

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

unter Mitarbeit von
Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech

Kombinatorik und Spiel

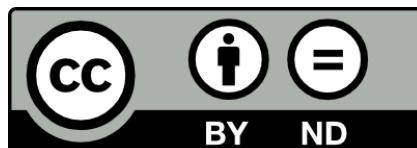
Wege musikalischen Denkens

Festschrift für Stefan Prey



Universität der Künste Berlin

2022



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

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Clemens Kühn

Zahlenspiele. Geburtstagsgabe für Stefan Prey

Hartmut Fladt

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

Gesine Schröder

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

Berthold Tuercke

für Stefan Prey

Volker Lenz

Einige Erinnerungen an den Unterricht bei Stefan Prey

Ulrich Kaiser

Wahnsinn!

Reinhard Schäfertöns

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

Michael Polth

Tonfelder in zwölftönigen und zwölftontechnischen Kontexten

Andreas Waczkat

Magister Ludi Viennensis. Zu Josef Matthias Hauers *Zwölftonspielen*

Tobias Faßhauer

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

Martin Supper

Stefan Prey 2022

Ullrich Scheideler

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

Ariane Jeßulat

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

Albert Richenhagen

Das antike Tonsystem in der kurzen Gesamtdarstellung des Nikomachos von Gerasa

Manfred Hüneke

Lullaby of Birdland (George Shearing)

Andreas Ickstadt, Christiane Imort-Viertel und Robert Lang

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

Antonie Budde

Algorithmus in G

Wolfgang Dinglinger

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

Martin Ullrich

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

Elke Reichel

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

Florian Edler

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

Andreas Brenner

Drei Violinen (2021). Für Stefan Prey

Laura Krämer

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

Hans Aerts

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

Lilia Ushakova

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

Qiming Yuan

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

Emmanouil Vlitakis

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

David Santos

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

David Santos

Fuge in d-Moll

Wendelin Bitzan

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

Katja Steinhäuser

Unfassbar schön. Musikalische Ästhetik im Tonsatzunterricht

Joachim Stange-Elbe

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

Hartmuth Kinzler

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

Lidia Kalendareva

Adagio – The Tree Of Life

Veronika Ágnes Fánicsik

Aurora borealis

Felix Mahr

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

Burkhard Meischein

Goethes musiktheoretische Interessen und die Frage nach dem Kontext musiktheoretischer Gegenstände

Shengying Luo

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

Philipp Sobecki

›Metrikspiele‹ in Haydns Symphonie-Menuetten

Anne Schinz

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

Anhang: Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

Vorwort

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

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

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

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

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

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

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

Reizvolle Regelbrüche

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

Felix Mahr

Stefan Prey war zu meiner Studienzeit mein Lehrer in Tonsatz und Gehörbildung. Von den vielen lehrreichen Eindrücken ist vor allem eine Anekdote in meinem Gedächtnis haften geblieben. Zu Stefan Prey brachte ich besonders gerne die Tonsätze, in denen meine Intuition eine wichtige Rolle spielte und weniger das Regelwerk. Das machte die Stunden mit ihm sehr aufregend, weil ich vorher nie abschätzen konnte, wie seine Reaktion ausfallen würde. So brachte ich einmal einen barocken Tonsatz mit, welcher einige gewagte Wendungen mit unvorbereiteten, manchmal angesprungenen Vorhalten und galanten Nebennoten beinhaltete. Ich wollte von ihm wissen: Sind meine Regelverstöße geschmackvoll oder eher bizarr? Stefan Prey hat mich immer rücksichtsvoll behandelt, aber auch ehrlich. Dazu gehörte, dass ich manches Mal enttäuscht war, wenn er mir nachvollziehbar erklärte, warum meine Intuition an der einen oder anderen Stelle sich verzettelt hatte. An diesem Tag aber hatte ich Glück. Auf meine skeptische Frage, ob ich nicht zu dick aufgetragen habe mit all den Regelbrüchen, spielte er am Klavier aus dem Gedächtnis das Eingangsritornell der mittleren Choralzeile »Zion, hört die Wächter singen« aus Bachs berühmter Choralkantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 140). Seine ermunternde Botschaft: Regelverstöße können, wenn man sie bewusst einsetzt, die ästhetische Hauptattraktion sein. Damit hat Stefan Prey mich unwissentlich auf eine musikalische Erkundungsreise geschickt. Ich habe mich einige Zeit später an das Stück erinnert und mich gefragt, wie das zweitaktige Soggetto des Ritornells mit all den Dissonanz-Anhäufungen im Rahmen der barocken Tonsprache funktionieren kann. Diese Auseinandersetzung möchte ich in meinem Aufsatz darlegen. Ich möchte dabei Schritt für Schritt folgende Fragen klären:

- 1) Welche Erklärungsmodelle greifen für die Dissonanzen?
- 2) Inwiefern ist das zweitaktige Soggetto stilistisch vereinbar mit dem restlichen Notentext?
- 3) In welcher Art und Weise tragen die Dissonanzen zur Attraktivität des Soggettos bei?
- 4) Inwiefern hat die musikalische Gestaltung mit dem textlichen Inhalt der Kantate zu tun?

Analyse der Dissonanzbehandlung

Gehen wir zunächst die satztechnischen ›Problemstellen‹ durch: Auf dem dritten Schlag des ersten Taktes springt Bach den Quartvorhalt an. Auf dem vierten Schlag springt Bach in einen 10-9 Vorhalt. Dieser Vorhalt ist ›verkehrt‹, da eine konsonante Note eine dissonante vorenthält; dazu ist er auch noch unvorbereitet.¹ Anschließend wird auf der Eins des zweiten Taktes der 7-6-Vorhalt angesprungen. Auf der Zwei folgt eine Antizipation der Terz der folgenden Tonika, die aber nicht eingelöst wird. Stattdessen springt die Melodie zu einem 7-8-Vorhalt auf dem dritten Schlag des zweiten Taktes.

¹ Man kann hier das *as* als abspringende Nebennote ansehen. Ich glaube aber, dass aufgrund der *suspiratio*-Gestik die Bezeichnung Vorhalt der Hörwahrnehmung besser entspricht.

The image shows two systems of musical notation for a Soggetto in 4/4 time. The first system consists of a treble staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass) with a figured bass. The treble staff has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Above the treble staff, dissonance numbers are written: '9 - 8 (auf das F bezogen)' above the first two notes, '4 - 3' above the third and fourth notes, and '10 - 9' above the last two notes. The grand staff has bass notes F3, G3, A3, Bb3, A3, G3. Below the grand staff, fingerings are indicated: '7 4 2' under the first two bass notes, '8 5 3' under the next two, and '6' under the final bass note. The second system is similar but with a different melodic line: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Dissonance numbers '7 - 6' are written above the first two notes, '7 - 6' above the next two, and '7 - 8' above the last two. Fingerings '6 5' and '7' are shown under the bass notes.

Beispiel 1: J. S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, 4. Satz, Soggetto mit Generalbass-Aussetzung mit der Deutung der Dissonanzen als Vorhalte

Solche Regelverstöße erschienen mir nicht normal und ich habe mich gefragt, in welchem Kontext sie sich befinden. Johannes Menke stellt in seinem Buch *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock* konzise dar, welche Normen der Dissonanzbehandlung damals vorherrschten. Es ist eindeutig, dass Bachs Regelverstöße nicht von ›rhetorischen Figuren‹ gedeckt sind, da sich »Figuren und Lizenzen [...] letztlich allesamt auf einen ›korrekten‹ Satz zurückführen« lassen.² Wir sind vielmehr im Territorium jener Figuren, die im zeitgenössischen Opernstil zuhauf verwendet wurden und von Menke als »theatralische Dissonanzauflösung« bezeichnet werden.³ In diesem Rahmen sind angesprungene Vorhalte legitim, wenn eine heteroleptische Vorbereitung⁴ im Akkordsatz vorliegt. Damit kann man die unvorbereiteten Vorhalte in Takt 1, 3. ZZ. sowie in Takt 2, 1. ZZ. ›entschuldigen‹. Dennoch: Wie man es dreht oder wendet, es bleiben die Regelverstöße auf der vierten Zählzeit des ersten und auf der zweiten Zählzeit des zweiten Taktes bestehen, die man nicht so einfach erklären kann.

Johann Philipp Kirnberger bietet in seiner Abhandlung *Die Kunst des reinen Satzes* ein alternatives Erklärungsmodell: Er würde diese Anhäufung von Dissonanzen möglicherweise mit Durchgängen erklären. Im

² Menke 2017, 208.

³ Menke orientiert sich hier an Heinichens Traktat *Der General-Bass in der Composition* (1728). Vgl. Menke 2017, 208.

⁴ Heinichens zweite Regel; vgl. Menke 2017, 210.

elften Kapitel geht Kirnberger auf den ›bunten Contrapunct‹ ein und bietet gewissermaßen eine zeitgemäße Interpretation kontrapunktischer Regeln.⁵ Er unterscheidet dabei drei Arten von Durchgängen:

›transitus regularis‹ – der unbetonte Durchgang

›transitus irregularis‹ – der betonte Durchgang

›transitus mixtus‹ – eine Abfolge unbetonter und betonter Durchgänge

Sein Beispiel γ für den ›transitus mixtus‹ ähnelt tatsächlich dem Soggetto aus Bachs Ritornell:



Abbildung 1: Johann Ph. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Beispiel zum ›transitus mixtus‹

Es ist unklar, ob Kirnberger in diesem Beispiel alle dissonanten Noten als Durchgänge bezeichnen würde; da er in diesem Beispiel betonte Durchgänge miteinschließt, ist es zumindest naheliegend. Daher folgere ich, dass bei Kirnberger betonte Durchgänge auch angesprungen werden können. Dies sagt Kirnberger selbst auch – zumindest indirekt, wenn er über die Regeln für die ›freie Schreibart‹ spricht:

1) Da in der strengen Schreibart alle Dissonanzen durch vorhergehende Consonanzen vorbereitet, und durch Heruntertretung auf die nächste Stufe aufgelöst werden, so leidet die freyere Schreibart den Eintritt einer nicht vorbereiteten Dissonanz, die Uebergangung der Auflösung, und eine Auflösung der Dissonanz in einer andern Stimme, wovon hernach Beyspiele folgen werden.⁶

Wenn man davon ausgeht, dass der Melodieverlauf Oktavierungen mit einschließt, lassen sich damit auch die letzten ›Problemstellen‹ beseitigen:

⁵ Auch Kirnberger rechnet die ›leichtere Schreibart‹ in die Nähe des Musiktheaters bzw. zu »der Schaubühne und den Concerten« (Kirnberger 1774, 80).

⁶ Kirnberger 1774, 81. Nebenbei legitimiert er auch – wie Heinichen – die stellvertretende Auflösung.

Kombinatorik und Spiel

Beispiel 2: J. S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, 4. Satz, Soggetto ohne Generalbass-Aussetzung und mit der Deutung der Dissonanzen als Durchgänge

Die letzte Achtel des ersten Taktes ist ein regulärer Durchgang, die zweite Viertel des zweiten Taktes ebenfalls (die Septime ist Akkordbestandteil). Die Sexte als Akkorddissonanz erleidet die »Uebergang der Auflösung«. Anders gesagt: der »verkehrte Vorhalt« ist ein unbetonter Durchgang.

Verfolgt man das Soggetto weiter, so bemerkt man immer wieder kleine Variationen im Verlauf der Basso-Continuo-Stimme, die als einzige der Triosatz-Stimmen flexibel ist. Nehmen wir zunächst die Stelle, an der die Choralstimme einsetzt.

Notenbeispiel 3: J. S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, 4. Satz, Einsatz der Choralstimme

Durch die veränderte Bassnote auf der vierten Zählzeit von Takt 13 ergibt sich eine Dissonanz, die frei nach Kirnberger eine Folge von zwei Durchgängen wäre, also ein betonter und unbetonter.

Beispiel 4: J. S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, 4. Satz, Anschluss an das vorige Notenbeispiel

In Takt 14 wird auf der ersten Zählzeit aus dem 7-6-Vorhalt ein 8-7-Vorhalt, ein ›verkehrter‹ Vorhalt. Aus Kirnbergers Sicht: Ein betonter Durchgang wird zum unbetonten Durchgang. Weiterhin ergibt sich in Takt 15–16 eine eigentümliche Kaskade aus ›verkehrten‹ 5-4-Vorhalten beziehungsweise unbetonten Durchgängen, wobei für mich offenbleibt, ob man von einer Durchgangsnote nach Kirnberger abspringen kann. Möglicherweise ja, weil Durchgangsnoten anscheinend umgekehrt auch angesprungen werden können:

The image shows a musical score for two staves, Treble (T.) and Bass, covering measures 15 and 16. Measure 15 is annotated with 'dissonante Antizipation' and 'unbetonter Durchgang'. The Treble staff shows a melodic line with notes G4, F4, E4, D4, with fingerings 7-6-5-4 and slurs over the first three notes and the last two. The Bass staff shows notes G3, F3, E3, D3 with chord symbols 8, 7, 6/5. Measure 16 is annotated with 'unbetonter Durchgang' and 'betonter Durchgang'. The Treble staff shows notes D4, C4, B3, A3 with fingerings 5-4, 5-4, 7-8 and slurs over the first two and last two notes. The Bass staff shows notes G3, F3, E3, D3 with chord symbols 6/5, 6/5.

Beispiel 5: J. S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, 4. Satz, Anschluss an das vorige Notenbeispiel

Es hat insgesamt den Anschein, dass die Regelverstöße gravierender werden und Erklärungsansätze zunehmend schwerer fallen. Das liegt daran, dass Bach ein satztechnisches Dilemma kreiert: Der Bass kann nicht gleichzeitig einen konsonanten Kontrapunkt zur Ritornellstimme und zum Choralthema bilden. Das Soggetto muss offenbar mit einer gewissen ›Lizenziösität‹ angelegt sein, um zu kontrapunktischen und harmonischen Konstellationen zu passen, die seiner eigenen impliziten Harmonik nicht entsprechen. So bilden Choralstimme und Basso Continuo das regeltechnisch konforme Stimmpaar, und so entstehen noch mehr Reibungen mit der Ritornellstimme. Darüber hinaus wirkt der Choraleinsatz seltsam platziert; insbesondere, wenn man ihn mit dem Einsatz am Anfang der Kantate vergleicht. Der Choral setzt nach der formalen Zäsur ein, ist sozusagen verspätet. Der Bass-Kontrapunkt ist zwar konsonant zum Choral, aber in formaler Hinsicht ›dissonant‹:

13

Beispiel 6: J. S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, 4. Satz, Einsatz der Choralstimme ohne Soggetto

Der markante Es-Dur-Dreiklang der Melodie wird harmonisch unterlaufen; der Bass ist schon mitten im Geschehen, wenn der Tenor beginnt. Und auch die Plagalwending in Takt 15 wird »fuggiert«. Beim Soggetto kehrt sich das Verhältnis um: Die Stimmführung ist sehr dissonant, aber die Form ist »konsonant«. Dadurch wirken Soggetto und Choral als zwei distinkte Einheiten, die ihre Individualität behalten.

Das Gerüst der Melodie

Bis hierhin ist klar geworden, dass es durchaus Legitimationsansätze für Bachs Dissonanzbehandlung gibt. Und dennoch: Die Konsequenz, mit der Bach das Soggetto ohne Rücksicht auf herkömmliche kontrapunktische Regeln gegen die Bassstimme und gegen die Choralstimme setzt, erinnert an das Kontrapunkt-Verständnis der musikalischen Moderne. Es bleibt jedoch ein Rätsel, dass diese satztechnischen Lizenzen, die nur das Soggetto betreffen, die stilistische Integrität des gesamten Soggettos bzw. des gesamten Satzes nicht angreifen. Dieser Aspekt kann nicht aus den zeitgenössischen Erörterungen der Dissonanzbehandlung erklärt werden. Aus der Perspektive der Wahrnehmung ist die tiefe Lage des Basses sehr wichtig: Man kann die Töne noch identifizieren, aber es ist mühevoller, als wenn der Bass eine Oktave höher gesetzt wäre. Möglicherweise tolerieren wir dadurch kontrapunktische Unschärfen mit größerer Bereitwilligkeit. Vielleicht unterstützt Bach diesen Effekt dadurch, dass er zunächst aus orgelpunkthaften Tonwiederholungen den Bass emporsteigen lässt. Außerdem sind alle Vorhalte diatonischer Natur, was in Kombination mit der angesprochenen Unschärfe dazu führt, dass wir die *suspiratio*-Figuren immer als solche wahrnehmen, seien es betonte Durchgänge (bzw. angesprungene Vorhalte) oder unbetonte Durchgänge (bzw. »verkehrte« Vorhalte). Damit sind wir einen weiteren Schritt vorangekommen: Die extreme Dissonanzbehandlung erscheint mit dem restlichen Satz vereinbar aufgrund der spezifischen Instrumentation. So habe ich bisher versucht zu erklären, inwiefern die Dissonanzbehandlung zu rechtfertigen ist. Wie sie gleichzeitig zur Attraktivität des Soggettos beiträgt, möchte ich nun klären, indem ich die Melodie auf ihr Gerüst reduziere.

aufsteigendes Tetrachord

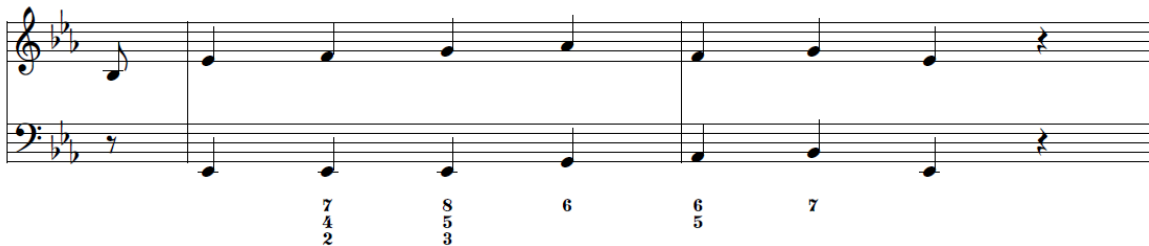
Beispiel 7: J. S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, 4. Satz, Gerüststimmensatz Soggetto und Bassstimme

Die Gerüstmelodie offenbart einen interessanten Spannungsbogen: Sie steigt vom Grundton auf bis zum vierten Skalenton, fällt dann aber auf den zweiten Skalenton im zweiten Takt. Aufsteigende Tetrachorde sind grundsätzlich deutlich seltener anzutreffen als absteigende; viel häufiger strebt eine schrittweise aufsteigende Melodie zum Quintton. Daher ist der Übergang vom vierten zum zweiten Skalenton eine wichtige Schnittstelle. Man würde jetzt eine Aussetzung des Tetrachords erwarten, die gängigen Oktavregeln entspricht:



Beispiel 8: J. S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, 4. Satz, Gerüststimmensatz Soggetto und veränderte Bassstimme

Man sieht, dass Bach genau diese Schnittstelle hervorhebt, indem er den ›falschen‹ Tonika-Sextakkord auf der vierten Zählzeit des ersten Taktes wählt.



Beispiel 9: J. S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, 4. Satz, Gerüststimmensatz Soggetto und Bassstimme mit Generalbassbezeichnung

Dadurch wird der Gang zur Subdominante in Takt 2 nicht vorweggenommen, was ein großer Vorzug ist. Allerdings: Weder Heinichen noch Kirnberger könnten diesen Gerüstsatz tolerieren, da die Lizenzen nur in der Ornamentik erlaubt sind. Durch die Ornamentik entschärft Bach das Problem des Gerüstsatzes auf der vierten Zählzeit des ersten Taktes und verlagert die Dissonanzwirkung auf die Ornament-Ebene mit all den Vorhalten, betonten/unbetonten Durchgängen auf den anderen Zählzeiten. Gleichzeitig verleihen die Ornamente dem Thema etwas Überschwängliches, unterstützt durch die rhythmisch schwungvollen Anapäst-Figuren auf der jeweils ersten Zählzeit. Eine Nebensache ist die Frage, ob die 7-6-Bewegung auf der zweiten Zählzeit des zweiten Taktes einen unvorbereiteten Vorhalt/betonten Durchgang darstellt (Dominante mit 6) oder umgekehrt ein unbetonter Durchgang vorliegt (Dominante mit 7).⁷

⁷ Dominanten haben zwar recht selten eine hinzugefügte Sexte, insbesondere in französischer Barockmusik ist dies jedoch nicht ungewöhnlich.



Beispiel 10: J. S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, 4. Satz, verändertes Soggetto (ohne Oktavierung) mit Bassstimme

Nun kann man die vierte Zählzeit des ersten Taktes sowie die zweite Zählzeit des zweiten Taktes eine Oktave nach unten transponieren und erhält die endgültige Version. Durch diese Oktavierungen wirkt die Melodie latent zweistimmig, ohne es wirklich zu sein. Die großen Sprünge steigern die Expressivität (indem jeder Seufzer nun intervallisch hervorgehoben erscheint), und es wird schwieriger, der Melodie zu folgen. All das macht die Melodie so interessant und farbenreich, dass schlussendlich Überlegungen über die Korrektheit mancher Vorhalte oder Durchgänge akademisch anmuten. Sie anzustellen kann aber ein Türöffner sein für eine detaillierte Auseinandersetzung, wie ich sie versucht habe zu führen.

Das Soggetto und der Textinhalt

Zu guter Letzt bleibt noch eine Frage offen: Welche Bedeutung mag dem Soggetto im inhaltlichen Kontext der Kantate zukommen? Die Kantate ist eine sogenannte Choralkantate, welche die Choralmelodie »Wachet auf, ruft uns die Stimme« von Philipp Nicolai zur Basis hat.⁸ Der Choral ist 1599 im *Freudenspiegel* erschienen und gehört mit dem bekannteren Choral »Wie schön leuchtet der Morgenstern« zu den populärsten protestantischen Choralmelodien bis zum heutigen Tage.⁹ In Bachs Kantate markieren drei Choralstrophen den Anfang, die Mitte und das Ende, wobei der Choral in immer wieder anderen Konstellationen auftaucht.¹⁰ Inhaltlich bezieht sich Nicolais Choral auf das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen aus dem Matthäus-Evangelium, in dem es um die Wiederkehr Christi geht.¹¹ Die Jungfrauen, das Motiv der Lampen und die Hochzeit sind diesbezüglich eindeutige Motive. Das Motiv des Wächters erinnert außerdem an das Tagelied, das sowohl sakrale (Das Hohelied) als auch weltliche Konnotationen beinhaltet.¹² Bach und sein unbekannter Textdichter¹³ greifen diese Assoziationen in den zwei Liebesduetten zwischen Jesus und seiner »Braut« – der gläubigen Seele – auf.¹⁴ Eine inhaltliche Verbindung zwischen der besonderen Gestaltung des Soggettos und dem Inhalt des Chorals zieht Meinrad Walter:

Wiederum beschreibt der Tenor das Geschehen, wobei die ganze Anlage des Satzes (choralunabhängiges und melodisch streng einheitliches Ritornell in Kombination mit dem zeilenweise vorgetragenen Choral) einerseits ein kontrapunktisches Meisterstück darstellt, andererseits aber vielleicht auch im Sinne hintergründiger Wortgebundenheit gedeutet werden

⁸ Vgl. Walter 1999, S. 255.

⁹ Vgl. Franz 2001, 157.

¹⁰ Vgl. Walter 1999, 256.

¹¹ Vgl. Franz 2001, 159.

¹² Vgl. Greer 1997, 51 sowie Franz 2001, 159.

¹³ Manche vermuten Picander; vgl. Greer 1997, 54.

¹⁴ Nr. 3 Arie / Duett *Wenn kömmt du, mein Heil* sowie Nr. 6 *Mein Freund ist mein*. Dürr (1999, 721) weist darauf hin, dass die hinzugedichteten Texte auch stark vom Hohelied beeinflusst sind.

darf: Aus einiger Entfernung (Echo!) zu »hören« ist durchweg das instrumental vorgetragene »Singen« oder »Wachen«, das auf die Chormelodie ebensowenig Rücksicht nimmt (extreme Dissonanzen) wie ein Wächtergesang sich jemals seinen Hörern anpassen könnte.

Meinrad Walter bezieht die »extremen Dissonanzen« freilich auf die Unvereinbarkeit von Choralstimme und Soggetto. Die dissonante Grundausrichtung des Soggettos selbst spricht er nicht an. Meinrads Deutung wirkt etwas abstrakt, da der von ihm so gedeutete »instrumentale Wächtergesang« mit den vielen Sprüngen und Sechzehntel-Läufen keine besonders gesangliche Melodik aufweist. Zweifelsohne stellt die Vorfreude auf den nahenden Jesus und die symbolische göttliche Hochzeit den zentralen Affekt dar. Für den Dirigenten und künstlerischen Leiter der J.S. Bach-Stiftung handelt es sich bei den Seufzer-Figuren um »fröhliche Seufzer«, in ihrer scheinbaren Widersprüchlichkeit vergleichbar mit Freudentränen.¹⁵ Das ist ein schönes Bild, finde ich. Ein Vergleichsbeispiel aus Mozarts Arie des Tito »Ah, se fosse intorno al trono« zeigt recht ähnliche Seufzerfiguren mit dem Schlüsselwort »felicità«. Auch hier werden rein diatonische Seufzer verwendet, auch hier reihen sich die Figuren aneinander:



Beispiel 11: W. A. Mozart, *La Clemenza di Tito* KV 621, Arie »Ah, se fosse intorno al trono«, Seufzerfiguren

Wenn wir uns vergegenwärtigen, dass die gläubige Seele Zion repräsentiert, also den menschlichen (und weiblichen) Part in der Hochzeit, bekommt die außerordentliche Gestaltung des ostinaten Ritornells einen anderen Sinn. Das Tagelied bringt eine erotisch-sinnliche Dimension ins Spiel, die freilich von Nicolais Chormelodie nicht aufgegriffen wird. Vielmehr scheint Nicolai die Wächter selbst zu charakterisieren durch die Rufmelodie (aufsteigender Dreiklang) und dem bemerkenswerten Tonumfang von einer Dezime. Die sinnliche Fülle an Dissonanzfiguren im Ritornell, die man ansonsten eher dem Opernstil zuschreiben würde, drückt genau die sinnliche Dimension aus, die Nicolai im Text angelegt, aber nicht musikalisiert hat. Dass die (Vor-)Freude diese zutiefst weltliche, gar erotische Komponente einschließt, ist aus der Tradition christlicher Mystik ganz einleuchtend.¹⁶ Für Bach ist diese Strategie der Vertonung nicht ungewöhnlich. So handelt Kantate BWV 54 davon, dem »Gift der Sünde« zu widerstehen. Bach setzt einen dissonanten Akkord auf den eröffnenden Orgelpunkt.¹⁷ Der vollständige Dominantseptakkord auf den Tonika-Orgelpunkt wird nicht etwa durch einen vorangegangenen konsonanten Akkord integriert, sondern gibt den Duktus des Ritornells vor, welches mit sinnlichen Synkopensdissonanz-Ketten angereichert ist:

¹⁵ Lutz 2008 (Bachstiftung, Workshop zur Kantate BWV 140), ca. 28:15–28:30.

¹⁶ Hier sei auch angemerkt, dass die Duette aus der Kantate als Liebesduette konzipiert sind und somit diese Deutung unterstützen.

¹⁷ Die ersten drei Bassnoten in »Zion hört die Wächter singen« beinhalten ebenfalls einen Orgelpunkt mit einem Dominantseptakkord; allerdings ist die Dominante hier umrahmt von zwei (im Generalbass-Satz) konsonanten Tonika-Akkorden.

1. Aria

The image shows a musical score for the first aria of J.S. Bach's Cantata BWV 54. The score is arranged in six staves: Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, Alto solo, and Continuo. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The Continuo part includes figured bass notation: 7 5 4 2, 5 4, 3, 6 5, 6 4 2, 7^b 6 5 3, 7^b 5 3, 6 5, 6 4 2.

Beispiel 12: J. S. Bach, *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54, Ritornell aus der gleichnamigen Arie

Wollte Bach hier die »Sünde« auskomponieren in ihrer ganzen Sinnlichkeit? Das ist unwahrscheinlich, denn auch in diesem Beispiel handelt es sich um weitestgehend diatonische Dissonanzen.¹⁸ Einen Anflug »sündhafter« Chromatik erlaubt sich Bach erst bei der Textstelle »sonst ergreift dich ihr Gift« (chromatischer Gang im Bass *e-es-d* in T. 16–17). Inhaltlich stehen auch in diesem Stück die Freuden im Paradies im Mittelpunkt, deren Attraktivität hier vermutlich ausgemalt werden soll.¹⁹

Neben der regeltechnischen und ästhetischen Erläuterung des außergewöhnlichen Dissonanzverhaltens im Soggetto tritt also die theologische hinzu. Bachs Perspektive ist dabei nicht ungewöhnlich für seine Zeit. Ganz im Gegenteil: Erdmann Neumeisters Kantatenreform mit der ausdrücklichen Betonung auf zeitgemäße, der Oper entlehnte Formen stimmt mit Bachs ästhetischen Prämissen überein. Die kompositorischen Schachzüge Bachs, die dazu führen, verschiedene Ausdrucksebenen gleichzeitig zu bedienen, stellen jedoch eine außergewöhnliche Meisterschaft dar, die in dieser Form ihresgleichen sucht.

Literatur

Dürr, Walter (1999), *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*, Kassel: Bärenreiter.

Franz, Ansgar (2001), »Wachet auf, ruft uns die Stimme. Philipp Nicolai 1599«, n: *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*, hg. von Hansjakob Becker, Ansgar Franz, Jürgen Henkys, Hermann Kurzke, Christa Reich, Alex Stock und Markus Rathey, München: Beck, 154–166.

Greer, David (1997), »Bach's Cantata No. 140 and the Tradition of the Alba«, *Muzikološki zbornik* 33, 49–56.

¹⁸ Das *des* in Takt 7 ist eine milde Abweichung und befestigt als Teil der Zwischendominante der Subdominante eher die Integrität der Tonart.

¹⁹ Ein anderes signifikantes Beispiel verkörpert der *Actus Tragicus*. Schon im Eröffnungssatz erzeugt Bach reizvolle Dissonanzen durch die stellenweise heterophon geführten Blockflöten, und Ariane Jeßulat erwähnt in ihrem Aufsatz »Aus der Zeit heraus« (2019) die metrische Vertauschung von Konsonanz und Dissonanz in der Tenorarie *In deine Hände begeben wir unseren Geist* (T. 18). Der Vorhaltsakkord zum Terzquartakkord ist dabei konsonanter als seine Auflösung. Jeßulat sieht diese metrische Vertauschung als Folge der metrischen Verwirrung an, die in den miniaturhaften Klagefiguren *ges-f* angelegt ist. Vgl. Jeßulat 2019, 80.

Jeßulat, Ariane (2019), »Aus der Zeit heraus. Verzierungen, Vorschläge, Appoggiaturen und ihre Emanzipation in der Musik ab 1950«, in: *Zeitgestalten – Zeit gestalten. Festschrift für Gesine Schröder zum 60. Geburtstag*, hg. von Martina Sichardt, Christoph Hust und Constanze Rora, Hildesheim: Olms, 73–94.

Lutz, Rudolf (2008), *Workshop zur Kantate BWV 140 »Wachet auf, ruft uns die Stimme«*, St. Gallen: J.S. Bachstiftung. https://www.youtube.com/watch?v=FVePdTt_VQo (24.1.2022)

Kirnberger, Johann Philipp (1774), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin: Decker / Königsberg: Hartung.

Menke, Johannes (2017): *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber.

Walter, Meinrad (1999): »Wachet auf, ruft uns die Stimme!« Philipp Nicolai und Johann Sebastian Bach als Ausleger des Gleichnisses von den klugen und törichten Jungfrauen«, in: *Hof- und Kirchenmusik in der Barockzeit: hymnologische, theologische und musikgeschichtliche Aspekte*, hg. von Friedhelm Brusniak und Renate Steiger, Sinzig: Studio, 247–268.

ABSTRACT. Die Choralkantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 140) gehört zu den beliebtesten Bach-Kantaten. Insbesondere die Vertonung der mittleren Choralzeile *Zion, hört die Wächter singen* als Triosatz ist häufig Gegenstand musikwissenschaftlicher, aber auch künstlerischer Rezeptionen (beispielsweise in der Bearbeitung von Jacques Lousier). In diesem Aufsatz soll der Frage nachgegangen werden, wie man die auffälligen Dissonanzen im Soggetto erklären kann, welche Wirkung von diesen ausgeht und wie sie zum inhaltlichen Kontext der Kantate in Beziehung zu setzen sind.

Felix Mahr studierte an der Universität der Künste die Studiengänge Lehramt (Bachelor), Instrumentalsolist Blockflöte (Master) und Musiktheorie (Master). Er unterrichtet als Lehrbeauftragter seit 2018 an der Barenboim-Said Akademie und seit 2019 an der UdK. Seit Oktober 2021 hat er die Stelle des Fachgruppenleiters Musiktheorie an der Bezirksmusikschule Tempelhof-Schöneberg (Leo Kestenberg Musikschule) inne. Sein didaktischer Schwerpunkt liegt im Bereich der Studienvorbereitung, jedoch reicht sein Tätigkeitsbereich von der Elementarlehre im Kinder- und Seniorenbereich bis zu Profilkursen im Bachelorstudiengang.

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 Hartmuth 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.