheorieonderwijs, is zowel in Nederland (Utrecht, 15 mei) als in Vlaanderen (Antwerpen, 18 juni) een bijeenkomst georganiseerd met de theoriecoördinatoren van (bijna) alle conservatoria. Dat was op zichzelf al bijzonder genoeg. In elk geval kon niemand zich herinneren dat soortgelijke bijeenkomsten in het verleden hebben plaatsgevonden. Het doel was, elkaar te informeren over de bestaande leerplannen, en over de wijze waarop her en der de hervormingen in het kader van de 'academisering' van het hoger kunstonderwijs (Vlaanderen) en de invoering van 'competentiegericht onderwijs' (Nederland) hun beslag krijgen. Er was een opvallend groot verschil tussen de uitkomsten van beide vergaderingen, maar dat heeft misschien ook te maken met het aantal conservatoria in Nederland (11) en Vlaanderen (4). In Nederland bleken de verschillen in traditie, prioriteiten, terminologie, en veranderingsgezindheid eigenlijk zeer groot. De door de overheid opgelegde druk om de onderwijsprogramma's te herzien heeft hierin vooralsnog geen verandering gebracht. In Vlaanderen daarentegen tekenden zich twee tendensen af die door alle deelnemers aan de discussie werden bevestigd: (1) een centrale rol voor de analysevakken, en een geringere zelfstandigheid voor traditionele vakken als

harmonie of contrapunt; en (2) een positief gevoel van betrokkenheid bij de ontwikkelingen in het hoger kunstonderwijs. De hierboven genoemde academisering lijkt de positie van de theorievakken bepaald niet verzwakt te hebben.

Het nut van een voortzetting van deze contacten werd door iedereen op beide vergaderingen onderschreven. Daarom is de afspraak gemaakt, in het najaar een tweede studiedag over het muziektheorieonderwijs in de bachelor-masterstructuur te organiseren, in vervolg op die van 1 februari 2003 ('Het Hoofd tussen de Oren'). Deze studiedag, die voor alle VvM-leden en geïnteresseerden open staat, krijgt de titel 'Canon en Competenties', en staat gepland op zaterdag 6 november 2004. Na de zomer zal meer informatie worden gegeven over de locatie en over het programma.

Namens het bestuur
Michiel Schuijjer

MANNES INSTITUTE 2004 ON MUSICAL FORM

De vierde aflevering van het jaarlijkse *Mannes Institute for Advanced Studies in Music Theory*, van 24 tot 27 juni jl., met als thema 'Musical Form', was weer een hoogtepunt in dit muziektheoretische seizoen. Wie zo gelukkig is zich in juni een weekje van examens te kunnen vrijhouden, zich bijtijds aanmeldt en door de selectie komt (max. 45 deelnemers), en bereid is een flinke portie voorbereidingswerk te doen, maakt een goede kans op een muziektheoretische topervaring. Deze aflevering was dat in elk geval, net zoals die van 2002 over Schenkerian Theory, waarvan ik ook getuige was (zie *Tijdschrift voor Muziektheorie*, november 2002).

Het niveau van de presentaties en discussies was hoog: de muziektheoretische top van Amerika was weer ruim vertegenwoordigd, met workshop-leiders als William Caplin, Janet Schmalfeldt, Robert Morgan en Scott Burnham, en deelnemers als William Rothstein, Joel Lester, William Kinderman, Harald Krebs, Robert Hatten en Pieter van den Toorn. Iedereen was zeer gemotiveerd en uitstekend voorbereid, de omgang was, zoals gebruikelijk in Amerika, informeel, hartelijk en communicatief. Discussies, ook als ze hevig oplaaiden, ontvaardden nooit in verbaal ellenbogenwerk of vliegenafvangerij, maar waren steeds uitermate constructief en inspirerend. Na afloop ga je als vrienden uit elkaar, de accu geladen voor jaren.

Waar ging het over? Muzikale vorm, zoals gezegd: een thema dat (zoals de bedenker van dit *Institute*, William Caplin, in zijn inleiding uiteenzette) in de Schenker-georiënteerde Amerikaanse muziektheorie lange tijd niet erg populair was en min of meer aan de musicologie werd overgelaten. Schenker had immers hevige kritiek op de traditionele vormleer, die zich volgens hem blindstaarde op oppervlaktekenmerken. Zelf kwam hij echter zoals bekend slechts tot een aanzet voor een nieuwe op onderliggende harmonisch-contrapuntische structuren gebaseerde vormleer (laatste deel *Der Freie Satz*). Vele Amerikaanse Schenkerianen, zoals Carl Schachter, Janet Schmalfeldt, William Rothstein en Alan Cadwallader hebben vervolgens Schenkers werk voortgezet, en hetzij diens vormtheorieën aangevuld en verder ontwikkeld, hetzij getracht die te verzoenen met de schijnbaar onverslijtbare leerstukken uit de traditionele theorie. In de plenaire openingsdiscussie kwamen polariteiten als 'temporal vs. spatial', 'phenomenal vs. conceptual' aan de orde, en hoe deze een rol spelen in compositie, analyse en uitvoering. In het recente denken is er meer en meer aandacht

voor het temporele aspect van muziek, de tijdsbeleving (bv. lineair of cyclisch) en het proces van 'worden' ('becoming') in vormfunctionele zin. In de workshops van Robert Morgan en Janet Schmalfeldt, waaraan ik deelnam, kwamen deze kwesties ruimschoots aan bod.

Morgans workshop, getiteld 'Continuity vs. Articulation in 19th Century Form', behandelde aan de hand van opera-*Vorspiele* van Wagner en pianowerk van Schumann (o.a. eerste deel Fantasie Op. 17) en Chopin (o.a. Vierde Ballade) de rol van cyclische, circulaire of zelfs spiraal-achtige (Schumann, Kreisleriana) procédés die de klassieke sonate-, rondo-, lied- of variatieprincipes gaan overvleugelen, waarbij vorm- of zinsbouwfuncties van muzikale gegevens transformaties blijken te kunnen ondergaan. Schmalfeldts workshop, getiteld 'Schenkerian and Processual Approaches to Form' behandelde allerlei vormtechnische anomalieën in repertoire van Haydn (Allegretto uit Op. 54/1: wat is het tweede thema?), Mozart ('Cosa sento' uit *Figaro*: sonatevorm?), Beethoven (Op. 101: Schenkers fraaie analyse), Schubert (Andante con moto uit 2e Piano trio: rondo?) en Schumann (slotdeel Fantasie Op. 17: 'parallel form' met uitdijende Satz-structuren en (daarom?) ontbrekende aanhef tweede helft). Klassieke formele conventies blijken te kunnen worden gebroken; de vorm is meer een proces, de muziek is vaak in een staat van 'worden'.

Parallel hieraan waren er workshops van Jonathan Bernard: 'Form (?) in late 20th-century music' (Varèse, Messiaen, Feldman, Ligeti a.o.), William Caplin: 'Exposition Structure in Beethoven's Late Piano Sonatas (vergelijking van opvattingen van mensen als Schenker, Tovey, Rosen met zijn eigen op Schönberg en Ratz gebaseerde 'form-functional approach'), Scott Burnham: 'Two

19th-century Views of Form in Theory and Practice' (A.B. Marx en Hugo Riemann) en ten slotte Warren Darcy en James Hepakoski: 'Sonata Theory'. Ondanks de onfortuinlijke verhindering op het laatste moment van beide leiders ging deze workshop, over hun op uitkomen staande nieuwe boek, toch door, en met succes: nieuwe begrippen die Darcy en Hepakoski introduceren, als 'medial caesura' (MC) en 'essential expositional closure' (EEC) zoemden ook rond in andere workshops en in de plenaire sessies, en doken zelfs op in de plenaire toespraak van speciale gast Charles Rosen, die het werk van de voornaamste workshopleiders had bestudeerd en op de van hem bekende relativerende manier (zie elders in deze nieuwsbrief) becommentarieerde, virtuoos het ene na het andere muziekvoorbeeld uit de mouw schuddend.

Directeur en 'vader' van deze zomercursus voor professionele muziektheoretici, de New Yorkse jurist-muziektheoreticus Wayne Alpern, hield elke morgen appel met een toespraak waarin het begrip vorm van alle mogelijke kanten belicht werd, en zorgde met zijn zeer persoonlijke mengsel van serieuze ambitie en zelfrelativerende humor voor een ideale, tegelijk ontspannen en geconcentreerde atmosfeer.

Volgende afleveringen van *The Mannes Institute* gaan over 'Rhythm' (25-28 juni 2005, met o.a. Kofi Agawu, Christopher Hasty, Harald Krebs, Pieter van den Toorn en speciale gast Steve Reich) en 'Chromatism' (juni 2006, met o.a. Daniel Harrison, Richard Kramer en Patrick McCreless). Europeanen zijn zeer welkom!

Clemens Kemme

Van 26 tot en met 29 april 2004 mocht het Orpheus Instituut de Amerikaanse pianist, taalwetenschapper en schrijver Charles Rosen verwelkomen. Hij werkte er twee dagen lang met pianostudenten uit de conservatoria van Antwerpen en Brussel, waarbij hij telkens opnieuw de nadruk legde op het correct en zorgvuldig lezen van een partituur. Tegelijkertijd doorspekte hij op heel ontspannen wijze zijn commentaren met anekdotes over zijn leraren, collega's en componisten. Door zijn rijke ervaring op tal van artistieke en andere gebieden kon hij vele deelnemers boeien en enthousiasmeren. Op woensdagochtend becommentarieerde Charles Rosen enkele analyses die hem werden voorgesteld door musicologen verbonden aan de Katholieke Universiteit Leuven (Pieter Bergé, Jan Christiaens en Steven Vande Moortele) – de middag wou hij vrij hebben omdat het 35 jaar geleden was dat hij de beroemde Van Eyck-triptiek 'het Lam Gods' had bezocht en hij deze absoluut nog eens wou terug zien. Op donderdagochtend was een extra gastspreker uitgenodigd, de momenteel aan de Royal Holloway in Londen verbonden musicoloog Nicholas Cook. Samen met Charles Rosen gaf hij een lezing over 'Theorie in de uitvoeringspraktijk', waarbij beiden mekaar becommentarieerden. Bij deze laatste sessie maakte Clemens Kemme een woordelijk verslag, dat wij u graag voorleggen:

Nicholas Cook

There are two ways of engagement between musicology (history) or music theory (analysis) and performance practice: 1. In 'informed' or 'researched' performance practice, historical or analytical knowledge/insights can contribute to performance. This should be a two-way collaboration. The kind of one-way traffic

Wallace Berry and others have proposed does not seem to be very productive.

2. From the opposite direction: performance as a source of insights. Musicology and music theory started as a study of notated literature. Recently studies on 'real performance art', projects on jazz and some kinds of contemporary piano music, have resulted in extremely different views about the nature of jazz as compared to classical performance, especially with respect to the role of improvisation. Some writers insist that they are completely opposed, others try to prove similarities. I prefer to do the latter, and stress the room for personal choice and improvisation in classical music.

Discussion:

Charles Rosen: In classical music the small amount of improvisation available is usually limited to the first rehearsal.

NC: Of course there are differences in scale. But e.g. Furtwängler also spoke about 'improvisation'.

CR: He meant something different: his improvisation was on stage, while conducting. In general the amount of improvisation is limited by certain traditions.

NC: Of course there are stylistic limitations in all music.

CR: Recently Ferneyhough is an example of how extremely complex notations try to create a tension. The player can only realise part of the notes. At one occasion Ferneyhough stated to having preferred the first performance of one particular piece, in which only ca. 40 % of the notes were correct, over a second one with 80 %.

Writing about jazz is writing about performance, as opposed to writing about classical music which obviously is about the notated text in the first place. Writing about classical music as performance is much more the domain of journalism.

Charles Rosen

One has to be careful with the relation of analysis to performance practice. There are of course kinds of musicology that are very useful to performance practice, such as once: 'Don't begin the baroque trill on the lower note' (now no longer undisputed!). So writing in the sense of 'don't's'.

Analysis is good if it is inspirational, if it causes you to study again. The problem is its relation to performance.

Personally I started writing on music with writing my own sleeve notes. On Beethoven's Op. 106 I did much analysis. I spelled out the use of descending thirds at length, in the motif of the first theme and in the large harmonic structure; also in the second theme, where they also can become ascending sixths. Such uses can also be seen in e.g. Haydn and Brahms (Op. 119/1).

But I want to warn people for analysis. It appeared that wherever I looked for descending thirds I found them! You can find them in tonal music wherever you look. Actually a series of descending thirds forms a cadence. Op. 106 uses this a lot. The question is that it happens at *different speeds*. Beethoven regulated the speed of the piece by the speeds of the chains of thirds. He did this, in this piece, in a very original way, very different from Haydn and Mozart.

One reviewer of my recording said: "Mr. Rosen tries to demonstrate the structure in descending thirds." Actually I was doing nothing of the kind. Or: any performance does that, because it is in the music! So this analysis does not affect the performance very much.

But there are other examples too. In Beethoven's Emperor Concerto very often the same thing happens in different speeds, slightly out of phase or rhythmically varied. The brilliant, seemingly complex way of writing, turns out, after stripping it down, to be a kind heterophony, in various ways; so

in fact ultimate simplicity! The whole piece is full of these carefully hidden doublings, or embroideries. At one place the accompaniment even precedes the melody. This analysis did affect my performance, but did not necessarily make it better.

When you write about a piece you write about every performance. Analysis can't help the performance, it can't help bring out the thirds; they are there anyway. So I don't know if you *need* analysis. An awareness like this has been there always, even before the emergence of 'analysis'. (Of course analysis became more complex, and rightly so.) In the 1st mvt. of Schumann's *Fantasie*, an awareness of the occurrence of C:I in root position only at the very end is very helpful, just as an awareness in the 2nd mvt. of Mozart's K.488, of the descending bass line. But pianists have always had an awareness of things like this. Also cellists often have, because their role forces them to listen to the structure more than others.

So thinking of the structure is something musicians have done for a long time. I'm not sure whether analytical writing is especially useful for performance. If good it has to be good *on its own*. So one always has to ask oneself: What is it for? Whom is it addressed to? Most of it may be for the public. If you do it for musicians, you would want them to listen better, like Schenker did in presenting his grand lines. Analytical reading can sharpen one's awareness. But I want to diminish its importance for performance.

E.T.A. Hoffmann was a very good writer (and lawyer and judge), starting in 1811.

"Haydn and Mozart are the first romantic composers, and Beethoven is their heir." Then he analysed Beethoven's technique of letting a whole organism grow out of one little seed. But then he remarks: "But this is difficult to hear."

Performance takes the place of analysis. I once played Beethoven's Op. 69 with Pierre

Fournier, whom I consider to be one of the greatest cellists of the 20th century. I had read an analysis which showed the similarity of the opening phrase with the 2nd theme. In Beethoven's sketches they appear one on top of the other. Pierre Fournier reacted: "My God, I've been playing this piece for forty years now and I've never noticed this." As a performer you always try to realise coherence. It is not important whether you know it. Pierre Fournier *did it!*

Worthwhile is E.T.A. Hoffmann's writing about the statue scene in *Don Giovanni*. In E major there is this sudden C. "The educated audience reacts: 'Flat VI!' The half-educated audience reacts: 'What is that?' The non-educated audience reacts with a shiver..."

Sometimes analytical writing is only relevant to a kind of unconscious listening. Once I mentioned two descending scales in the 2nd movement of K. 488. A critic said: "But I don't hear them!". I said: "You are hearing what I describe, whether consciously or not." Analytical writing is *uncovering*. But you don't go back to performance with consciousness.

On the use of research: We have no idea what the music of Josquin sounded like. We know that it was performed with accompanying instruments, but which ones? Unknown. Then the matter of *musica ficta*. This was even unsure at the time. In Western classical music the situation is: fixed text - gap - performance which is fictive to a great extent, within the limits of certain guiding lines.

Bach's WTC, Mozart's arrangements of excerpts from it, the Goldberg Variations, they were all performed *at home*. E.T.A. Hoffmann once gave a performance of the Goldberg Variations at a party: people walked out! Beethoven's sonata's were played in private, for 30 people at most.

There is a big difference with these works as thought of today. The WTC and the Art of Fugue were written for any instrument you had at home. Bach had no control over the choice of instruments. So if they could be played on such different instruments as harpsichord and organ, I feel no objection to playing them on a piano. Whereas Couperin is really for the harpsichord.

The tradition today has been falsified in two ways. Before 1900 there was one way of playing. Then came a variety of ways of playing. Later, when even more parameters were fixed by the composers (e.g. tone colour), there was a narrowing down of possibilities for performance. In Mozart and Beethoven you can change the register as long as you don't change the note. In Debussy, however, you can sometimes change the note, but you can't change the register. Here the quality of sound is more important than the pitch. Most extreme is electronic music where the music equals its performance. In jazz and pop music on the other hand, the *pre-text* (the song as originally composed) is about the only stable factor.

A point of dispute is the size of orchestra's in the classical era. Haydn used two orchestra's in London, one of 35, the other of 70 musicians. Leopold Mozart somewhere speaks of quadruple winds! Haendel used massive choirs and orchestra's. So the question of how to perform a piece is to be discussed carefully and separately with each piece, including all kinds of circumstances. Schumann is reported to have used much pedal, Chopin very selective, Liszt very little. Beethoven played K. 466 different and maybe 'better' than Mozart. Musicology can help us to get more knowledge. Better editions are now available. But: you can make a great performance with a bad text, and vice versa.

Chopin's Etude Op. 10/6 has 69 for the dotted quarter note/crotchet. Is it therefore a mistake to play it as slow as is normally done? Well, obviously 69 is good, but.... Musicology and analysis try to tell us what is incorrect. But a player might prefer to do it 'wrongly'. If so, do it consciously!

In his D-flat Nocturne Chopin twice changed the dynamics (ff/pp and v.v.). Elliott Carter changed his mind about a passage with written-out overtones in his piano sonata after I had made a suggestion about it.

Play exactly what the composer wrote *unless you can think of something better!* Take a good edition. Know as much as you can.

So I am in favour of musicology and analysis, but against tyranny. What the composer 'had in his head' is irrelevant. Composers had no control of performance and they knew it!

Frank Agsteribbe / Clemens Kemme

ORPHEUS ACADEMY FOR MUSIC THEORY 2004

Drie Nederlandse studenten muziektheorie (en tevens leden van de VvM) konden in april jl. dankzij een financiële ondersteuning door de VvM, deelnemen aan de tweede International Orpheus Academy for Music Theory, door het Orpheus Instituut in Gent georganiseerd. Het thema van deze vijfdaagse was 'muziek en theorie' (in de breedst mogelijke benadering) van de periode 1650-1750.

Alexa Gevers en Jochem Valkenburg schreven een verslag.

Na een uitgebreide voorbereiding, bestaande uit het lezen van een groot aantal artikelen, reisden we af naar Gent om ons te voegen bij het kleurrijke gezelschap van deelnemers

aan de tweede 'Orpheus Academy for Music Theory' van het Orpheus Instituut. Woensdagochtend 14 april was het dan eindelijk zover: we zaten met ons notitieblok in de aanslag en werden uitgebreid welkom geheten door de organisatie.

Een half uur later ging al de eerste sessie onder leiding van Thomas Christensen (University of Chicago) van start, met als titel "Genres of Music Theory in the 17th- and 18th-Centuries". Hoewel de stof meteen al erg diep ging, was de heldere toon van Christensen een prettig hulpmiddel om de draad niet kwijt te raken. Na de lunch was het de beurt aan Gérard Geay (Centre de Musique Baroque de Versailles), de enige Franse gastprofessor. Zijn betoog over Franse 17^e-eeuwse polyfonie was misschien enigszins warrig, maar wel zeer interessant: onder meer de muziek van Henry Desmarest gold als een echte ontdekking voor vele deelnemers. Hierna werd er koffie gedronken en getafeltend door degenen die als eersten bij de tafeltennistafel waren gearriveerd. Aan het eind van deze pauze werden we weer opgetrommeld om ons in een discussie te mengen met het eerste panel van deze Academy. Het discussiepunt was "Music Theory and its Disciplinary Boundaries", met als panelleden Ludwig Holtmeier (voorzitter), Thomas Christensen, Joel Lester en Penelope Gouk.. Nadien werden we naar het stadhuis van Gent geleid, waar Sigiswald Kuijken een voordracht gaf over zijn analyse en uitvoering van het Adagio uit de vioolsonate in g-klein van J.S. Bach. Na een korte rondleiding in het deels middeleeuwse gebouw werden tijdens de aansluitende receptie de eerste contacten tussen de deelnemers gelegd, en konden we onze maagjes goed vullen met overheerlijke hapjes.

De volgende dag begon met een zeer levendige lezing van Susan McClary (University of California, Los Angeles) getiteld "The Music Itself: Theorizing from Historical Repertoires". McClary concentreerde zich hierbij op vroeg 17^e-eeuwse modale structuren, en de voorbeelden die ze aanhaalde werden door haarzelf gezongen en gespeeld. Na de koffie volgde Markus Jans (Schola Cantorum, Basel) met een sessie getiteld "A basic (historic) principle of sound-progression, and the formation of idiomatic 'tournures'." De middagsessie nam Joel Lester (Mannes College of Music, New York) voor zijn rekening. Lester richtte zich tijdens zijn lezing "Thoroughbass as a path to composition" op de basso continuo als compositiehulpmiddel, waarbij hij de muziek van J.S. Bach als voorbeeld gebruikte.

Op vrijdag werd de spits afgebeten door Penelope Gouk (The Centre for the History of Science, Technology and Medicine in Manchester) met een uiterst interessante lezing over relatie tussen de medische wetenschap en muziek in de 17^e eeuw. Vanuit haar achtergrond in de medische wereld gaf Gouk een ongebruikelijke visie op de muziektheorie en daarom was haar lezing voor veel deelnemers een eye-opener. De tweede sessie op vrijdag werd weer verzorgd door Thomas Christensen onder de titel "Rameau as Synthesizer". Hij gaf zijn visie op de *Traité de l'harmonie* van Jean-Philippe Rameau. 's Middags vertelde de Vlaamse musicoloog Marc Van Scheeuwijck (University of Oregon) over de curieuze akoestiek van de San Petronio in Bologna en de repercussie op de composities die voor deze kerk werden geschreven. Dit bracht een heftige discussie teweeg tussen sessievoorzitter Rudolf Rasch en de spreker. Rasch was van mening dat sommige fenomenen die Van Scheeuwijck meende te

observeren, bijvoorbeeld de akoestische versterking van de grote tertsen van een klinkend akkoord, theoretisch onmogelijk waren. Van Scheeuwijck had hier tegenover alleen zijn eigen waarneming als bewijs. In de namiddag was het tijd voor de tweede paneldiscussie met als onderwerp de relatie tussen muziektheorie en uitvoering. Marc Vanscheeuwijck was voorzitter van deze sessie, en panelleden waren Joel Lester, Markus Jans en Susan McClary.

Zaterdagochtend kregen we vrij. Voor belangstellenden was er de mogelijkheid om een stadswandeling te maken met een gids. Om 13 uur begon de eerste lezing. Omdat Susan McClary zich in de tijd had vergist, werd deze verzorgd door Joel Lester, die eigenlijk later op de middag gepland stond. In zijn lezing “An alternative to “musical form” in Bach’s music” behandelde hij het vormprobleem in de muziek van J.S. Bach. Susan McClary kwam gelukkig toch nog om na Joel Lester haar lezing van donderdag te vervolgen. Aan het eind van de middag vond weer een discussie plaats met het derde en laatste panel van deze Academy. Ditmaal was het onderwerp de problematische toepassing van het concept ‘tonaliteit’ op 17^e-eeuwse muziek. Rudolf Rasch zat het panel voor, dat verder bestond uit Thomas Christensen, Susan McClary, Markus Jans en Gérard Geay. Aangezien dit de op één na laatste dag van de Academy was, werd deze afgesloten met een gezamenlijk diner, waar de deelnemers nog verder konden praten onder het genot van een hapje en een drankje. Hierna lonkten de Gentse cafés met hun beroemde Belgische bieren.

Na een korte nacht werden we op zondagochtend door Markus Jans verrast met enkele collectieve zangexperimenten. Hij bracht zijn lezing “The way to the ‘new order’. Some more background on idiomatic

‘tournures’.” over improvisatietechnieken in de 17^e-eeuwse muziek zeer levendig en met veel enthousiasme. Aan het eind van de ochtend hield Gérard Geay weer een lezing: “Restoring Missing Inner String Parts”. Hoewel de inhoud zeer interessant was en hij er duidelijk erg veel verstand van had, was het deze keer helaas een iets te grote uitdaging om je niet te laten afleiden door de ietwat chaotische presentatie.

Er werd nog één keer met z’n allen geluncht, voordat we aan de afsluiting begonnen. Het was de bedoeling dat alle deelnemers nog even hun licht lieten schijnen over de conclusies en eventueel nog op- en/of aanmerkingen hadden over de manier waarop deze Academy verlopen was. Er was duidelijk op meer reacties gehoopt, maar men was toch een beetje uitgeput geraakt van vijf dagen vol intensieve sessies en interessante informatie. Een andere reden was ongetwijfeld dat er gewoonweg weinig op aan te merken was - deze Orpheus Academy was in alle opzichten zeer geslaagd en de organisatie verdient, ook op deze plek, niets dan lof. De deelname van de drie Nederlandse studenten werd gesponsord door de Vereniging voor Muziektheorie. Voor deze mogelijkheid om gedurende vijf dagen op zo’n inspirerende manier met de crème de la crème van de muziektheorie in aanraking te komen zijn wij de vereniging bijzonder dankbaar.

Alexa Gevers en Jochem Valkenburg

DER KLANG DER WELT

De Deutsche Oper in Berlijn organiseert sinds enkele jaren een reeks kamermuziekconcerten rond landen uit de Europese Unie onder de titel "Der Klang der Welt". Dit seizoen (2003-2004) stonden de landen van de Benelux centraal. Na enkele concerten met oudere muziek uit deze landen, werd de reeks afgesloten met een concert hedendaagse muziek, met componisten uit Nederland, Luxemburg, Wallonië en Vlaanderen.

Het concert vond plaats op maandag 21 juni 2004 in de grote foyer van de Deutsche Oper. Het stond onder de bescherming van de verschillende ambassadeurs, die ook allen aanwezig waren: de heren Lode Willems (België), Nikolaas van Dam (Nederland) en Jean Welter (Luxemburg). De 'Gesamtschirmherr' van het concert was de Duitse Bundesminister für Wirtschaft und Arbeit, dhr. Wolfgang Clement, die ook het concert modereerde.

Hoewel het bestuur van de VvM geen enkele druk op de organisatie had uitgeoefend, stonden er op het programma twee wereldcreaties van VvM-leden:

- Theo Verbey (NL): Perplex (wereldcreatie)
- Camille Kerger (LUX): Three places in a German Opera House (wereldcreatie)
- Benoît Meunier (B – WAL): Images (Duitse creatie)
- Frank Agsteribbe (B – VL) : Till Eulenspiegels Höllische Streiche (wereldcreatie)

Studiedag van de VvM

'Canon en Competenties'

zaterdag 6 november 2004

Als vervolg op 'Het Hoofd tussen de Oren', de studiedag die de VvM op 1 februari 2003 aan het Conservatorium van Amsterdam inrichtte, organiseert het bestuur een tweede studiedag over het muziektheorieonderwijs in de bachelor-masterstructuur. Na de zomer zal meer informatie worden gegeven over de locatie en over het programma.

ZEVENDE CONGRES VAN DE VvM

CALL FOR PAPERS

Op 25 en 26 februari 2005 zal het 7e congres van de VvM plaatsvinden in het Fontys Conservatorium in Tilburg. Dit congres zal bestaan uit vier onderdelen, waarvan drie rond een vastgesteld thema:

1. Muziektheorieonderwijs in beweging
2. Historische vs. systematische muziektheorie
3. Tonaliteit in de 20e en 21e eeuw
4. Vrije sessie

Bij het eerste thema denken we aan de ontwikkelingen die in gang zijn gezet door 'competentiegerichtheid' in Nederland en de 'academisering' van het muziekvak- onderwijs in Vlaanderen. Bij het tweede kan de vraag worden gesteld hoe algemeen geldig sommige delen van de traditionele muziektheorie nog zijn, en in hoeverre de muziektheorie uiteenvalt in historisch- stilistisch gebonden deelgebieden. Het derde thema richt zich ondermeer op het feit dat het idee 'atonale muziek' inmiddels stevig onder vuur is komen te liggen, waarbij ook waar-nemingspsychologische argumenten in de strijd worden geworpen. Alle thema's

lenen zich voor bijdragen uit de klassieke, jazz- en popmuziek.

Per thema zullen er één of enkele sprekers worden uitgenodigd, daarnaast staan de sessies open voor uw eigen bijdragen. Bestuur en congrescommissie roepen hierbij dan ook op tot het indienen van voorstellen voor een lezing over een van de genoemde thema's of een bijdrage in de vrije sessie. Aangezien de thematiek van dit congres meer dan ooit betrekking zal hebben op de beroepspraktijk van het merendeel van onze leden, verwacht het bestuur een ruime hoeveelheid inzendingen vanuit de eigen geleerden.

De standaardlengte van een lezing bedraagt 20 minuten. U kunt uw voorstel, bestaande uit een beknopte inhoud van de lezing (maximaal 400 woorden) en een kort curriculum vitae, zenden aan het secretariaat van de VvM, bij voorkeur als e-mail attachment: vvm@cva.ahk.nl

De voorstellen dienen uiterlijk 30 november 2004 te zijn ontvangen. Na deze datum zal een speciale commissie uit de binnengekomen voorstellen een selectie maken die een evenwichtig congresprogramma waarborgt.

Bert Mooiman, voorzitter
congrescommissie VvM

**ALLEN CADWALLADER @ ORPHEUS
INSTITUUT**

Van 18 tot 20 oktober 2004 geeft de Amerikaanse muziektheoreticus Allen Cadwallader aan het Orpheus Instituut een grondige inleiding op Schenkeriaanse analyse. Tijdens de eerste dag legt Cadwallader de basisprincipes van deze analyse uit. Begrippen als 'structural melody' en 'harmonic frameworks' worden uit de doeken gedaan. Vervolgens geeft

Cadwallader een introductie op 'tonale structuur en analyse'. De laatste dag wordt volledig geweid aan de analyse: de stof van de twee vorige dagen wordt dan in de praktijk toegepast. Cadwallader spitst zich hierbij voornamelijk toe op het werk van Beethoven, Mozart, Schumann, Brahms en Bach.

Allen Cadwallader is Professor Muziektheorie aan de Oberlin Conservatory waar hij contrapunt, tonale harmonie en Schenker analyse doceert. Hij is uitgever van Trends in Schenkerian Research en co-auteur van het standaardwerk Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach.

Dit seminarie richt zich tot docenten en (gevorderde) studenten muziektheorie.

Informatie en inschrijven voor dit seminarie (tot 15 oktober 2004): T: +32 9 330.40.81 / info@orpheusinstituut.be / www.orpheusinstituut.be

SERIALISME DOORHEEN DE 20^{STE} EEUW

woe 17 - do 18 - vr 19 november 2004

Het jaarlijks meerdaags seminarie van het Orpheus Instituut te Gent belicht dit najaar de evolutie van het serialisme doorheen de 20^{ste} eeuw. Speciale aandacht gaat uit naar de transformaties die het onderging vanuit culturele uitwisselingen tussen Europa en de Verenigde Staten. Gastdocenten zijn: Allen Forte (USA), Arnold Whittall (UK), Charles Wuorinen (USA) en Michiel Schuijjer (NL).

Omwille van het interactieve karakter van dit seminarie wordt het aantal inschrijvingen bewust beperkt gehouden. Naast de studenten van het Orpheus Instituut, is er slechts plaats voor 10 externe deelnemers. Geïnteresseerden dienen zich vóór 6 november 2004 in te schrijven (per fax, brief of e-mail) met vermelding van hun CV en een korte motivatie. Indien er meer dan 10

kandidaten zijn, zal op basis hiervan een selectie worden gemaakt.
Deelnemers betalen een bijdrage van 50 € voor het seminarie; dit bedrag omvat het lesgeld voor de 3 dagen en broodlunches. Verblijfskosten zijn op rekening van de inschrijver.

Voor meer informatie: T: +32 9 330.40.81 /
info@orpheusinstituut.be /
www.orpheusinstituut.be

THE 14TH NORDIC MUSICOLOGICAL CONGRESS

The 14th Nordic Musicological Congress (NMK2004) will be held at the Sibelius Academy in Helsinki on 11-14 August, 2004.

There are five main:

- 1) Performing and culture
- 2) Music cultures in Northern Europe
- 3) Interactions between musical practice and research
- 4) Musical analysis and interpretation
- 5) Music education and psychology

Keynote Speakers: Hermann Danuser (Humboldt-Universität zu Berlin, Germany); Estelle Jorgensen (Indiana University, U.S.A.); Richard Middleton (University of Newcastle, UK); Carl Schachter (New York, U.S.A.)

<http://www2.siba.fi/NMK2004/invitation.html>

HUITIEME CONGRES INTERNATIONAL SUR LA SIGNIFICATION MUSICALE EIGHTH INTERNATIONAL CONGRESS ON MUSICAL SIGNIFICATION

Gestes, formes et processus signifiants en musique et sémiotique interarts

Gestures, Forms, and Signifying Processes in Music and the Semiotics of the Interrelation of Arts

Organized by the Institut d'Esthétique des Arts Contemporains (IDEAC, Université Paris 1–Panthéon Sorbonne)

Paris, 3-8 October 2004

www.geocities.com/lopezcano/cursos/icm8.htm

IV. KONGRESS DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR MUSIKTHEORIE

"Was fehlt? – Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre"

14.-17. Oktober 2004, Köln

Der IV. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie findet an der Hochschule für Musik Köln statt. Das Konferenzthema "Was fehlt? – Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre" ist in fünf thematische Hauptsektionen unterteilt:

1. Umbrüche und Widersprüche: die Musik des 17. Jahrhunderts
2. Instrumentation und Klangfarbe
3. Improvisieren und Komponieren, Musiktheorie und Gehörbildung im Instrumentalunterricht
4. Musikalische Zeitwahrnehmung und -gestaltung als Aufgabengebiet musiktheoretischer Ausbildung
5. Analytische Perspektiven zur Musik Gustav Mahlers
6. Freepaper-Sektion

Zie voor meer congressen ook:

<http://www2.rhbnc.ac.uk/Music/Conferences/>

NOMINATIES LÜRSENPRIJS 2005

Op het Zesde Congres in februari jl. werden de nominaties bekendgemaakt voor de Mart.J. Lürsenprijs voor Muziektheorie 2005. Dit is de tweede aflevering van deze prijs sinds de VvM deze prijs in 2001 nieuw leven inblies. Voor de prijs van 2005, die zal worden uitgereikt op het Zevende Congres van de VvM op 25 en 26 februari 2004 in Tilburg, en die weer € 1350,- bedraagt, zijn alle vier de inzenders van voorstellen genomineerd. Het zijn:

- Pieter Bergé, 'Naar een dynamische vormtheorie van de klassieke en vroegromantische hoofdthematypes';
- Kristof Boucquet, 'Arnold Schönberg en Paul Klee als theoretici';
- Cynthie van Eijden, 'De relatie tekst-muziek in de liederen van Debussy';
- Yves Senden, 'Een semiotische inbreng'.

De jury bestaat uit Daan Manneke (voormalige Mart.J. Lürsenstichting), Menno Dekker (TvM), Marjan Bakker en Frank Agsteribbe (VvM) en Barthold Kuijken als musicus, niet-muziektheoreticus.

COLOFON

Redactie: Frank Agsteribbe
Vereniging voor Muziektheorie
Postbus 78022
1070 LP Amsterdam
tel/fax: (+31) (0)20/663 20 73

e-mail: vvm@cva.ahk.nl
website: www.cva.ahk.nl/vvm

rekening Nederland:
Postbank 8110910

De Belgische bankrekening is opgeheven. Gebruikt u voor betalingen alleen nog de Nederlandse girorekening onder vermelding van de volgende codes:
IBAN: NL 09 PSTB 0008 110910
BIC: PSTB NL21

bijdragen liefst elektronisch versturen naar het adres van de Vereniging, of rechtstreeks naar frank.agsteribbe@pandora.be