



AN:klang
MAGAZIN
DER JUNGEN MUSIKWISSENSCHAFT

2025

HERAUSGEGEBEN VON:
PAUL HEIDEGGER
CORNELIA PICEJ
STEFANIE STINDL-LIANG



JUMUWI
Junge Musikwissenschaft
der ÖGMW

AN:klang

Magazin der Jungen Musikwissenschaft
der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMw)

AN:klang bietet Studierenden und jungen Wissenschaftler:innen der Musikwissenschaft eine Plattform, um wissenschaftliche Erkenntnisse, Probleme und Interessen über den curricularen Rahmen hinaus mit der Studierenden- und Fachcommunity zu teilen. Das Magazin versammelt verschiedene Textgattungen – von wissenschaftlichen Aufsätzen über lockere Essays bis hin zu Veranstaltungsberichten – und schlägt eine Brücke zum musikwissenschaftlichen Publizieren, ermöglicht das professionell angeleitete Kennenlernen redaktioneller Prozesse und bietet eine Gelegenheit des interuniversitären Austauschs zwischen (angehenden) Wissenschaftler:innen der Jungen Musikwissenschaft in Österreich.

Herausgeber:innen 2025

Paul Heidegger, BA MA BA [paul.heidegger@uibk.ac.at]

Cornelia Picej, BA BA [c.picej@kug.ac.at]

Stefanie Stindl-Liang, BA MA MA [stefanie.stindl-liang@kug.ac.at]

Beirat:

Priv.-Doz. Dr. Bernd Brabec (Universität Innsbruck)

Anja-Xiaoxing Cui, BSc MSc PhD (Universität Wien)

Univ.-Prof. Dr.phil. André Doehring, M.A. (Kunstuniversität Graz)

Mag.^a Dr.ⁱⁿ Elisabeth Reisinger, BA (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Univ.-Prof.ⁱⁿ Mag.^a Dr.ⁱⁿ Melanie Unseld (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Die technische Betreuung und Umsetzung erfolgt in Zusammenarbeit
mit den Herausgeber:innen von *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*.

Dr. Elias Berner

Dr.ⁱⁿ Barbara Babic

Dr. Konstantin Hirschmann

Scott L. Edwards, PhD

3. Jahrgang (2025)

<https://oegmw.at/junge-musikwissenschaft/anklang/anklang-3-2025>

Inhalt

Editorial

<i>Paul Heidegger, Cornelia Picej, Stefanie Stindl-Liang</i>	3
--	---

Praxis•Forschung

Über die subjektiven Praktiken des musikwissenschaftlichen Populärmusikerforschens <i>Bernhard Steinbrecher</i>	8
--	---

Aufsätze & Essays 11

Voice of Resistance. Female Singers in Post-revolutionary Iran after 1979 <i>Parmis Rahmani</i>	12
--	----

Virtuosity and Resistance. The Commodification of Protest in the Reception and Performance Practice of Frederic Rzewski's The People United Will Never Be Defeated! <i>Lenny Sienczak</i>	22
--	----

From Listening to Understanding. Approaches to Historical Performance Practice Based in the Allemanda in D Minor by Johann Sebastian Bach <i>Lucía Gutiérrez Gual</i>	35
--	----

Berichte 52

Raumakustik in österreichischen Unterrichtsräumen und ihr Einfluss auf subjektiv wahrnehmbare Arbeitsbedingungen von Lehrenden <i>Sarah Ambros</i>	53
---	----

Conference Report. From 'Exhumation' to 'Exigency': Bringing Arie Antiche—and My Dissertation Poster—to the 2024 Junge Musikwissenschaft Symposium <i>Hazal Akyaz</i>	59
--	----

IM:puls: Interviews & (Hör-)Reflexionen 66

Klangwelten im Gespräch: Hinter den Kulissen von Podcasts – Interview <i>Valeska Maria Baader und Stefanie Stindl-Liang</i>	67
--	----

Hinhören lohnt sich! Musikalische Entdeckungen mit dem Ensemble Zeitfluss <i>Barbara Haspl</i>	72
---	----

Autor:innen & Herausgeber:innen 76

Ausblick der Jungen Musikwissenschaft. Berichte, Pläne & Termine 2025/26 81

Editorial

Paul Heidegger
Cornelia Picej
Stefanie Stindl-Liang

Vom 13. bis 15. November findet dieses Jahr die Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft an der Anton Brucker Privatuniversität Linz statt, die dem Themenfeld „Vergessen und Erinnern – Über Gedächtnis und Gedächtniskulturen von Musik“ gewidmet ist.¹ Einen vielfältigen, anregenden und gewichtigen Beitrag zur Tagung leistet auch heuer wieder das Symposium der Jungen Musikwissenschaft,² bei dem Studierende der Musikwissenschaft und verwandter Studienrichtungen ihre gegenwärtigen Forschungen einem Fachpublikum präsentieren und zugleich in den interuniversitären und intergenerativen Austausch mit einer Community von Wissenschaftler:innen und Nachwuchswissenschaftler:innen in Österreich treten. Es sind die Jahrestagung, das Symposium der Jungen Musikwissenschaft und – wie wir nicht ohne Stolz behaupten – auch dieses Nachwuchsmagazin, die jährlich Zeugnis von der Lebendigkeit des wissenschaftlichen Fachs Musikwissenschaft ablegen. Und was lebendig ist, das kann „erinnern und vergessen“, zu- oder weghören, aufgreifen, abtasten, denken, gedenken, mitteilen, suchen und finden. Ob etwa bei Konzerten in der musikalischen Praxis als „gelebte Memorialpraktiken“ oder in der musikwissenschaftlichen Reflexion „durch systematische Zugänge, wie in der Analyse kognitiver Prozesse, oder in kulturwissenschaftlichen Ansätzen“³: Fragen nach dem Erinnern in und durch Musik und Klang(um)welten sind relevant und brandaktuell.

Wenngleich für dieses Magazin, wie auch für die jährlichen Symposien der Jungen Musikwissenschaft, aus denen hier immer wieder Beiträge veröffentlicht werden, keine thematischen Schwerpunktsetzungen vorgegeben sind, so knüpft diese Ausgabe von *AN:klang* doch bis zu einem gewissen Grad an das Thema der Jahrestagung an: Denn Erinnern geschieht auch als lebendiges und kritisches Tradieren, im Reflektieren und im Austausch.⁴ Und ein solches Tradieren, Reflektieren und Sich-Austauschen wider das Vergessen regen die Autor:innen in diesem Heft an.

Auf den folgenden Seiten finden sich in einem ‚bunten Blumenstrauß‘ von (inter-)disziplinären, thematischen und methodischen Zugängen, aber auch mit Blick auf die unterschiedlichen Entstehungshintergründe der jeweiligen Texte sowie den Ausbildungsstand ihrer Autor:innen vom Bachelor- bis zum

- 1 Die Programmankündigung sowie der Call for Papers findet sich auf der Website der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, „Jahrestagung“ [2025], <<https://oegmw.at/jahrestagung>> (21.10.2025).
- 2 Ein Einblick in die vergangenen Nachwuchssymposien der Jungen Musikwissenschaft der ÖGMw sowie Informationen zu Ausschreibungen finden sich ebenfalls auf der Website der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, „Nachwuchssymposium“ [2025], <<https://oegmw.at/junge-musikwissenschaft/nachwuchssymposium>> (21.10.2025).
- 3 ÖGMw, „Jahrestagung“ (wie Anm. 1).
- 4 In dem Sammelband *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, hg. von Lena Nieper und Julian Schmitz, Bielefeld: transcript 2016 wird ein Einblick in musikalische Praktiken und die musikwissenschaftliche Erforschung des Erinnerns gegeben und es treten die Musikwissenschaft und kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung in einen produktiven Dialog.

Dissertationsstudium acht Texte von neun Autor:innen. Diese Vielfalt ist beeindruckend, lässt optimistisch in die Zukunft blicken und erfüllt uns als Herausgeber:innen mit großer Freude. Im hinteren Teil der Ausgabe sind die Kurzbiographien aller Autor:innen und Herausgeber:innen angeführt und Thomas Wozonig gibt abschließend einen Ausblick auf die Aktivitäten der Jungen Musikwissenschaft.

Wie in den ersten beiden Ausgaben von *AN:klang* in den vergangenen beiden Jahren konnte auch heuer wieder mit Bernhard Steinbrecher ein etablierter Musikwissenschaftler für die Sektion *Praxis•Forschung* gewonnen werden, der das Magazin seit seiner Gründung aktiv mit dessen Bewerbung bei Studierenden unterstützt. Sein Text „Über die subjektiven Praktiken des musikwissenschaftlichen Populärmusikerforschens“ ist ein Plädoyer dafür, als Forschende:r und Student:in keine Scheu davor zu haben, gerade das zu beforschen, was am Herzen liegt, unter den Nägeln brennt und den eigenen Musikgeschmack anspricht. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit populärer Musik hat das Potential und die durchaus bedeutsame Aufgabe, zu hinterfragen, welche populären Musik(en) wie, wann und warum zu einem wichtigen Bestandteil im Leben vieler Menschen werden. Wenn solche Fragen gestellt werden, so wird vorausgesetzt, dass populäre Musik „sinn- und identitätsstiftendes Potential“ in sich trägt, „soziale und kulturelle Bedeutung“ hat, „Emotionen beeinflusst und ästhetische Empfindungen auslöst“.⁵ Dies kann und soll ermutigend sein, dem Song im Radio, der (KI-generierten) Playlist auf Spotify, dem Lieblingsgenre oder der Lieblingsband musikwissenschaftlich zu begegnen und im Studium, in der Forschung und in der Freizeit darüber zu diskutieren.

Parmis Rahmani untersucht in ihrem Essay „Voice of Resistance. Female Singers in Post-revolutionary Iran after 1979“ das Schicksal iranischer Sängerinnen, deren Stimmen seit 1979 zum Verstummen gebracht werden sollten. Trotz des Verbots des öffentlichen Sologesangs von Frauen haben iranische Musikerinnen in den vergangenen Jahrzehnten kreative Wege gefunden, ihre Stimme hörbar zu machen. Die Autorin gewährt unter anderem in einem Interview mit einer jungen iranischen Sängerin Einblicke, wie die jüngere Generation dem bestehenden Verbot Widerstand leistet und insbesondere durch die Zusammenarbeit zwischen männlichen und weiblichen Sänger:innen und Musiker:innen neue Räume des Ausdrucks schafft, die eine vorsichtige Hoffnung auf Veränderung zulassen.⁶

Lenny Sienczak betrachtet in seinem Essay „Virtuosity and Resistance. The Commodification of Protest in the Reception and Performance Practice of Frederic Rzewski's *The People United Will Never Be Defeated*“ wie die Verwendung eines südamerikanischen Protestliedes als Vorlage für Rzewskis technisch hochkomplexe Variationen für Klavier die ursprüngliche politische Bedeutung des Protestliedes beeinflusst und untergräbt. In einer ästhetisch-politischen Untersuchung nimmt Sienczak die Aufführungspraxis, Publikumsrezeption und die institutionelle Rahmung von Rzewskis Komposition als Elemente einer Ästhetisierung des politischen Gehalts des Werks in den Blick. Dabei stellt *The People United* keinen eindeutigen Fall von Vereinnahmung des Protests dar, sondern legt die Widersprüchlichkeit

5 In diesem Heft: Bernhard Steinbrecher, „Über die subjektiven Praktiken des musikwissenschaftlichen Populärmusikerforschens“, in: *AN:klang. Magazin der Jungen Musikwissenschaft der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMw)* 3 (2025), S. 8.

6 Vgl. Parmis Rahmani, „Voice of Resistance. Female Singers in Post-revolutionary Iran after 1979“, in: *AN:klang* (wie Anm. 5), S. 12–21.

politischer Kunst im Spätkapitalismus offen, zeigt, „how neoliberal systems transform protest into prestige“⁷ und wie dadurch dem Publikum ermöglicht wird, Widerstand zu konsumieren, ohne selbst eine politische Verpflichtung einzugehen.

Lucía Gutiérrez Gual setzt sich in ihrem Essay „From Listening to Understanding. Approaches to Historical Performance Practice Based in the *Allemanda* in D Minor by Johann Sebastian Bach“ mit Fragen und Herausforderungen der Historischen Aufführungspraxis auseinander. Dabei betrachtet sie im Detail vier Aufnahmen der Star-Violinist:innen Midori Seiler (geb. 1969), Leila Schayegh (geb. 1975), Shunske Sato (geb. 1984) und Augustin Hadelich (geb. 1984) und setzt zu einer vergleichenden Analyse relevanter spieltechnischer und aufführungspraktischer Aspekte wie die Wahl des Instruments und des Bogens, Artikulation, Phrasierung oder Tempowahl an. Gutiérrez Gual blickt über die analytischen Zugriffe hinaus in ihrem Text auf die Bedeutung von Neugier, (Aus-)Bildung und persönlicher Erfahrung für Entwicklung einer musikalischen Identität als Aufführende, im Besonderen aber für die historische Aufführungspraxis von Bachs Werken. Die Autorin legt nahe, Tradition nicht als statisches Gebilde, sondern als einen Prozess zu begreifen, den jede:r *Musiker:in* aktiv mitgestaltet. Die bedeutendsten Aufführungen, so ist sie der Überzeugung, resultieren gerade aus der Verbindung von angeeignetem Wissen über die Historische Aufführungspraxis und der individuellen musikalischen Identität des:der Musiker:in. Und Bachs Musik bietet mehr als genug Möglichkeiten, eine solche Symbiose zu erreichen.⁸

Sarah Ambros zeigt in ihrem Bericht „Raumakustik in österreichischen Unterrichtsräumen und ihr Einfluss auf subjektiv wahrnehmbare Arbeitsbedingungen von Lehrenden“ wie Klang und Nachhall den Unterricht sowie das Wohlbefinden von Lehrenden entscheidend prägen. Messungen in 34 Klassenzimmern und Befragungen von 73 Lehrenden machen deutlich, dass nicht nur die akustische Ausstattung, sondern auch persönliche Faktoren wie Geräuschempfindlichkeit oder ausgeprägter Neurotizismus beeinflussen, wie Lärm wahrgenommen und die Stimme eingesetzt wird. Ambros verdeutlicht, dass die Akustik in Klassenzimmern nicht unterschätzt werden darf, sondern aktiv darüber entscheidet, wie Lehrende unterrichten und in welcher Umgebung Schüler:innen tagtäglich lernen.⁹

Hazal Akyaz berichtet in ihrem „Conference Report. From ‘Exhumation’ to ‘Exigency’: Bringing Arie Antiche—and My Dissertation Poster—to the 2024 Junge Musikwissenschaft Symposium“ von ihrer Erfahrung einer Posterpräsentation beim Symposium der Jungen Musikwissenschaft im Rahmen der Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Salzburg im Herbst 2024. Die Gestaltung ihres Posters als visueller Überblick über ihr Dissertationsprojekt, verbunden mit der Vorbereitung eines kurzen Vortrags, so reflektiert Akyaz, halfen ihr dabei „to sharpen my argumentation, refine

7 Lenny Sienczak, „Virtuosity and Resistance. The Commodification of Protest in the Reception and Performance Practice of Frederic Rzewski’s *The People United Will Never Be Defeated*“, in: *AN:klang* (wie Anm. 5), S. 22.

8 Vgl. Lucía Gutiérrez Gual, „From Listening to Understanding. Approaches to Historical Performance Practice Based on the *Allemanda* in D Minor by Johann Sebastian Bach“, in: *AN:klang* (wie Anm. 5), S. 35–52.

9 Vgl. Sarah Ambros, „Raumakustik in österreichischen Unterrichtsräumen und ihr Einfluss auf subjektiv wahrnehmbare Arbeitsbedingungen von Lehrenden“, in: *AN:klang* (wie Anm. 5), S. 54–59.

my research focus, and contextualize my work within broader historical and pedagogical frameworks“.¹⁰ Und tatsächlich liest sich ihr Bericht als fokussierter und geschärfter Blick auf ein spannendes und vielseitiges Dissertationsprojekt *in the making*.

Vom Medium der Schriftlichkeit zur Mündlichkeit des Podcasts und von der Wissenschaft zu einer informativen Form der (musikwissenschaftlichen) Unterhaltung führt Stefanie Stindl-Liangs Interview mit Valeska Maria Baader in der Sektion *(Hör-)Reflexionen*. Baader betreute vor zwei Jahren die erste Ausgabe von *AN:klang* als Herausgeberin und war schon damals – und ist noch immer – als Kreativeurin von musikwissenschaftlichen Podcasts in der Musik- und Wissenschaftsvermittlung tätig. Stefanie Stindl-Liang hat sich mit ihr zur Produktion, zu Herausforderungen, zum Nutzen und Potential von musikwissenschaftlichen Podcasts unterhalten.¹¹

Barbara Haspl gibt in ihrer Hörreflexion „Hinhören lohnt sich! Musikalische Entdeckungen mit dem Ensemble Zeitfluss“ Einblicke in die Arbeit des Grazer Ensembles Zeitfluss, das seit 2003 einem breiten Publikum zeitgenössische Musik zugänglich macht. Durch Uraufführungen, die Wiederentdeckung vergessener und selten aufgeführter Werke und eine enge Zusammenarbeit mit Komponist:innen eröffnet das Ensemble neue Perspektiven auf die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Besonders eindrucksvoll war für Haspl das neu entwickelte Instrument Glissotar, welches in der Komposition *anticlinal flux* von Hannes Kerschbaumer Anwendung fand und eine große klangliche Nähe zur menschlichen Stimme aufweist. Für Haspl steht fest: „Es ist etwas Besonderes, Zeug:in zu sein, wie neue Ideen erstmals erklingen, sich weiterentwickeln und vielleicht schon bald ein Stück Musikgeschichte schreiben. Und wer weiß – vielleicht wird eines der Werke, dessen Uraufführung man heute miterlebt, irgendwann zum festen Bestandteil des klassischen Konzertprogramms. Und dann kann man sagen: ‚Ich war dabei.‘“¹²

Als Herausgeber:innen-Team möchten wir unseren Dank an einige Personen ausrichten, ohne die diese dritte Ausgabe nicht hätte realisiert werden können: Wir bedanken uns beim Präsidium der ÖGMw und dem Beirat des Magazins, Priv.-Doz. Dr. Bernd Brabec, Anja-Xiaoxing Cui, BSc MSc PhD, Univ.-Prof. Dr.phil. André Doehring, M.A., Mag.^a Dr.ⁱⁿ Elisabeth Reisinger, BA und Univ.-Prof.ⁱⁿ Mag.^a Dr.ⁱⁿ Melanie Unseld für die wertvolle Unterstützung und den konstruktiven und wohlwollenden Austausch, der ein unverzichtbaren Grundpfeiler für dieses Magazin ist. Danken möchten wir auch Thomas Wozonig, BA MA BA für sein großes Engagement für die Junge Musikwissenschaft und für die tolle Zusammenarbeit im Herausgeber:innen-Team in der Gründung und den ersten beiden Ausgaben von *AN:klang*. Der größte Dank gilt allen Autor:innen für ihre Kreativität, Motivation und für den angenehmen und inspirierenden Austausch.

Mit Blick auf die nähere Zukunft dieses Nachwuchsmagazins dürfen wir erfreulicherweise berichten, dass dieses Jahr so viele Beiträge wie noch nie bei uns eingegangen sind, die es alle wert sind, von einer interessierten Leser:innenschaft rezipiert zu werden, jedoch den Rahmen dieser Ausgabe gesprengt

10 Hazal Akyaz, „Conference Report. From ‘Exhumation’ to ‘Exigency’: Bringing Arie Antiche—and My Dissertation Poster—to the 2024 Junge Musikwissenschaft Symposium“, in: *AN:klang* (wie Anm. 5), S. 60.

11 Valeska Maria Baader und Stefanie Stindl-Liang, „Warum eigentlich musikwissenschaftliche Podcasts?! #1“, in: *AN:klang* (wie Anm. 5), S. 68–72.

12 Barbara Haspl, „Hinhören lohnt sich! Musikalische Entdeckungen mit dem Ensemble Zeitfluss“, in: *AN:klang* (wie Anm. 5), S. 76.

hätten. Wir haben uns deshalb als Herausgeber:innen in Abstimmung mit dem Beirat dieses Magazins dazu entschieden, im Frühjahr 2026 eine zusätzliche Ausgabe mit den bereits eingelangten Texten zu publizieren. An dieser Stelle sei allen Autor:innen – auch jenen, deren Texte für die kommende Zusatzausgabe aufgespart wurden – noch einmal ausdrücklich für ihre Einreichungen, ihr Engagement, ihre Motivation und ihr Verständnis gedankt.

Praxis·Forschung

Über die subjektiven Praktiken des musikwissenschaftlichen Populärmusikerforschens

Bernhard Steinbrecher

Sich wissenschaftlich mit populärer Musik auseinanderzusetzen, scheint auf den ersten Blick ein gewagtes oder zumindest wenig ertragreiches Unterfangen zu sein. Das gilt besonders, wenn es um ihre klanglichen Erscheinungsformen gehen soll – also um das, was wir hören, wenn sie uns zu Ohren kommt – und umso mehr, wenn es sich um Musik handelt, die es (noch) nicht in den elitären Kanon „wertvoller“ Populärmusik geschafft hat: (Aktueller) Mainstream Pop? Für Viele nichts weiter als banal, belanglos, inhaltsleer, glattgeschliffen, austauschbar, überproduziert, seelenlos, künstlich, unauthentisch, vorhersehbar, langweilig, Kommerz (und sowieso nur mehr KI-generiert); Punk? Dilettantisch, unmusikalisch, chaotisch, Lärm, altbacken; Deutschrapp? Vulgär, platt, oberflächlich, ideenlos, generisch, autotuned; Blasmusik? Erträglich gerade so bei Militärparaden oder auf dem Kirtag.

Doch wie sieht es bei anderen Vielen aus?

Sich wissenschaftlich mit populärer Musik auseinanderzusetzen, heißt, davon auszugehen, dass sie ein sinn- und identitätsstiftendes Potential sowie soziale und kulturelle Bedeutung haben kann, sie Emotionen beeinflusst und ästhetische Empfindungen auslöst und sie für viele Menschen schlicht ein wichtiger Bestandteil ihres Lebens ist (im positiven Sinne wie vielleicht auch als Negativfolie, siehe oben).¹ Nun ist es selbstreflexiv betrachtet eigentlich unnötig, diese Grundhaltung gegenüber populärer Musik extra zu betonen, schließlich haben wahrscheinlich die meisten von uns das Glück, bestimmte Songs, Künstler:innen oder Genres zu haben, die für uns auf die ein oder andere Weise bedeutsam sind, uns berühren und vielleicht sogar tief in unser persönliches Werte- und Einstellungsgefüge hineinwirken. Paradoxerweise scheint aber gerade dieser, wenn man so will, Proof of Concept der Relevanz populärer Musik oft vergessen oder beiseite geschoben zu werden, wenn es darum geht, sie als Forschungsgegenstand in den Blick zu nehmen.

Als Lehrender und Betreuer von Abschlussarbeiten habe ich immer wieder den Eindruck, dass gerade junge Studierende ein gewisses Hemmnis haben, jene Musik zum Thema zu machen, die sie selbst schätzen, sie in ihren tagtäglichen Lebenswelten umgibt oder sonstwie diskursive Bedeutung für sie hat. Dieses Hemmnis kann freilich von der Angst geleitet zu sein, dem ehrwürdigen Rahmen der Universität nicht gerecht oder vielleicht von den Kommiliton:innen nicht ernst genommen zu werden.

¹ ... dass es sich durchaus lohnen kann, z. B. Mainstream Pop, Punk, Deutschrapp und populäre Blasmusik zu untersuchen, haben viele meiner Forschungskolleg:innen, und ich selbst auch, (hoffentlich) in unseren Studien gezeigt.

Zumindest meiner Wahrnehmung nach ist diese Angst in den meisten Fällen unbegründet² und die Zurückhaltung nicht nur bloß schade, sondern sie zieht auch eine elementare Problematik für die Popular Music Studies nach sich. Denn um die popkulturellen Ästhetiken, Praktiken und Diskurse der Jetztzeit in ihrer Verschränkung erforschen zu können, braucht es auch ein Verständnis von innen heraus, das im Idealfall den erfahreneren (Außen-)Blick etablierter Forscher:innen ergänzt. Naturgemäß ist es ab einem gewissen Alter, unter Umständen schon ab Anfang/Mitte 20, nahezu unmöglich, in jugendkulturellen Lebenswelten forschend zu partizipieren ohne umgehend als Fremdkörper wahrgenommen zu werden.³

Meine Argumentation an dieser Stelle soll nun nicht den Anschein erwecken, dass ich es für die Primäraufgabe der Populärmusikforschung halte, ausschließlich die jeweils aktuellen Trends unter Jugendlichen und jungen Erwachsenen zu erforschen. Ganz im Gegenteil, ich bin der Meinung, dass sich die Popular Music Studies z. B. auch verstärkt mit den Rezeptionsweisen älterer Generationen befassen sollten – wie beispielsweise mit jenen der Eltern- oder Großelterngeneration aktueller Studierender – und es zudem den kritischen Blick auf festgefahrene Narrative und (bisweilen vielleicht recht einseitige und interessensgeleitete) Historiographien weiter zu forcieren gilt. So oder so bleibt unser subjektiver Filter jedoch notgedrungen der Ausgangspunkt, von dem wir uns im Versuch, bestimmte Ereignisse und Phänomene mit dem Anspruch zumindest einer gewissen intersubjektiven Gültigkeit zu interpretieren, schwer lösen können. Gerade am Beispiel populärer Musik und ihrem immer stärkeren (Retro-)Hang zum Neuaufgreifen und Rekontextualisieren von Vergangenen zeigt sich die Unmöglichkeit, historische Ereignisse, Figuren oder Ästhetiken ohne die Brille heutiger Gegebenheiten betrachten beziehungsweise ohne den Verstärker heutiger Soundwelten hören zu können.

Ich verstehe diesen Umstand allerdings keineswegs als Hindernis oder Einschränkung, sondern vielmehr als Möglichkeit zum epistemologischen Bewusstwerden darüber, dass es für die Populärmusikforschung – und vielleicht für die Musikforschung generell – konstitutiv ist, fortdauernd Updates über die Arten und Weisen hervorzubringen, wie Musik (ob alt oder neu) immer wieder neu erfahren, eingeordnet und bewertet wird. Oder genauer gesagt: Wie das Klanggeschehen (ob alt oder neu) mit beziehungsweise über seine spezifischen Merkmale mit immer wieder neuen Kontexten und Sinn- und Erlebenszusammenhängen verknüpft wird. Als musikwissenschaftlich forschende Populärmusikforscher:innen – von denen es vergleichsweise ja gar nicht so viele gibt – obliegt es uns, diese Verknüpfungen offenzulegen. Schließlich verfügen wir als einzige Disziplin in den Geistes- und Kulturwissenschaften über erprobte (und weiter zu erprobende) Tools, um das Klanggeschehen (beziehungsweise wiederum unseren subjektiven Eindruck davon)⁴ in sprachliche und grafische Zeichen zu übersetzen und es so für intersubjektiv nachvollziehbare Interpretationen aufzubereiten.

² Abschätzige (erst gemeinte) Kommentare von Mitstudierenden sind mir, zumindest bewusst, noch nie aufgefallen; in Bezug auf die Lehrenden kann ich selbstverständlich nur von mir näher bekannten Kolleg:innen sprechen.

³ Siehe z. B. Juan Bermúdez' Erfahrungen in seiner Studie *Musicking TikTok. A Musical Ethnography from a Glocal Austrian Context*, New York: Bloomsbury 2024.

⁴ Auch messtechnische Analysen, wie z. B. in Form von Sonagrammen, sind in dem Sinne keine „objektiven“ Repräsentationen des Gehörten, da sie, sofern es nicht bloß um die naturwissenschaftliche Darstellung von physikalischen Eigenschaften geht, vom Forschenden in interpretatorische Bezugssysteme gesetzt werden müssen.

Über was wir freilich nicht so umfassend verfügen, sind jene Tools, die uns zum Beispiel darüber Auskunft geben, wie Musik rezipiert, verhandelt, produziert, inszeniert oder vermarktet wird. Methoden also, die uns potenziell jene Informationen liefern, mit denen wir unsere musikanalytischen Beobachtungen erkenntnisbringend in Beziehung setzen können, beziehungsweise die es ermöglichen, kontextgestützte Forschungsfragen zu erarbeiten, die wir an das Klanggeschehen herantragen. Obgleich diese Methoden immer stärker auch Eingang in das Musikwissenschaftsstudium finden und sich bis zu einem gewissen Grad natürlich auch selbst aneignen lassen, so haben gerade die Popular Music Studies den Vorteil, dass sie schon in ihrer Ursuppe ein ‚Disziplinengemisch‘ waren und sich mittlerweile als ein Forschungsfeld etabliert haben, in dem mitunter ganz unterschiedliche Schlaglichter auf dasselbe Phänomen geworfen werden (z. B. auf Punk, z. B. auf Taylor Swift). Als Populärmusikforscher:in verfügt man dergestalt recht selbstverständlich über eine Plattform, die zum überfachlichen Austauschen, Ergänzen und Zusammenarbeiten einlädt.

Abgesehen von der Forschungspraxis, und um ganz persönlich-subjektiv abzuschließen: Mit überfachlich meine ich natürlich auch, dass man im Lauf der Zeit viele Gleichgesinnte trifft, mit denen es sich auch wunderbar unwissenschaftlich über alle möglichen Songs, Künstler:innen und Genres fachsimpeln lässt!

Aufsätze & Essays



Voice of Resistance

Female Singers in Post-revolutionary Iran after 1979

Parmis Rahmani

Since the 1979 Islamic Revolution, solo singing by women has been officially prohibited in Iran. Over the past 46 years, female vocalists have persistently confronted this restriction, devising new strategies to sing, articulate their artistic identities, and sustain their professional careers. The strategies employed to resist this ban have evolved in parallel with Iran's dynamic social and cultural transformations. Drawing on an interview with a young female singer currently active in Iran, this article examines how the younger generation negotiates these constraints through their determination and collaborative efforts. collaboration between men and women who play various roles: as singers, audience members, ensemble musicians, teachers, venue owners, etc. These signal a hopeful outlook for the future of female singers in Iran.

Introduction

For 46 years, successive generations of women have developed diverse approaches to circumvent these restrictions and maintain their artistic presence. As an Iranian musician who studied music in Iran and was active as an instrumentalist in various ensembles and music groups, I feel compelled to address the situation of women in Iran, particularly this significant ban on solo singing. This article first examines women's efforts and activities in resisting the singing ban and then analyses the situation of the younger generation. Through understanding how evolving culture, society, and generational changes affect women's efforts in confronting this prohibition, this research offers insights for future generations. In my article I attempt to answer the following key question: Which strategies do women use to overcome the ban based on their practice, and what are young generation's attitudes and approaches? Through examination of their activities and performances, we can understand that young generations, while building upon strategies used by previous generations and following established paths, are also implementing new ideas. We also see how collaboration among people (both women and men) makes these ideas possible—individuals serving in roles such as singing teachers, owners of specific performance venues, and musical accompanists such as instrumentalists.

Women's Musical Practice in 19th and 20th century Iran

Women's singing and musical performance in Iran has undergone significant transformations across different political and historical periods. I would like to briefly explain Iran's political system before and after the 1979 Revolution, as this transformation significantly affected the status of female singers.

Iran operated under a monarchy system for a long period (2,500 years). In the late 19th and early 20th centuries, the country was ruled by the Qajar dynasty that included seven different kings from 1789 to 1921.¹ The Persian Constitutional Revolution occurred from 1905 to 1911, and following a 1921 coup, Reza Shah Pahlavi seized power from the weakened Qajar rulers and established the Pahlavi dynasty. The second Pahlavi era was established under Mohammad Reza Shah. The Pahlavi dynasty marked a significant turning point for women vocalists in Iran. Some researchers, such as Camron Amin, have titled the late nineteenth century as the beginning of “modern Iran” and argued that the imagination of modern “womanhood” became a prominent topic in the press.² During this period, women could contribute to different fields more than in the past, including Iranian music.³

Following this long era of monarchy, the 1979 Revolution turned the country into an Islamic republic. With the establishment of Ayatollah Khomeini as Supreme Leader of the Islamic Republic, the political system underwent fundamental changes. Major political institutions in Iran now include the office of the Supreme Leader, the Guardian Council, the office of the President, and the Iranian Parliament (*Majlis*). Each institution plays a role in conceptualizing Iran as an Islamic state, with their functions and limitations outlined in the Iranian Constitution. The Constitution recognizes Islam as a comprehensive way of life that serves as the basis of government and regulates both worship and society.⁴

The Islamic Constitution, written under Ayatollah Khomeini's guidance, included new rules that had not previously existed, such as the ban on solo singing for women and mandatory hijab wearing. Another important aspect to mention, concerns the factions within the Islamic Republic: Hardliners and reformists. While fundamental rules remain fixed, different presidential periods have created varying atmospheres and policy implementations.⁵

Post 1979 Revolution

The progression came to an abrupt halt with the 1979 Islamic Revolution. Following the revolution, Ayatollah Khomeini declared music *haram* (religiously forbidden), a radical position that fundamentally changed music and artists' lives in Iran. Ameneh Yousefzadeh, an Iranian ethnomusicologist, references

- 1 See Herman Pelani and Hasaruddin, “The Political History of Iran: From Monarchy to Islamic Republic”, in: *Journal of Research and Multidisciplinary* 6/1 (2023), pp. 702–707.
- 2 See Camron Michael Amin, *The Making of the Modern Iranian Woman: Gender, State Policy, and Popular Culture, 1865–1946*, Gainesville: University Press of Florida 2002, p. 116f.
- 3 See Pouya Nekouei, “Gender and Singing in Pahlavi Soundscape: Modern Feminine Culture and Masculine Politics in the Age of Popular Culture, Vision, and Rumours; A Discussion of Sensory History in Modern Iran”, in: *Iranian Studies* 57/4 (2024), pp. 560–597, here p. 563.
- 4 See Megan Bradley, “Political Islam, Political Institutions and Civil Society in Iran: A Literature Review” [2007], <<https://idl-bnc-idrc.dspacedirect.org/server/api/core/bitstreams/98399469-38a8-4c7c-9ed4-146b1fd5ec49/content>> (23.10.2025), p. 9.
- 5 See Sepideh Raissadat, “A Case Study of a Rumor in the Cyberspace: The Evolution of Views on Female Vocalists in Iran”, in: *Global–Digital–Medial: Musik in transkulturellen/traditionellen Räumen und Kontexten. Bericht über die Jahrestagung des ICTM Deutschland 2019*, ed. by Edda Brandes, Ralf Martin Jäger and Dorit Klebe, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2019, pp. 221–238, here p. 221.

one of Khomeini's speeches about music in her article "The Situation of Music in Iran Since the Revolution: The Role of Official Organizations":

"Music is like a drug; whoever acquires the habit can no longer devote himself to important activities. It changes people to the point of yielding to vice or to preoccupations pertaining to the world of music alone. We must eliminate music because it means betraying our country and our youth. We must eliminate it."⁶

Following this declaration, music disappeared from radio and television. However, the implementation of restrictions in other musical fields remained unclear during the transitional period before the new constitution was established. Regarding the timeline after the revolution, Parmis Mozafari, Iranian Ethnomusicologist in her article "Carving a Space for Female Solo Singing in Post-Revolution Iran" noted: "This ban did not commence on an exact date after the revolution; it appeared rather as occasional disruptions of performances before it was announced as a rule."⁷ After the establishment of the republican system, decisions regarding concerts, albums, and artistic programs were delegated to the Ministry of Culture and Islamic Guidance. Yousefzadeh mentioned in her article, that crucial aspect of this system is the requirement for government permits for all musical activities. Musicians must obtain permission (*mojavez*) from the state before engaging in any musical practices.⁸

Consequently, artistic activities became directly dependent on the opinions of individuals within this ministry, creating uncertainty about whether activities would be completely banned or partially permitted. Sepideh Raeissadat, an Iranian ethnomusicologist and professional singer, observes: "Almost four decades on, the ruling is still enforced with more or less zeal, depending on the conservatism or liberalism of different administrations."⁹ As mentioned earlier, Iran's political system has consistently featured two major factions: hardliners and reformists. Different presidential periods have created varying policy implementations. One particularly significant period was the Khatami presidency, which notably impacted Iran's artistic fields and artists' activities. During this time, the process of obtaining permission for musical programs and concerts became easier than before, and women could access more spaces for singing.¹⁰ Even though solo singing remained banned, Saeed Kamali Dehghan notes in his article that the reason lies in the claim of conservative clerics: "Women's voices have the potential to trigger immoral sensual – or kinetic – arousal."¹¹ Nevertheless, female musicians developed strategies to overcome this prohibition and to continue performing, which I will discuss in the following chapters.

6 Ameneh Youssefzadeh, "The Situation of Music in Iran since the Revolution: The Role of Official Organizations", in: *British Journal of Ethnomusicology* 9/2 (2000), pp. 35–61, here: p. 44, cited in "Radio and Television must strengthen the young", in: *Keyhān* 1 Mordad 1358/1979.

7 Parmis Mozafari, "Carving a Space for Female Solo Singing in Post-Revolution Iran", in: *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures*, ed. by Karima Laachir and Saeed Talajooy, London/New York: Routledge 2013 (= Routledge Research in Postcolonial Literatures), pp. 262–278, here p. 263.

8 See Youssefzadeh, "The Situation of Music in Iran since the Revolution" (like fn. 6), p. 44.

9 Raeissadat, "A Case Study of a Rumor in the Cyberspace" (like fn. 5), p. 221.

10 See Mozafari, "Carving a Space for Female Solo Singing" (like fn. 7), p. 266.

11 Saeed Kamali Dehghan, "Alone Again, Naturally: Women Singing in Iran", in: *The Guardian*, 29 August 2014, <<https://www.theguardian.com/world/iran-blog/2014/aug/29/women-singing-islamic-republic-iran>> (04.10.2025).

Strategies of Resistance

Faced with this ban and the difficulties of performing music in Post-1979 Revolution Iran, some artists, as part of the Iranian diaspora, decided to emigrate to other countries where they could continue their artistic careers. A prominent example among female artists is Googoosh (b. 1950), Iran's most famous pop star, who had been performing since her childhood until the revolution. After 1979, she remained in Iran and refrained from singing for twenty years before eventually deciding to emigrate, following the path of many of her colleagues. Meanwhile, other singers who decided to stay in Iran began developing strategies to overcome the singing ban while remaining in their homeland. Parmis Mozafari has documented these strategies in detail within specific timelines, particularly focusing on the immediate post-revolutionary period. Singing in mixed choirs was one of the first strategies women adopted to return to the stage and maintain their vocal presence, even though their individual voices were often masked by male singers, whose numbers typically exceeded standard choral proportions. Also, most of these choirs performed at revolutionary and political events with mostly religious themes and repertoire.¹²

Another strategy that was initiated in the early 1990s, which musicians found to be an effective way to overcome the ban on solo singing, was co-singing. Co-singing (*hamkhānī*) is a collaboration of women and men singers, where women are allowed to sing alongside men, as their voices must be combined with men's voices. Musicians across different styles—pop, classical, and folk music—welcomed this approach enthusiastically.¹³ Co-singing became an important strategy for women's musical resistance in many ways: Initially also being problematic for obtaining permits, after considerable effort by musicians, through repeated negotiations with the Ministry of Culture and Guidance, and by convincing them that Co-singing does not allow the female voice to be heard on its own, it became possible to have one male solo singer with two or more female singers as co-singers, and subsequently to experiment with other combinations. However, this issue has been constantly changing, depending on who has served as the head of the Ministry of Culture and Islamic Guidance.¹⁴ For example, during a reformist era, of the Khatami presidency, only one female and one male singer could sing together. Mozafari also mentions that there have been a few cases in which two women without men have been allowed to sing together.¹⁵ Co-singing as a strategy to win back their voice offered female artists more creative space compared to singing in choirs, allowing them to express their art and identity. In this sense, it was a particularly significant step, as female singers could, be it only for brief moments, sing as solo performers. As Mozafari observed: "In some cases, their male co-singers restrain their voices to allow them to sing more clearly. In the concert of Shams Ensemble in August 2008, for instance, on several occasions, each time for a few seconds, the female singer, Najmeh Tajadod sang solo."¹⁶

On the other hand, even to this day, multiple artists' experiences demonstrate the ongoing challenges facing both female and male musicians who employ these strategies. Sometimes, depending on the circumstances, female singers or the ensemble leader (whether male or female) have to face

12 See Mozafari, "Carving a Space for Female Solo Singing" (like fn. 7), p. 263.

13 See *ibid.*, p. 264.

14 See *ibid.*

15 See *ibid.*

16 *Ibid.*

consequences. I have a personal experience that reflect these kinds of challenges: When I performed with a music ensemble called *Neyestan*, we held several concerts in different halls, all with official permits. Our performances featured one female and one male singer, and our repertoire always included co-singing between the two vocalists. The ensemble's male composer and leader, Koroush Matin, deliberately composed and arranged songs to give both singers independent musical characters rather than relegating one to an accompaniment role. However, in one concert in 2019, Matin was banned from working after our performance. Despite having a permit, the organization claimed that the female voice was louder than the male singer's voice. This demonstrates how music groups are confronted with subjective preferences and views of individuals working for the Ministry of Culture and Islamic Guidance. As previously mentioned, the licensing process and concert approval depend entirely on the Ministry's decisions. Furthermore, this situation shows that these decisions can have significant consequences for musicians even after their performances.

Voice alteration represents another approach for women to perform publicly. Female artists could sing by modifying their voices in two different ways: The first method involved changing the voice to resemble a child's voice, which was used for children songs; The second technique involved shifting to soprano singing in film music or background music. The first documented use of this approach was by Hossein Alizadeh in his music for the film *Delshodegan* by Ali Hatami, creating a nostalgic effect.¹⁷

Another strategy involved performing in private settings. These concerts were held in large residences or other private venues without obtaining state permits and were attended exclusively by trusted individuals, such as friends and family.¹⁸ Although this approach offered opportunities for women to sing and experiment as solo artists with other musicians, it had significant limitations: Restricted audiences, limited venues, often non-standard acoustical spaces, and no financial compensation.

I believe all these strategies represent women's efforts, urges, and resistance against the ban—and, above all, this resistance is continuing. It is a long path that has not yet been walked to the end, paved by female singers since 1979, where generation after generation walk upon and move forward.

Generational Shifts in Approach and Attitude

Since the prohibition for female singers persists, multiple generations have experienced and continue to face challenges in pursuing their musical careers. During these 46 years of prohibition, technology, culture, and social dynamics have been changing. The strategies reviewed above form the foundation for the younger generation—in this paper, the younger generation refers specifically to people who were born between 1980–2017—that was born during the ban years, grew up in Iran under the rules of the Islamic Constitution, and are now at an age where they desire to sing but are not permitted to do so. Consequently, they have developed additional strategies to make the female voice hearable.

¹⁷ See *ibid.*, p. 265.

¹⁸ See *ibid.*

Presenting Female Musicianship in Social Media

The rise and rapid development of social media, recording technologies, and music production tools represent a significant opportunity for the younger generation—a completely different space that women immediately after the revolution did not have access to. As Axel Bruns mentions in his book *The Social Media Handbook*, artists curate their online presence through posts, videos, and interactions, constructing a digital persona that reflects their artistic identity and resonates with followers.¹⁹

Social media offers new possibilities for Iranian musicians and each platform could be examined separately as a tool for artists for sharing artistic activities and expressing their (musical) identity. However, the separate examination of each platform is not the focus of this paper, therefore I will discuss only two important and widely used social media platforms: *Instagram* and *YouTube*. These two platforms are used more than other platforms by female singers in Iran to express their solo singing. As a musician, I have a large community of Iranian musicians across different social media fields, and I see that women singers, particularly the young generation, use these platforms for showing their talent, ideas, and singing. In their Instagram accounts, we can see their individual music practices and sometimes performances with accompaniment of instrumentalists. In social media, they can also wear their own desired clothes and choose whether or not to wear hijab according to their own preference.

YouTube serves a similar function for female musicians. A particularly creative and innovative example in this field is the “Imaginary Concert” by Parastoo Ahmadi. This music video was recorded in a historical location in Tehran with accompaniment by male instrumentalists. Ahmadi appeared in attire that directly contravened Islamic and political regulations in Iran. The performance featured songs with political, social, and poetic themes. Although this performance had no live audience, Ahmadi performed as if conducting a live concert, creating an atmosphere for YouTube viewers that demonstrated what such performances might look like on Iranian stages if they were permitted—a live concert experience rendered “imaginary” by political constraints. She posted this music video on her YouTube channel and it received positive reception. It has 2,812,689 views on *YouTube*²⁰ (by September 2025).

Small-Scale Illegal Concerts

Before examining this strategy in detail, it is essential to distinguish it from underground concerts to clarify why it represents a specifically contemporary approach employed by younger generations. While concerts in private spaces have existed since the early years after the revolution, risk-taking through intimate venues, represents an evolved form of resistance with distinct characteristics.

Both concert formats share one fundamental similarity: Performers do not obtain official permits (*mojavez*) from government authorities, as discussed in the previous chapter. However, significant differences distinguish these approaches: Concerts in private spaces typically occur in completely private locations with exclusively private audiences, usually consisting of the performers’ friends, colleagues, or close

19 See Axel Bruns et al., *The Social Media Handbook*, London: Routledge 2014, p. 45f.

20 See Parastoo Ahmadi, “Karvansara Concert” [2024], <<https://youtu.be/oYcaDHEnhbU?si=OrHjhEkguzvArbra>> (04.10.2025).

acquaintances. These events operate within tight, trusted social circles and are similar to private gatherings but with live musical performances, often without any advertising such as concert posters. Small-scale illegal concerts, by contrast, involve performances in semi-public cultural institutes. These venues sell tickets for concerts and performances and publish promotional materials, but again without direct permits from the Ministry of Culture and Islamic Guidance. Having experience in performing concerts in such institutes, I am familiar with this process. These institutes hold permits for operating as cultural institutions and describe their activities to the Ministry as general cultural activities. While they have authorization for general cultural activities, workshops, and concerts, they do not obtain separate permits for individual performances (unlike the process required for concerts in established concert halls). Consequently, each concert or performance carries inherent risks, as Ministry officials who determine that the programming does not conform to their regulations can close the institution entirely.

Case Study Selection: Fatima Torabi at *Roob-e-roo* Cultural Institute

In the following analysis I focus on Fatima Torabi's solo performance at *Roob-e-roo* Cultural Institute. This case study was selected for several methodological reasons: First, my familiarity with the institute through personal experience performing there provides insider insight into its operations; second, the institute's role in facilitating this resistance strategy can be thoroughly examined; third, the performance featured a female solo singer who directly challenged the prohibition by not wearing hijab during the concert, making the entire situation more risky for the performers; fourth, Fatima Torabi and the kamanche player who accompanied her, performed a music program that included songs about women and hijab, presenting a concert that focused specifically on women's situations in both its repertoire and thematic content. Access to the performer through direct interviews provides primary source testimony essential for a comprehensive analysis. The concert was performed on 23 January 2025 at the *Roob-e-roo* Cultural Institute in Tehran, in a hall with approximately 90 seats, and lasted for approximately one hour.²¹

To understand the context of this concert, it is essential to examine *Roob-e-roo* Institute not merely as a performance venue, but as part of a broader support ecosystem. Both my analysis and Fatima's testimony from our interview reveal that behind the institute stands a network of individuals—led by the institute's head and encompassing a dedicated group—who share progressive social ideologies and actively support such cultural activities. This support structure demonstrates that individual musicians or music groups cannot take on the risks of illegal concerts without institutional backing and community solidarity.

According to the institute's official website, *Roob-e-roo* defines itself as follows:

"Rooberoo Mansion is a cultural hub founded in 2016 located in Tehran, Iran. Established initially in one of the oldest mansions in the Valiasr District in Central Tehran, after 8 years of activity, Rooberoo defines itself as both a physical and a conceptual space to interact and face new ideas and initiate

²¹ See Interview with Fatima Torabi, conducted by Parmis Rahmani, July 2025.

new conversations. This space has expanded itself, both conceptually across different fields and internationally through intercultural exchange and also physically across Tehran."²²

This mission statement reveals several key elements that facilitate the risk-taking strategy: The institute positions itself as a space for "new ideas" and "new conversations" suggesting an openness to challenging conventional boundaries. The emphasis on both "physical and conceptual space" indicates that the venue serves not only as a location but as an ideological platform. Furthermore, the mention of expansion "across different fields" and "internationally through intercultural exchange" indicates the institute's commitment to pushing beyond traditional cultural limitations.

However, the most severe consequences of this act of resistance could fall upon the woman in this case: Fatima Torabi, who performed as a solo singer without the required hijab. She introduced herself as a feminist. When I asked her about that concert, she explained that the motivation for this concert was initially centred on the concept of "women". Regarding her idea and collaboration with kamancheh player she said that the subject of feminism brought them together as friends and then as colleagues for making music. They started talking to each other on social media about feminism, and after the *Jin Jiyān Azādī* movement,²³ they decided to create a music program about women. They selected songs from the classical Persian repertoire with lyrics about women, the hijab and feminist themes.

I asked her about the details of this concert, including the selection of songs, the use of *Saz-o-Avaz*—that is an Iranian classical non-metric music combining vocal "questions" with instrumental "responses"—, and particularly about the main concept and ideas behind them. Torabi explained that they selected songs about women from the Iranian classical repertoire that had been composed previously, and also expressing their creativity and ideas through the form of *Saz-o-Avaz* based on poetry. In the process of selecting poetry for their program, Torabi discovered the female author and poet Zhale Ghaem Maghami (b. 1884). After reading her feminist poems and learning more about her fascinating and tragic life as one of Iran's first feminists in a patriarchal society, Torabi decided to create a *Saz-o-Avaz* based on her poetry with the assistance of her singing teacher, Mehdi Emami.²⁴ Asking specifically about the consequences they might have faced, she explained that their concert was performed without any problems, but shortly after, when another more popular female singer performed a similar concert in the venue, the police arrested her and the owner of the *Roob-e-roo* institute after just one song. Following this concert, the *Roob-e-roo* cultural institute was closed for months. This pattern of performing in cultural institutes without explicit permits, as demonstrated by multiple artists including Fatima Torabi and other female singers, represents an approach employed by younger generations to circumvent official restrictions while maintaining public access to their music—effectively using these venues as spaces of resistance.

22 RooBeRoo Mansion, "Performing Arts Platform: A Collection of Events in the Arts and Other Sciences", <<https://www.rooberoo.art/>> (17.08.2025).

23 The murder of Jina Amini, a 22-year-old Kurdish woman in Tehran on 16 September 2022, while in the custody of the Islamic Republic's morality police (Gasht-e-Ershad), prompted an uprising across Iran, known by the Kurdish slogan "Jin, Jiyān, Azādī" (Women, Life, Freedom). See Ahmad Mohammadpour, "Decolonizing Voices from Rojhelat: Gender-Othering, Ethnic Erasure, and the Politics of Intersectionality in Iran", in: *Critical Sociology* 50/1 (2024), pp. 85–106.

24 See Interview with Fatima Torabi (like fn. 21).

On the other hand, it is important to note that these activities result from good collaborations among women singers, with support from a group of men and women as institute directors and backing from male and female musicians as accompanists and music teachers. Again, it is important to state that past strategies for women to musically raise their voices paved the way for young generations and new strategies. Nevertheless, there are considerable differences between them that can be summarized as follows: Some of the young generation of female singers accept more risk for overcoming the ban and asserting their existence; young generations may pay attention to performance details (in Torabi's concert these details include the selection of lyrics and poems and not wearing hijab) to convey their protests and social and political observations. It seems as if they do not want to just sing and perform music, but they want to protest and 'voice' their demands. Perhaps this is because they have faced bans from the first day they decided to sing. And it comes with discovering their reality: Singing, in their society, is an active political act—unfortunately—, not just an artistic activity.

Conclusion

Women have played a significant and active role in the history of Iranian music, particularly during the 19th and 20th centuries. Following the 1979 Revolution and the establishment of the Islamic Republic, solo singing by women was officially banned—a prohibition that profoundly disrupted the lives and careers of professional female musicians. Some chose emigration as a way to continue their artistic work within the diaspora; others remained in Iran, seeking alternative spaces and strategies to preserve their artistic identity. Across the last 46 years, generation after generation of women have developed diverse strategies to circumvent the ban and reclaim their voices. Despite facing serious consequences, they have never ceased their efforts.

Today, newer generations of women—those born under the Islamic Republic who have only experienced the prohibition of solo singing—continue to challenge these restrictions with renewed determination. Technological advances, cultural shifts, and personal collaborations have opened unprecedented avenues for musical expression that differ markedly from earlier periods. Through an interview with Fatima Torabi, this study examined contemporary approaches to musical expression within the ongoing constraints of the ban. While younger artists build upon the paths forged by their predecessors, closer examination reveals a distinctive shift: Many now view singing not merely as an art form but as an explicit social and political act of resistance—a conscious assertion of their right to sing.

We can hear the voices of this new generation of female singers, and in this achievement, we witness collaboration between men and women who play various roles: as singers, audience members, ensemble musicians, teachers, venue owners, etc. It is this attitude and these collaborations that send the hopeful message that in the future, we will hear louder voices of resistance.



As an Iranian female musician, I have personally experienced this resistance, which compelled me to explore this subject more deeply. During my second semester as an ethnomusicology student at the University of Music and Performing Arts Vienna, I enrolled in the seminar "Gender in

Ethnomusicology”, taught by Ass.-Prof. Mag. Dr. phil. Anja Brunner. Her warm encouragement and support inspired me to delve further into this topic. I recognized that the situation of female singers in Iran was profoundly relevant to the themes discussed in the seminar, and I was motivated to investigate it more thoroughly and develop it into this essay.

Virtuosity and Resistance

The Commodification of Protest in the Reception and Performance Practice of Frederic Rzewski's *The People United Will Never Be Defeated!*

Lenny Sienczak

This essay explores how Frederic Rzewski's (1938–2021) *The People United Will Never Be Defeated!* (1975) exemplifies the absorption, recontextualization, and aesthetic transformation of protest under neoliberalism. Based on the Chilean protest song *¡El pueblo unido jamás será vencido!*, Rzewski reconfigures a collective anthem into a complex, virtuosic cycle for solo piano. By analysing performance practice, audience reception, and institutional framing, the essay examines how the work's political content is aestheticized and converted into cultural capital. Although the composition retains its original message of solidarity, its performance on concert stages and circulation via digital platforms illustrates how protest can be appropriated and neutralized. The work operates dialectically: It resists dominant structures while simultaneously serving them. Rather than offering a clear case of co-optation, *The People United* exposes the contradictions of political art under late capitalism—demonstrating how neoliberal systems transform protest into prestige, allowing audiences to consume resistance without political commitment.

Introduction

Frederic Rzewski (1938–2021) was a politically outspoken composer whose work frequently reflected Marxist ideals.¹ In 1975, he composed *The People United Will Never Be Defeated!* (hereafter *The People United*), a cycle of thirty-six piano variations based on the Chilean protest song *¡El pueblo unido jamás será vencido!*—an anthem of the Nueva Canción movement and sign of protest against the Pinochet dictatorship.² Premiered in 1976 by pianist Ursula Oppens (b. 1944) at the Kennedy Center, the work

1 See Christian Asplund, "Frederic Rzewski and Spontaneous Political Music", in: *Perspectives of New Music* 33/1 (1995), pp. 419–441, here: p. 428. For more information on Rzewski's biography and works see Micheal Lee, Art. "Frederic Rzewski", in: *Musicians & composers of the 20th century*, Vol. 4, ed. by Alfred W. Cramer, Pasadena, CA: Salem Press 2009, pp. 1258–1260; or Edward Murray, Art. "Rzewski, Frederic", in: *Grove Music Online* [2022], <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24218/>> (14.10.2025).

2 See Marisol García, "Sergio Ortega" [2022], <<https://web.archive.org/web/20250725210737/https://www.musicapopular.cl/artista/sergio-ortega/>> (26.07.2025). For historical background, see Jonah D. Olsen, "No Hay Revolución Sin Canciones: State, Revolution, and Music in Chile and Cuba", in: *Journal of Latin American geography* 20/3 (2021), pp. 103–125; and for a slightly different approach on this topic Jessica Lynne Madsen, *Music as a Metaphor. The*

fuses avant-garde techniques, jazz idioms, and folk influences to create a powerful representation of collective struggle. It openly refers to other leftist anthems, *Bandiera Rossa* and Bertold Brecht and Hanns Eisler's *Solidaritätslied*,³ making its political message unmistakable: this is music of resistance.

And yet, fifty years later, while the chant "¡El pueblo unido jamás será vencido!" continues to resonate in global protest movements, Rzewski's composition has become a showcase of pianistic virtuosity. This essay argues that *The People United* exemplifies the capacity of neoliberalism to absorb resistance. The work's political content is not ignored, but rather acknowledged, celebrated, and transformed into cultural capital, consumed without political commitment. Through the lenses of performance practice, audience reception, and institutional framing, this essay examines how the piece has been commodified within late capitalism. The result is not mere co-optation, but a more complex process through which political art becomes a medium for the performance of cultural distinction.

From Protest Song to Art Music: A Transformation Process

Rzewski's compositional choices transform the collective anthem into an individual showcase. The original song was designed for mass participation: simple, memorable, and easy for groups of protesters to perform. Composed in 1973 by the Chilean pianist and composer Sergio Ortega (1938–2003) in collaboration with the folk group Quilapayún, the song *¡El pueblo unido jamás será vencido!* emerged as a direct response to the political tensions in Chile during the final months of Salvador Allende's (1908–1973) socialist government.⁴ Its purpose was not merely artistic but also strategic: it served as a unifying chant intended for mass mobilisation. The song's structure reflects this aim: it is built on a repetitive and easily memorable melodic line set to a slogan-like refrain that protesters could instantly adopt. As Eileen K. Bolton and Martin Farías describe it:

"Fue escrita en ritmo de marcha para ser interpretada por el conjunto, en voces masculinas, guitarras y bombo. [...] En cuanto a "El pueblo unido", resulta de especial relevancia que el estribillo consiste en una consigna que no se canta, sino que se grita, lo que facilita la participación del público. [...] La consigna tiene un patrón rítmico característico, usado en varias canciones políticas en manifestaciones sociales: empieza con una idea (el pueblo), se repite con una variación de la idea (unido) y continúa con una frase a modo de respuesta (jamás será vencido) (Manabe, 2019, pp. 8–9). [...] Este estribillo ayuda a generar un tipo de práctica política participatoria, en el sentido propuesto por Turino (2008), vinculando a la audiencia de manera activa, ya que no se busca solamente presentar una performance artística, sino que llegar a la mayor cantidad de personas (Manabe, 2016, p. 11)."⁵

Political Inspiration Behind Frederic Rzewski's 36 Variations on "¡El pueblo unido jamás será vencido!" (The People United Will Never Be Defeated!), a Chilean Nueva Canción by Sergio Ortega and Quilapayún, Dissertation, University of Cincinnati 2003, pp. 64–116.

3 See Bryce Morrison, "Rzewski The People will never be defeated" [1999], <<https://web.archive.org/web/20250726163336/https://www.gramophone.co.uk/review/rzewski-the-people-will-never-be-defeated>> (26.07.2025).

4 See Madsen, *Music as a Metaphor* (like fn. 2), pp. 85–89.

5 "It was written in march rhythm to be performed by the ensemble, with male voices, guitars and bass drum. [...] As for 'El pueblo unido', it is particularly significant that the refrain consists of a slogan that is not sung but shouted, which facilitates audience participation. [...] The slogan has a

Following the US-backed coup that installed Augusto Pinochet (1915–2006), the song became an anthem for exiles, circulating across Latin America and beyond as a symbol of resistance against authoritarian regimes.⁶ Performed by community ensembles and street marchers, it falls under the category of participatory music, distinct from concert-based or professionally mediated forms.

By contrast, Rzewski's variations demand extensive technical preparation and interpretative sophistication, restricting the performance to professional pianists and so neglecting the work's participatory purpose, removing it from political action. The formal design reinforces this transformation: A 36-bar theme followed by 36 variations organised into six groups of six, each focusing on different musical parameters such as rhythm, melody, counterpoint, or harmony.⁷ While the variation structure provides order and direction, Rzewski also incorporates spaces for improvisation and employs techniques that depart from classical norms. At certain points, the performer is instructed to whistle, slam the piano lid, or "sing".⁸

The work blends multiple styles, including fugue, jazz, and minimalism, creating what critic Mark Swed has described as "elements from old music and new, popular and experimental".⁹ This stylistic diversity reflects Rzewski's vision of coexisting musical languages forming a musical argument for both diversity and solidarity.¹⁰ Although he embedded political references, he avoided prescriptive interpretation, allowing space for aesthetic openness alongside ideological clarity.¹¹ Some listeners might emphasise the political message, while others highlight the technical brilliance. The tension between

characteristic rhythmic pattern, used in several political songs at social demonstrations: it begins with an idea (the people), is repeated with a variation of the idea (united) and continues with a phrase by way of response (never will be defeated) (Manabe, 2019, pp. 8–9). [...] This refrain helps to generate a type of participatory political practice, in the sense proposed by Turino (2008), actively engaging the audience, as the aim is not only to present an artistic performance, but also to reach as many people as possible (Manabe, 2016, p. 11)." [translation by the author] Eileen K. Bolton and Martin Farías, "Un himno de los pueblos: 50 años de la canción 'El pueblo unido jamás será vencido'", in: *Revueltas* 4/8 (2023), pp. 41–66, here: pp. 49–50; Bolton and Farías reference Noriko Manabe, "Chants of the Resistance: Flow, Memory, and Inclusivity", in: *Music & Politics* 13/1 (2019), pp. 1–19, here: pp. 8–9; Noriko Manabe, "The Unending History of Protest Music. Responses to Peter Manuel's 'World Music and Activism Since the End of History [sic]'", in: *Music & Politics* 11/3 (2016), pp. 1–13, here: p. 11; and Thomas Turino, *Music as social life: the politics of participation*, Chicago, IL: Univ. of Chicago Press 2008.

- 6 The internationalisation and establishment of 'El pueblo unido jamás será vencido' outside Chile and Latin America is also addressed in Bolton and Farías, "Un himno de los pueblos" (like fn. 5), pp. 52–58.
- 7 See Reiko Ishii, "A Formal Analysis and Historical Perspective of Frederic Rzewski's The People United Will Never Be Defeated!", in: *Nijiita Women's Junior College Research Bulletin* 43 (2006), pp. 71–84, here: p. 75.
- 8 See Frederic Rzewski, *The People United Will Never Be Defeated! 36 Variations on ¡El pueblo unido jamás será vencido!*, Tokyo: Zen-On Music Co., Ltd. and Coda Ediciones Musicales (SEEMA) 1979, Var. 11, Measures 13–24.
- 9 Mark Swed, "Listen to Rzewski's 'People United' and hear protest music that stirs the soul", in: *Los Angeles Times* 140, 15 July 2020, online: <<https://web.archive.org/web/20250725205509/https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2020-07-15/how-to-listen-frederic-rzewski-people-united-will-never-be-defeated>> (26.07.2025).
- 10 See Nicholas DiBerardino, *Musicking, or Politicking? Understanding Political Music Through the Life and Work of Frederic Rzewski*, Dissertation, University of Oxford 2013, p. 48.
- 11 See Madsen, *Music as a Metaphor* (like fn. 2), p. 199.

political intent and aesthetic autonomy is precisely what both enables the piece's mobility across contexts and makes it susceptible to co-optation. Rzewski was fully aware of this strategic ambivalence. In 1997, he explained his compositional approach:

"I wanted to write a piece that she [Ursula Oppens] could play for an audience of classical-music lovers who perhaps knew nothing about all of what was happening in Latin America. By virtue of listening to my piece for an hour, they might somehow get interested in the subject. I really was trying to reach the audience by using a language they would not find alienating."¹²

It is, as examined in this essay, in part this pedagogical intent—introducing unfamiliar political content through familiar musical language—paradoxically facilitated the very process of depoliticization. The work's duration and formal complexity demand the kind of sustained attention typically reserved for the concert hall rather than the kind of immediate, spontaneous response associated with protest contexts. While the original song fosters collective action, the variations encourage intellectual consideration and aesthetic appreciation. The virtuosic demands further institutionalise the work. Unlike the original song, which any protester could perform, Rzewski's variations require classical training and exceptional skill—cultural capital unevenly distributed across social classes. When critics later celebrate formal innovation while treating the political content merely as historical context, they are responding to contradictions already embedded in Rzewski's compositional approach. For instance, in his review on MusicWeb.com, Jens F. Laurson argues: "The intended (or unintended) political message takes a distant second place to the artistic quality with which it is conveyed."¹³ Another example would be Los Angeles times critic Mark Swed, who, in his review, praises the "jaw-dropping virtuosity", the emotional and imaginative range of the variations, the formal logic—how "virtues of an anthem [...] unite the many ways of making modern music as a model for uniting us as people".¹⁴ Yet the political dimension here functions more as a historic or even poetic metaphor than as a concrete social statement.¹⁵

Performance Practice in Context: Virtuosity and Branding

Since its premiere by Ursula Oppens in 1976, *The People United* has become a modern classic of the piano repertoire. Leading pianists such as Marc-André Hamelin (b. 1961),¹⁶ Stephen Drury (b. 1955),¹⁷

12 Robert K. Schwarz: "CLASSICAL MUSIC; A Composer for the Masses Scales Down His Ambitions", in: *New York Times* 146, 26 October 1997, Section 2, p. 34, <<https://web.archive.org/web/20250730183733/https://www.nytimes.com/1997/10/26/arts/classical-music-a-composer-for-the-masses-scales-down-his-ambitions.html>> (30.07.2025).

13 Jens F. Laurson, "Review: Rzewski: The People United Will Never Be Defeated!: NAXOS 8.559360" [2010], <https://web.archive.org/web/20251008154809/https://www.musicweb-international.com/classrev/2010/Feb10/Rzewski_8559360.htm> (08.10.2025).

14 Swed, "Listen to Rzewski's 'People United'" (like fn. 9).

15 See *ibid.*

16 See Marc-André Hamelin, *The People United Will Never Be Defeated*, CD, Catalogue-No.: CDA67077, Hyperion, England: Hyperion Records Limited 1999.

17 See Stephen Drury, *The People United Will Never Be Defeated*, CD, Catalogue-No.: NA 063, New Albion, San Francisco: New Albion Records Inc. 1994.

and most notably Igor Levit (b. 1987) have performed and recorded it. Levit's 2015 album,¹⁸ which placed Rzewski alongside Johann Sebastian Bach's *Goldberg Variations* and Ludwig van Beethoven's *Diabelli Variations*, won a Gramophone Award,¹⁹ securing *The People United's* status as a canonical masterpiece of the variation genre. Yet this institutional embrace carries a paradox: while the work gains wider exposure, its protest energy risks being neutralized.

As reviews increasingly praise the cycle's formal innovation and pianistic difficulty²⁰—celebrating Levit's "technical and idiomatic authority"²¹—they often overlook its political roots. This emphasis on technical brilliance over political substance reveals a deeper logic: resistance is transformed into a vehicle for prestige and performance capital.

To see how virtuosity itself becomes commodified, I now turn to the performances and the concert stage, where the avant-garde, political nature of the work is reframed as a sign of individual genius. This framing not only depends on technical mastery but also on the projection of artistic and political authenticity as a form of personal value. In his critique of "post-postmodernism", Jeffrey T. Nealon argues that authenticity in cultural production (whether it is music, art, or identity) has itself become a commodified trait.²² As he writes, "authenticity too is a commodity", rendering even the most resistant cultural gestures subject to marketing and circulation within capitalist frameworks.²³ According to this logic, performers become entrepreneurs of the self, selecting repertoire, image, and affiliations in order to maximise their brand value. Levit exemplifies this 'curated activist' model: a pianist whose programming choices (including Rzewski) simultaneously function as artistic statement and as instruments of personal branding. Reviews of his 2016 album, with headlines like "Exceptional pianist takes on Rzewski's demanding landmark anthem with Lisztian bravura",²⁴ reinforce both his technical mastery and his activist image. Within this framework, the inclusion of protest music like *The People United* operates less as political mobilisation than as a strategy of brand differentiation and aesthetic credibility.

Rzewski's open-ended cadenza, which invites pianists to improvise new statements of solidarity, further exemplifies this tension. These passages are often framed as moments of 'personal flair' rather

18 See Igor Levit, *Bach / Beethoven / Rzewski – Goldberg Variations / Diabelli Variations / The People United Will Never Be Defeated*, CD, Catalogue-No.: 88875060962, Sony Classical, Gütersloh: Sony Music Entertainment Inc. 2015.

19 See Gramophone, "Igor Levit wins Gramophone's 2016 Recording of the Year Award" [2016], <<https://web.archive.org/web/20250725205534/https://www.gramophone.co.uk/classical-music-news/article/igor-levit-wins-gramophone-s-2016-recording-of-the-year-award>> (26.07.2025).

20 See Swed, "Listen to Rzewski's 'People United'" (like fn. 9).

21 Jed Distler, "Igor Levit's 'Triple-Threat' Variation Tour-de-Force" [year unknown], <web.archive.org/web/20250725205831/https://www.classicstoday.com/review/igor-levits-triple-threat-variation-tour-de-force/> (26.07.2025).

22 See Jeffrey T. Nealon, *Post-Postmodernism, or, The Cultural Logic of Just-In-Time Capitalism*, Stanford: Stanford Univ. Press 2012, p. 49.

23 Ibid., p. 49.

24 Andrew Clements: "Igor Levit review. A technical challenge transcended" in: *The Guardian* 194, 21 July 2015, online: <<https://web.archive.org/web/20250725211055/https://www.theguardian.com/music/2015/jul/21/igor-levit-review-rzewski-pianist-wigmore>> (26.07.2025).

than as expressions of collective engagement.²⁵ In his article “On Improvisation”, Rzewski himself offers a distinct perspective on the cadenza in *The People United* that underscores the limits of spontaneity. He asserts that “there is no such thing as a ‘free’ improvisation”—it always operates within rules and framework, functioning as a “controlled experiment with a limited number of unknown possibilities”.²⁶ The improviser’s task is to make unplanned events appear purposeful, redeeming accident through form. Thus, while the cadenza creates some space for spontaneity, it is not an act of unfettered freedom, but rather a moment of directed action within limitations. Paradoxically, this structure makes improvisation particularly susceptible for being framed as authorship—what appears as ‘freedom’ can be packaged as personal expression, aligning well with the processes of branding. Levit’s cadenza, for example, which has accumulated nearly one million streams on Spotify, which is more than any other part of the work,²⁷ illustrates how improvisation itself can become a vehicle of commodified expression.

Mark Fisher expands this critique by arguing that even very alternative avant-garde works can be repackaged as elite cultural capital.²⁸ In this view, *The People United*—with its atonality, improvisatory freedom, and quotations of protest songs—becomes a ‘safe avant-garde’. Its aesthetic difficulty reassures audiences of their cultural distinction while displacing the urgency of collective social and political transformation.

This distancing from political content is also evident in academic recital contexts. At a 2022 concert at Columbia University’s Italian Academy, for instance, the pianist Emanuele Arciuli (b. 1965) performed *The People United* with great respect for its musical structure but explicitly downplaying its activist origins.²⁹ In an interview before the performance, he described the Chilean protest context as “impressive” but argued that the work’s true value lies in its transformation into “pure music”, drawing parallels with Bach’s *Goldberg Variations*.³⁰ Arciuli stated that “political commitment, no matter how noble and beautiful, is not enough to make a masterpiece”.³¹ His view problematically exemplifies a common institutional stance: acknowledging historical context while insisting on aesthetic autonomy. Yet Arciuli’s position reproduces the liberal aesthetic ideology that separates form from politics, enabling institutions to

25 See Frederic Rzewski, “On improvisation”, in: *Contemporary Music Review* 25/5–6 (2006), pp. 491–495, here: p. 494.

26 Ibid., p. 494.

27 See Igor Levit, *The People United Will Never Be Defeated! – 36 Variations on ¡El pueblo unido jamás será vencido!*, Spotify Album, Catalogue-No.: 88875140162, Sony Classical, Gütersloh: Sony Music Entertainment Inc. 2015, Track 37: “The People United Will Never Be Defeated! – 36 Variations on ¡El pueblo unido jamás será vencido!: Var. 36 – Improvisation”, online: <<https://open.spotify.com/intl-de/track/1MrelMgjfNmCTWbmUMin0R?si=cc962bdc3f304d22>> (08.10.2025).

28 See Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Winchester: Zero Books 2009, p. 9.

29 The concert programme is accessible online: Italian Academy, “Emanuele Arciuli, piano: ‘The People United Will Never Be Defeated!’ 36 Variations by Frederic Rzewski” [2023], <<https://web.archive.org/web/20250726115049/https://italianacademy.columbia.edu/events/emanuele-arciuli-piano-people-united-will-never-be-defeated-36-variations-frederic-rzewski>> (26.07.2025).

30 See Italian Academy: “New interview with pianist Emanuele Arciuli – before his March 1 performance” [2023], <<https://web.archive.org/web/20240623204834/https://italianacademy.columbia.edu/content/new-interview-pianist-emanuele-arciuli-his-march-1-performance>> (26.07.2025).

31 Ibid.

celebrate political content while avoiding its implications. By reframing political solidarity as impressive background to “pure music”, this approach transforms protest into abstract appreciation. This tendency to aestheticize protest raises the question of whether musical excellence and political commitment can genuinely coexist on equal terms.

Critics might argue that technical mastery does not necessarily depoliticise music, and that performers like Levit may embody both pianistic excellence and political commitment. But this misses the crucial point: the issue is not virtuosity per se, but the way it is foregrounded. When reviews (and even pianists as Arciuli themselves) openly prioritise technical authority and treat political content as secondary, the protest message is effectively rendered irrelevant.

This transformation of protest into branded virtuosity shapes both performance and reception. If performers present resistance as personal expression, audiences often complete the commodification process by consuming the political message without engaging in political action.

Audience Dynamics: The Illusion of Participation

If performers frame the work as virtuosic protest, audience reception often reinforces this transformation by absorbing its affective power without translating it into political action. Robert Pfaller’s concept of *interpassivity* shows the psychological dimension of passive consumption: Audiences experience an illusion of action through the aesthetic experience itself, thereby eliminating the perceived need for engagement in the real world.³² Mark Fisher illustrates this mechanism with the animated film *Wall-E* (2008),³³ which critiques consumerism and ecological collapse while paradoxically offering viewers a feel-good experience. As he writes: “A film like *Wall-E* exemplifies what Robert Pfaller has called ‘interpassivity’: the film performs our anti-capitalism for us, allowing us to continue to consume with impunity”.³⁴

In the concert hall, listening to *The People United* can similarly substitute for political participation. Attending and applauding the performance satisfies a desire for solidarity, enabling listeners to feel that they have fulfilled a civic duty simply by consuming the music.

Adult concertgoers may purchase recordings or stream the piece, even recognising Rzewski’s quotations of *Bandiera Rossa* and *SolidaritÄtslied*, but rarely connect them to contemporary social or political struggles.

Fisher extends this insight by situating it within the cultural framework of capitalist realism: Capitalism not only absorbs protest but also makes us complicit in our own passivity. When audiences leave a Rzewski concert “feeling inspired”, Fisher and Pfaller would ask whether that inspiration translates into action or merely reinforces a system that sells the *feeling* of resistance.³⁵ Post-concert discussions often revolve around the pianist’s touch or the work’s formal architecture, rather than its solidarity with those

32 Robert Pfaller, *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2017, pp. 58–60.

33 See Andrew Stanton, *WALL-E*, Blu-Ray, Catalogue-No.: JBLU WALL-E, Walt Disney, California: Walt Disney Studios Home Entertainment 2008.

34 Fisher, *Capitalist Realism* (like fn. 28), p. 12.

35 Ibid., pp. 12–13.

oppressed under Pinochet. From Fisher's perspective, this illustrates the ineffectiveness of an aestheticized rebellion that ends at the concert hall door.³⁶

Taken together, Pfaller and Fisher warn that the psychological satisfaction of consuming protest music can reproduce the very conditions it aims to oppose, ensuring they remain (unintentionally) intact.³⁷ Listeners who feel they have "witnessed" resistance in a recital may feel that they have done enough, effectively outsourcing their political imagination to the performance. This creates an illusion of participation: the emotional force of Rzewski's variations provides a temporary sense of solidarity but ultimately returns audiences to routines of consumption and spectacle.

Yet such critiques risk overgeneralisation. While Pfaller's concept captures a real dynamic, it cannot account for every listener. Some performances may indeed provoke genuine political curiosity or action.³⁸ Certain audience members, prompted by references in programme notes, may go on to learn about the Pinochet dictatorship or draw connections to present-day activism. In such cases, the concert experience becomes a catalyst rather than a substitute.

The issue, then, is not that music cannot inspire political action, but that it is often framed in ways that privilege aesthetic satisfaction over message (in this case, solidarity). This framing is sustained not only by performers and audiences but also by the institutions that canonise and circulate the work.

Institutional and Canonical Structures: from Protest to Commodity

In concert halls and contemporary music festivals, *The People United* is frequently presented as a symbol of political resistance, yet this association often proves to be short-lived. Programmes may acknowledge the Chilean origins of the work but quickly pivot to emphasising its technical challenges and innovative capability.³⁹ For example, the *MaerzMusik festival* described Rzewski's score as "carried by Sergio Ortega's iconic melody [with] a message which bears new relevance today"⁴⁰—without reference to Chile's historical context or contemporary resistance movements. Fisher would interpret this as capitalist realism at work: "radical" meaning is absorbed under the appearance of aesthetic relevance, never permitted to confront or disrupt.⁴¹

Moreover, the very act of programming the piece as a festival centrepiece—it was performed at MaerzMusik's opening concert—may generate the illusion of engagement while ultimately reinforcing

36 Ibid., pp. 8–12.

37 Ibid., pp. 8–13; and Pfaller, *Interpassivity* (like fn. 32), pp. 58–60.

38 See David Khan, "Interpassive Anti-aesthetic", in: *Continental Thought & Theory* 2/1 (2018), pp. 191–240 for his critique and thoughts about implications of the concept of interpassivity and reading Pfaller too literally.

39 See Berliner Festspiele, "MaerzMusik: Opening 2019" [2019], <<https://web.archive.org/web/20250726104956/https://www.berlinerfestspiele.de/en/maerzmusik/programm/2019/kalender/opening-2019>> (26.07.2025); and Italian Academy, "Emanuele Arciculi, piano" (like fn. 29).

40 Berliner Festspiele, "MaerzMusik Opening 2019" (like fn. 39).

41 See Fisher, *Capitalist Realism* (like fn.28), p. 8.

the institutional status quo. Lydia Goehr's concept of *museumification*⁴² adds another layer to this absorption. Rzewski's cycle, once celebrated for its collective spirit and improvisatory freedom, is now anthologised, archived, and analysed in scholarly journal. Goehr observes that the process of canon formation detaches works from the social condition that originally gave them force, transforming them into objects of study rather than instruments of change.⁴³

Critical discourse—in the form of reviews, scholarly analyses, or press releases—plays a central role in confirming this transition. Journalists tend to celebrate performers such as Levit for their technical brilliance and virtuosity, while scholars focus on the work's variation structure or intertextual quotations.⁴⁴ Rarely do these discussions extend beyond formalism to engage with the historical or contemporary contexts of the piece's protest origins. As a result, the work circulates within an ecosystem that privileges aesthetic mastery and intellectualism, effectively erasing its potential for concrete political engagement.

Across different performance contexts—with their respective audiences and institutional structures—*The People United* undergoes a multidimensional process of absorption: performance branding transforms avant-gardist protest into marketable virtuosity; audience interpassivity converts communal protest into an individualised, feel-good experience; and institutional museumification fixes radical art within a canonical archive, neutralising its living potential. Within conservatories, competitions, and masterclasses, the work has become a benchmark of pianistic excellence. Young performers often encounter it not as a politically charged composition, but as a vehicle for testing and demonstrating their technical skill and interpretative depth.

None of these mechanisms entirely erases Rzewski's political message. Yet taken together, they influence how the piece is experienced and determine the level of engagement it affords. If *The People United* began as a revolutionary gesture, it now stands at crossroads between solidarity and spectacle, intention and display, protest and product.

That said, not all institutional framings are necessarily co-optive. Certain festivals—particularly those with activist partnerships or pedagogical missions—actively seek to reconnect the work to its political roots.⁴⁵ Events incorporating guest speakers, survivors, activists, or thematic programming centred on social justice can reframe the music as part of an ongoing struggle rather than a relic of one.⁴⁶ In such contexts, institutions do not mute the work's message but amplify it.

42 See Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press 1994.

43 See *ibid*, p. 173.

44 See, for example, Laura Melton, *Frederic Rzewski's The People United Will Never Be Defeated! An Analysis and Historical Perspective*, Dissertation, Rice University 1997; and Keane Southard, *The Use of Variation Form in Frederic Rzewski's The People United Will Never Be Defeated!*, Bachelor thesis, Baldwin-Wallace College 2009.

45 A good example for that is Los Angeles Philharmonics, "Power to the People! festival", [2022], <<https://web.archive.org/web/20250726123334/https://www.laphil.com/events/festivals-highlights/53#>> (26.07.2025).

46 See e. g. Carnegie Hall, "Carnegie Hall Announces Schedule of Events for Voices of Hope Online Festival From April 16–30, 2021" [2021], <<https://web.archive.org/web/20251009115036/https://www.carnegiehall.org/About/Press/Press-Releases/2021/03/26/Carnegie-Hall-Announces-Schedule-of-Events-for-Voices-of-Hope-Online>>

Contradiction as Political Strategy

Even though *The People United* has been absorbed into institutional frameworks, its presence there is not without friction. The narrative of neutralisation—or of protest becoming prestigious—risks oversimplifying the work's dynamic and unstable character. This very friction, however, may reveal a process more complex than simply co-optation: the sophisticated manner in which contemporary culture produces "safely rebellious" art that can simultaneously challenge and serve existing power structures.

Consider Rzewski's positioning. Educated at Princeton and Harvard, and later a prominent professor, he was well placed to move comfortably within elite academic and cultural institutions.⁴⁷ His adoption of the variation form offered both a familiar entry point into concert programmes and a vehicle for advancing his political message. Yet by 1997, Rzewski had become increasingly sceptical about the effectiveness of political music. Reflecting on shifting historical circumstances, he remarked:

"There's a big difference between 1997 and 1977. I have my own feelings about what's happening in the world, but I don't think I can express them musically with any great clarity as I could have 20 years ago. Things seemed simpler and clearer then. For one thing, there was a movement, there were large numbers of people who shared similar ideas, and one could feel that one was part of something larger than oneself."⁴⁸

This acknowledgement reveals the composer's growing awareness that political art requires not only individual commitment but also collective context—precisely what neoliberalism systematically erodes.

The work's technical demands naturally align it with elite-level performers and conservatoire curricula, while its explicit invocation of *El pueblo unido* lends it the credibility of committed protest music. In this sense, form and content reinforce one another: the cycle functions simultaneously as a serious artistic achievement and as a call to solidarity, without one cancelling out the other.

Here lies a deeper paradox in the operation of resistance under late capitalism. Performers such as Igor Levit, who present the piece as a gesture of solidarity rather than merely a vehicle of virtuosity, may not resist commodification so much as exemplify its evolution. Their political framing itself becomes part of the cultural product—the "authentic" interpretation that justifies both artistic seriousness and market value.⁴⁹ Performed in prestigious concert halls, such interpretations legitimise the institutional context while offering audiences the satisfaction of political engagement without demanding real commitment.⁵⁰ Meanwhile, the continued use of the original protest song in grassroots movements

Festival-3-26-2021/> (09.10.2025), which incorporated Music, Theatre, Films, Exhibitions, and Talks (e. g. about the role of art as a vehicle for social change).

47 See Murray, Art. "Rzewski, Frederic" (like fn. 1).

48 Schwarz, "A Composer for the Masses Scales Down His Ambitions" (like fn. 12).

49 On authenticity as commodity in neoliberal culture, see Nealon, *Post-Postmodernism* (like fn. 22), especially p. 49 where he states that "authenticity too is a commodity".

50 See Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works* (like fn. 42). Lydia Goehr underlines how institutional contexts shape and legitimize interpretations. See especially pp. 173–175 on the process of "museumification".

underscores the contrast between Rzewski's institutionalised variation cycle and lived, real-world political practice.⁵¹

Mediatization and the Aesthetic of Protest

The People United's sixty-minute duration once demanded the kind of concentrated attention typically associated with serious musical engagement. Rzewski structured the cycle as an architectural whole: thirty-six variations, organised in six groups that gradually build intensity towards the climactic final variations and reprise. This formal design presupposes continuous listening, where the accumulation of musical ideas mirrors the development of political awareness. Yet digital streaming platforms alter this experience fundamentally by fragmenting the work into discrete tracks.

On Spotify, for example, most recordings of *The People United* appear as "Theme", "Variations 1–36" — each one as a different "track"—, and "Reprise" rather than as a unified composition.⁵² This seemingly neutral technical division carries both musical and political consequences. Listeners can skip to the most virtuosic passages—as mentioned earlier, Levit's improvised cadenza alone has garnered nearly one million streams—⁵³ while bypassing quieter, more reflective variations that underpin the piece's political argument.⁵⁴ Algorithms further reinforce this fragmentation by recommending "similar tracks" based on individual selections, dismantling Rzewski's carefully constructed musical journey.⁵⁵ This fragmentation and the reshaping of listening habits affect the perception of the work in specific ways. Rzewski wove the protest song's melody throughout the thirty-six variations—sometimes stated clearly, sometimes concealed in complex counterpoint, and sometimes reduced to rhythmic fragments.⁵⁶ However, when one listens to the variations in isolation or on *shuffle mode*, this transformational process, central to both musical and political argument, becomes invisible. Variations that are less tonal and that are composed in fugal or contrapuntal styles especially require sustained attention to appreciate how individual voices weave together to create collective harmony.

While Rzewski composed a fixed, notated piece intended for concert performance, the cultural context of its performance has changed. The original *¡El pueblo unido!* was meant for collective singing,

51 See as only one of numerous examples of the grassroots use Grassroots Global Justice Alliance, "El Pueblo Unido Jamás Será Vencido" [2022], <<https://web.archive.org/web/20251009122424/https://ggjalliance.org/curriculums/el-pueblo-unido-jamas-sera-vencido/>> (09.10.2025).

52 See Igor Levit, *The People United Will Never Be Defeated! – 36 Variations on ¡El pueblo unido jamás será vencido!*, Spotify Album, Catalogue-No.: 88875140162, Sony Classical, Gütersloh: Sony Music Entertainment Inc. 2015, online: <<https://open.spotify.com/intl-de/album/4pHar6YiC1aV-ptgFOJ6RPV?si=KgTnx-isSPabNQGdohVyGw>> (09.10.2025).

53 See Levit, *The People United*, Track 37 "Var. 36" (like fn. 27).

54 See Madsen, *Music as a Metaphor* (like fn. 2); and Ishii, "A Formal Analysis and Historical Perspective" (like fn. 7).

55 On how streaming (and algorithms) shape listening habits and fragment musical works, see David Hesmondhalgh, "Streaming's Effects on Music Culture: Old Anxieties and New Simplifications", in: *Cultural Sociology* 16/1 (2022), pp. 3–24.

56 See Ishii, "A Formal Analysis and Historical Perspective" (like fn. 7); and Southard, *The Use of Variation Form* (like fn. 44).

whereas Rzewski's variations were conceived for solo piano in institutional settings. Today, studio recordings optimised for digital circulation reach audiences primarily through classical music platforms rather than political movements. The musical content remains unchanged, but the institutional framework of reception has shifted from the politically engaged new-music milieu of the 1970s to the mainstream classical repertoire. The history of *The People United's* recordings and its reception reflects this trajectory: Early versions, such as Oppens' recording from 1978,⁵⁷ were released on specialist new-music labels and were marketed to politically attuned audiences. More recent releases appear on major classical labels alongside canonical variation cycles, framing the work as a technical showcase rather than as a political statement. This shift in marketing profoundly shapes reception; it affects how listeners encounter the piece and how it is situated within a tradition of virtuosic piano literature rather than contemporary political protest culture.

The work's improvisatory elements suffer most acutely under this "regime" of digital circulation. These improvisatory spaces function as opportunities for pianists to insert their own spontaneous gestures of solidarity and to connect the Chilean struggle to present political contexts. On streaming platforms, however, once recorded, these improvisations are canonised, fixed as definite versions, and stripped of their intended function and political immediacy.

Algorithms reshape the way the work is received by "recommending" it alongside "challenging classical pieces" such as Bach's *Goldberg Variations* or Beethoven's *Diabelli Variations* rather than alongside protest music or Nueva Canción recordings. Such classifications reinforce its status as virtuosic repertoire while severing its ties to political music traditions. Listeners (and "Spotify-Users") encountering *The People United* through these recommendations tend to perceive it as a complex musical puzzle rather than as a political statement.

The duration itself poses further challenges for digital consumption, although specific listening data for classical works remains largely proprietary to streaming platforms. However, it is clear that Levit's improvised cadenza—released on Spotify as a separate, 'standalone' track—has accumulated significantly more streams than most individual variations. This musical fragmentation reflects broader changes in the circulation of political content through digital culture: sustained attention, essential for the musical and textual unfolding of political argument, conflicts with the rapid, fragmented consumption fostered by platform algorithms.⁵⁸

Within this digital ecology, *The People United* persists as political music but increasingly functions as a demonstration of pianistic skill. While the musical text remains unchanged, its cultural function shifts from an act of solidarity to an object of technical appreciation.⁵⁹

57 See Ursula Oppens, *The People United Will Never Be Defeated! (36 Variations On A Chilean Song)*, Vinyl, Catalogue-No.: CV 71248, Vanguard: New York 1978.

58 For an interesting empirical study on the "skipping behaviour" on streaming platforms like Spotify see Nicola Montecchio, Pierre Roy, and François Pachet, "The skipping behavior of users of music streaming services and its relation to musical structure", in: *PLoS ONE* 15/9 (2020), <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0239418>.

59 See Hesmondhalgh, "Streaming's Effects on Music Culture" (like fn. 55), pp. 15–18.

Resistance Amid Absorption

Has *The People United* been completely absorbed by neoliberal culture? The question itself may be misleading. Rather than asking if it has been absorbed, we should consider how it functions dialectically—as both resistance and absorption at once. While the work’s potential for genuine political engagement remains, it operates within constrained parameters. When artists emphasise its message explicitly, *The People United* can still challenge norms and expectations within the very institutions in which it is performed. In an interview, Oppens stated that the work “did make people think about what was happening”.⁶⁰ Levit’s 2021 performance at the Dannenröder Forst protest camp exemplifies this potential: a moment where concert-hall virtuosity intersected direct political action. Yet even this seemingly pure act of protest subsequently incorporated into his documentary *No Fear*,⁶¹ raising questions about where political commitment ends and cultural production begins.

Beyond the concert hall *¡El pueblo unido!* continues to serve as a recognisable anthem at public demonstrations across Latin America and elsewhere, showing that the music can inspire collective action rather than mere passive consumption. Yet grassroots movements largely bypass Rzewski’s complex variations, suggesting that political effectiveness and artistic sophistication may conflict with each other.

Ultimately, *The People United* is context-dependent, but not in the conventional sense. The work does not simply adapt to the different settings in which it is performed; it actively exposes the contradictions embedded within them. In the concert hall, for example, it highlights the limits of institutional political engagement. In protest settings, it underscores the gap between cultural symbolism and material action. On streaming platforms, it reveals how digital capitalism fragments and reconfigures resistant art into consumable form. Perhaps this instability is itself the work’s true political function. Rather than offering a fixed message of resistance, it stages the contradictions of political art under late capitalism. As Fisher and Pfaller remind us, the danger lies not in performing protest, but in allowing protest to be performed on our behalf. Music does not resist for us; unless we resist with it, even the most radical anthem risks becoming just another item on the programme.



This essay was written in the context of the seminar “Music under Neoliberalism”, taught by professor Marc Brooks at the University of Vienna during the summer semester of 2025. The course examined how neoliberalism has reshaped musical life since the late 1970s—its effects on production, labour, institutions and aesthetics. The seminar, a mix of theory and discussion, offered a critical framework for understanding how economic systems influence music-making and its meanings today. It revealed new ways of thinking about how music can still act critically within the systems that sustain it.

60 Madsen, *Music as Metaphor* (like fn. 2), p. 201.

61 See Regina Schilling, *Igor Levit – No Fear*, DVD, Catalogue-No.: 210550, Berlin: zero one film 2022.

From Listening to Understanding

Approaches to Historical Performance Practice based on the *Allemanda* in D Minor by Johann Sebastian Bach

Lucía Gutiérrez Gual

This essay examines four different recordings of Johann Sebastian Bach's (1685–1750) *Allemanda* in D minor (*Partita No. 2/1*, BWV 1004) from the *Sei Solo* cycle (BWV 1001–1006), focusing on how each performer approaches the piece. It compares aspects such as the instruments and bows used, articulation, phrasing, and interpretative choices. At the same time, it shows that despite their differences, the recordings also share some common points. The work looks at how violinists from different cultural and musical backgrounds develop their understanding of historically informed performance (HIP)—some through formal education, others through personal interest later in their careers. The study reflects on how musicians combine historical knowledge with personal experience when interpreting works of Bach. It also discusses the role of curiosity, education, and listening in shaping musical identity. The essay emphasizes that tradition is not something fixed but something each musician helps to shape. It also points out that historical sources can guide but not dictate how to play. In today's digital landscape, where many recordings are available online, it becomes even more important to listen critically and carefully choose what to learn from. In the end, this essay encourages musicians to listen deeply and ask questions rather than copy existing interpretations. It suggests that the most meaningful performances come from combining knowledge with personal sensitivity and creativity. Moreover, Bach's music offers many possibilities to achieve that. This essay invites readers to think more deeply about how we listen, learn, and interpret music today.

Introduction

This essay aims to use different recordings of a piece from Johann Sebastian Bach's (1685–1750) *Six Sonatas and Partitas* for solo violin (*Sei Solo*) (BWV 1001–1006), in particular the *Allemanda* in D minor (*Partita No. 2/1*, BWV 1004),¹ as a lens to investigate the performance practice of Baroque music nowadays.

Different trends have evolved over the past few decades, and violinist Julia Fischer (b. 1983) captures this sentiment well, expressing that one of the things she loves most about Bach, in particular, is

1 See Johann Sebastian Bach, *Sonatas and Partitas for Solo Violin BWV 1001–1006*, ed. by Klaus Rönau, Urtext Edition, HN 356, Munich: G. Henle Verlag 1981.

that “you can have absolutely your own view—there is no unbroken performing tradition that you could be up against.”² Is this right? Is there not a single accurate way to interpret Bach? Is there truly no tradition at all? Are there any conventions or rules that every informed musician would agree upon?

This perspective and these questions are the foundations of my research, which investigates the diverse interpretative choices musicians make when performing Bach’s works. Understanding that the lack of a rigid, unbroken tradition is key for allowing a wide spectrum of artistic expression that makes exploring these interpretations both fascinating and complex. Indeed, tradition in the arts is not a static construct but rather a process of continuous development. While tradition provides a framework that can guide and influence artists, it also allows for reinterpretation and innovation, enabling artists to connect with the past while contributing their own perspectives and advancements.

The comparative analysis of recordings in this essay provides a balanced and informative perspective, highlighting the interpretative choices of Midori Seiler (b. 1969), Leila Schayegh (b. 1975), Shunske Sato (b. 1984), and Augustin Hadelich (b. 1984). It further examines their respective contributions to the Baroque tradition and considers how their differing circumstances have shaped the individuality of their performance.

Comparison of recordings: Seiler, Schayegh, Sato, and Hadelich

There are many strikingly different interpretations of Bach’s *Six Sonatas and Partitas* and there is relatively little primary information regarding how to play them, at least compared to other periods in the history of music, so that choosing only four recordings was a challenging task. The first requirement was that it had to be a relatively recent complete recording of all six *Sonatas and Partitas*. This would allow more freedom and a greater selection when choosing the movements to be compared; also, I thought, the fact that the musicians saw the need and made the effort of an integral recording implied that they deeply committed to such a big project, probably meaning that they believed their respective interpretation represents them in a unique way. The second part of the selection process consisted of carefully listening to every recording and trying, already in the first listening, to identify some major differences among them that would warrant further analysis.

The biographical details and relevant specifications of the four violinists selected for this study will be presented below to provide some contextual background on the recordings. Regarding the parameters of comparison, general aspects of the violinists’ backgrounds and their relationship to HIP will be discussed first, followed by an in-depth analysis and comparison of the recordings, regarding pitch, tempo, articulation, phrasing, and ornamentation.

General aspects: background, relationship to HIP, and interviews

Midori Seiler was born in 1969 in Osaka but grew up in Salzburg. She continued her studies in Switzerland, where she began her baroque path guided by Thomas Hengelbrock (b. 1958) at the Schola

2 Harriet Smith, “Interview: Julia Fischer”, in: *Gramophone* 83/993 (2005), p. 19.

Cantorum Basiliensis. She continued her studies in London with David Takeno (b. 1947) and in Berlin with Eberhard Feltz (b. 1937).

Seiler released the three *Partitas* in 2011 but recorded them from 9 to 11 November 2009 in Johann-Sebastian-Bach-Saal in Schloss Köthen, Germany.³ The second CD that includes the three *Sonatas* was published in 2016 and recorded from 26 to 28 September 2015 at the same place.⁴ In a very informative review Birgit Schlinger writes about Seiler's second album:

"Seiler dares to perform the almost impossible balancing act of playing a clear, emotional and powerful-sounding version of these partitas on the otherwise rather quiet gut strings with her Guarneri violin. The pieces accompany "her life as a violinist" and are like a common thread in her musical development, she says. [...] Recorded in Köthen, where Bach also composed the partitas, Midori Seiler creates spatial proximity to the composer by choosing the concert hall. She emphasizes that she only works on the music from the notes and does not use reference recordings from other violinists."⁵

As written in the booklet of the CD *Bach. The Violin Partitas* and also in several reviews for the *Sonata*-CD, Midori plays an Andrea Guarneri (1626–1698) violin from 1680 and a baroque bow. She exceptionally masters following the individual voices and their melodic lines "with incomparable subtlety and tenderness, power and singing",⁶ while at the same time integrating them into the structural framework of the composition itself.

Leila Schayegh was born in 1975 in Winterthur and released her album of the *Sei Solo* in 2021.⁷ However, she recorded them before the pandemic, between 9 and 11 September 2019, and from 21 to 23 January 2020 in Salle de Musique, La Chaux-de-Fonds (Switzerland). In these recordings, she plays a violin made by Andrea Guarneri in Cremona in 1675, *sub titulo Sanctæ Teresiæ*, and a bow by Eduardo Angel Gorr (b. 1965), Cremona, model c1730. Schayegh currently works as a violin professor for old and baroque music at *Schola Cantorum Basiliensis* and has recently won the Swiss Music Award 2024.⁸

Shunske Sato was born in 1984 in Tokyo and recorded the *Sonatas and Partitas* in 2019 as part of the project "All of Bach"⁹ playing an original baroque Cornelius Kleyman (ca. 1670–1699) violin, ca. 1684. In fact, he recorded the *Partita no. 2* in D minor twice: The first recording dates to November 2015, Oude Dorpskerk, Bunnik, Utrecht, and was conceived as a small concert with only six people in the

3 See Midori Seiler, *J.S. Bach: Partitas for Violin*, CD, catalogue no. 0016722BC, Edel:Kultur, Berlin: Berlin Classics 2011.

4 See Midori Seiler, *J.S. Bach: The Violin Sonatas*, CD, catalogue no. 0300721BC, Edel:Kultur, Berlin: Berlin Classics 2016.

5 Birgit Schlinger, "Review" [2011], <<https://www.orellfuessli.ch/shop/home/artikelDETAILS/A1016579233>> (02.07.2024).

6 [Unknown Author], "Produktbeschreibungen" [2016], <<https://www.amazon.de/Solo-Violin-Sonatas-Midori-Seiler/dp/B00GX8LN18>> (14.10.2025).

7 Leila Schayegh, *Sonatas and Partitas*, CD, catalogue no. GCD 924205, Glossa, Heidelberg: note 1 music 2021.

8 Read more on her website: Leila Schayegh [2025], <<https://www.leilaschayegh.com/>> (08.10.2025).

9 For more information on this project see Netherlands Bach Society, "All of Bach" [2025], <<https://www.bachvereniging.nl/en/allobach>> (08.10.2025).

audience, sitting very close to him. The second – used for the analysis in this article – is part of the “All of Bach” project released in 2019.¹⁰

Sato’s interest in HIP deepened during his studies in Europe. He first moved to Cologne to study with Richard Gwilt (b. 1958) and later studied in Amsterdam with Lucy van Dael (b. 1946), both renowned specialists in baroque performance practice. During his time in Europe, Sato collaborated with various musicians and ensembles dedicated to HIP, which broadened his knowledge and refined his appreciation of baroque music. This immersion established him as one of the most respected soloists and directors in the field. Since 2017, he has served as the artistic director of the Netherlands Bach Society.¹¹

Augustin Hadelich was born in 1984 in Tuscany, Italy and released his album *Sonatas and Partitas for Solo Violin* in 2021.¹² On the back cover, Hadelich is cited: “The early pandemic period of 2020, with its difficult emotions and sense of uncertainty, was the perfect time to take out my baroque bow and undertake the enormous project of recording these masterpieces”.¹³ He is currently playing a violin by Guarneri del Gesù (1698–1744) from 1744, once owned by Henryk Szeryng (1918–1988), and a baroque bow by Rüdiger Pfau when performing baroque music. Hadelich shares many insights into his latest and ongoing projects on the internet, so to see in a series of videos on his official YouTube-channel.¹⁴

Comparative analysis of the four recordings of the Allemanda in D minor

Comparisons of recordings by different artists (as in other artistic disciplines) should always be taken “with a grain of salt”. This is not only because artists are in a continuous development—meaning that the recording of a piece of music does not necessarily represent the artist in a fixed and definitive way—but also because recordings are shaped by various external factors, such as sound engineering, the acoustics of the recording room, and the characteristics of the instrument itself. Nevertheless, noticing the differences between expert performers remains instructive as it highlights the interpretive freedom musicians have when making performative decisions and developing a unique and authentic artistic identity.

As violinist Daniel Sepec (b. 1965) emphasized in an interview, developing a personal vision of the music requires both heightened awareness and informed knowledge. Ultimately, so Sepec, it is authenticity and honesty that enable a performance to communicate its interpretation convincingly and to persuade the audience:

10 See Shunske Sato, “Violin Partita No. 2 in D Minor. BWV 1004 performed by Shunske Sato. Lichtfabriek, Haarlem” [2019], <<https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-1004>> (09.10.2025).

11 Read more on Sato’s website: Shunske Sato [2025], <<https://www.shunksesato.com/>> (08.10.2025).

12 See Augustin Hadelich, *Sonatas & Partitas for Solo Violin*, CD, catalogue no. 9029504874, Warner Classics Boston: Parlophone Records 2021.

13 Ibid., CD back cover.

14 See Augustin Hadelich’s YouTube series “Ask Augustin”: Augustin Hadelich, “Ask Augustin” [2020–2025], <<https://youtube.com/playlist?list=PL9yWS3ViwScTxZszicRFeUyoPQA5Qb-zF&si=IpT-BQbr3EiVoTfk>> (03.10.2025).

"I always want to connect with the audience but I also want the people persuaded by the piece, and give the piece the best I can [...]. That's the main point in all of this... authenticity and honesty. And on the other hand, you can't play it so everyone is happy. You can't simply do it because they [the audience] will all have different and determined tastes. Professional musicians who have studied and played the piece you are playing their whole lives are very clear on what they want, but each interpretation can be very different from the other... I think sometimes these people (like us musicians and also music-listeners/lovers) can be difficult to change their views, but if you are strong and the audience is open-minded... You can offer a fresh perspective. In the end, I decide to interpret in a way that feels authentic to me. I present a piece as good as I am with it and then it's up to the audience if they like it or not."¹⁵

Other important decisions made by the performers are the choice of instrument and bow. Seiler, Schayegh, and Sato perform with a fully baroque setup, this means employing baroque-shaped violins with gut strings and a baroque bow (characterized by a convex curve). By contrast, as explained in the previous section, Hadelich performs on a modern setup, with the sole exception of using a baroque bow crafted by Pfau. The pitch therefore only differs markedly in Hadelich's recording, as pure gut strings are often tuned around A=415 Hz due to their lower tension-bearing capacity compared to synthetic strings, which are usually tuned around A=440 Hz. Also, the widely used pitch level in the 18th century was around A=415 Hz. Using *Sonic Visualiser*,¹⁶ it was possible to confirm my initial auditory impression: Each of the four violinists tuned their instruments to different reference frequencies (Seiler at A=417 Hz, Schayegh at 415 Hz, Sato at 407 Hz, and Hadelich at 443 Hz). The divergences among Seiler, Schayegh, and Sato reflect not only individual preferences but also the characteristics of the strings and the anatomical idiosyncrasies of their respective instruments, as well as practical considerations such as the necessity of aligning with an ensemble's pitch on the days of their recording sessions.

Another significant factor at the beginning of the recording process is the choice of location. Seiler decided to record in Köthen, the place where Bach is believed to have composed this cycle, thereby trying to immerse herself in Bach's creative environment. Sato, on the other hand, pursued a different approach, shaped by the audiovisual nature of his project: He chose to record "in a former power station in Haarlem, which used to supply the city with power and light. This explains its nickname 'Lichtfabriek' (Light Factory). Inspired by this special setting, the director chose to give lighting a prominent role in the performance."¹⁷ As the images below (figure 1) suggest, Sato's project adopts a distinctly modern character, incorporating a contemporary stage design that seeks to build a connection with today's audiences through the use of eye-catching, multicoloured lighting effects. On a more speculative interpretative level, these visual elements could be understood as a metaphor for divine grandeur, analogous to the stained-glass windows in Gothic ecclesiastic architecture.

15 Daniel Sepec, Exclusive interview, Arâches-la-Frasse Flaine (France), 20 August 2023. The interview was conducted by the author. Quotation with kind permission by Daniel Sepec.

16 More details on this software and on the comparison methods are provided in the chapter *Timing*. See also fn. 19.

17 Eline Eestermans, "Almost the most beautiful key" [2021], <<https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-1001>> (02.07.2024).

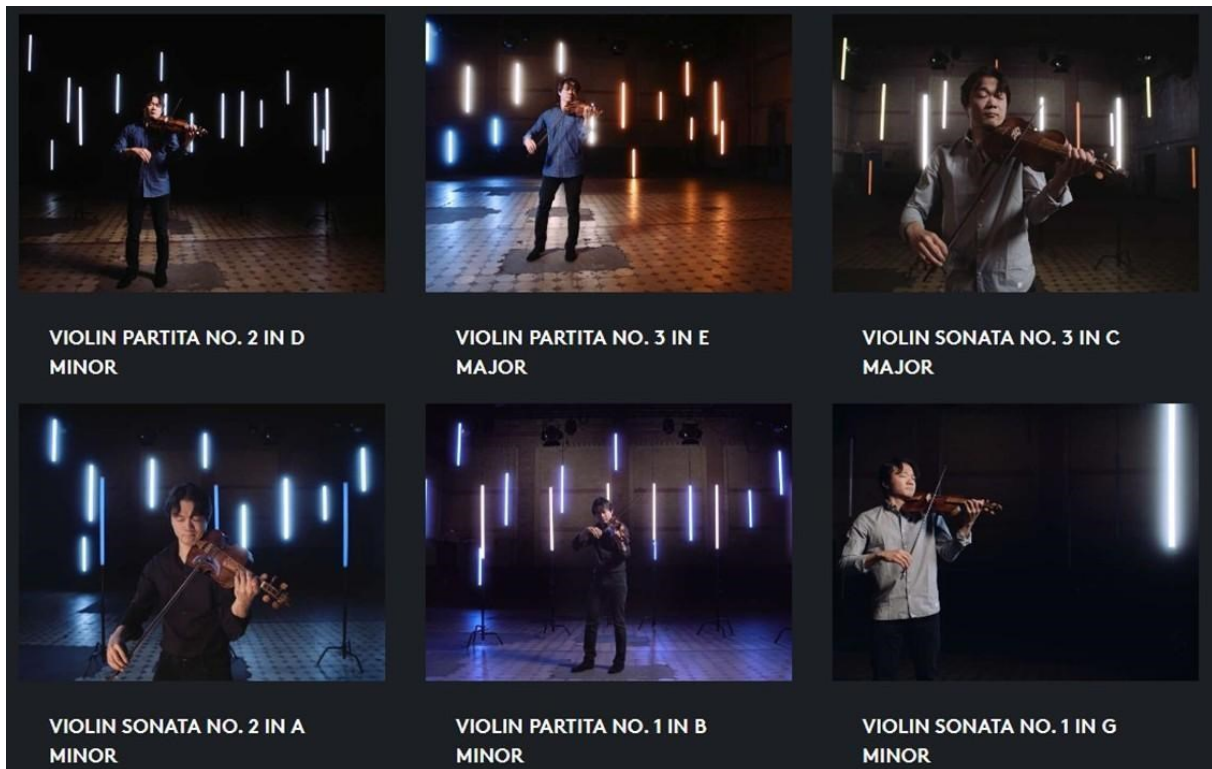


Figure 1: Sato performing Bach's *Six Sonatas and Partitas* at Lichtfabriek, Harlem (2019).¹⁸

Timing: tempo choices and rhythm accuracy

In my research I used *Sonic Visualiser*¹⁹ not only to verify the tuning pitches of the respective performers but also as an analytic tool for examining their tempo choices, tempo stability, and use of *rubato*.

To compare the general tempo choices and their fluctuations among the different violinists, the *Allemanda* in D minor was selected because of its monophonic texture and its moderate pace, which allowed me to track the beats with precision. The piece contains two major sections that all four violinists chose to repeat, as prescribed in the manuscript for most dances of the second *Partita*.²⁰ These repeated sections can be identified in the following illustrations (figures 2a–d) generated with *Sonic Visualiser*. The yellow-green spectrogram represents the violin's harmonic spectrum, while the waveform is displayed in a butterfly format corresponding to the two channels of the stereo audio source. The purple lines indicate the beats (quavers) tracked aurally.

Time fluctuations can also be examined in more detail by analysing different subdivisions (semi-quavers) or longer beat units (half notes). This approach reveals that the *rubato* appears more pronounced when looking at finer subdivisions, whereas on a broader temporal scale (longer beats) the

¹⁸ See Netherlands Bach Society, "All of Bach" (like fn. 9).

¹⁹ See Chris Cannam, Christian Landone, and Mark Sandler, "Sonic Visualiser. An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files", in: *MM '10. Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*, New York: Association for Computing Machinery 2010, p. 1467f.

²⁰ Johann Sebastian Bach, *Sonatas and Partitas for Solo Violin* (autograph manuscript, 1720, Mus. ms. Bach P 968), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

tempo remains stable. This reflects the nature of the *rubato*, which involves “borrowing” time at one point only to “return” it later. It is this balance that sustains the musical discourse, making it more coherent and easier for the listener to follow.

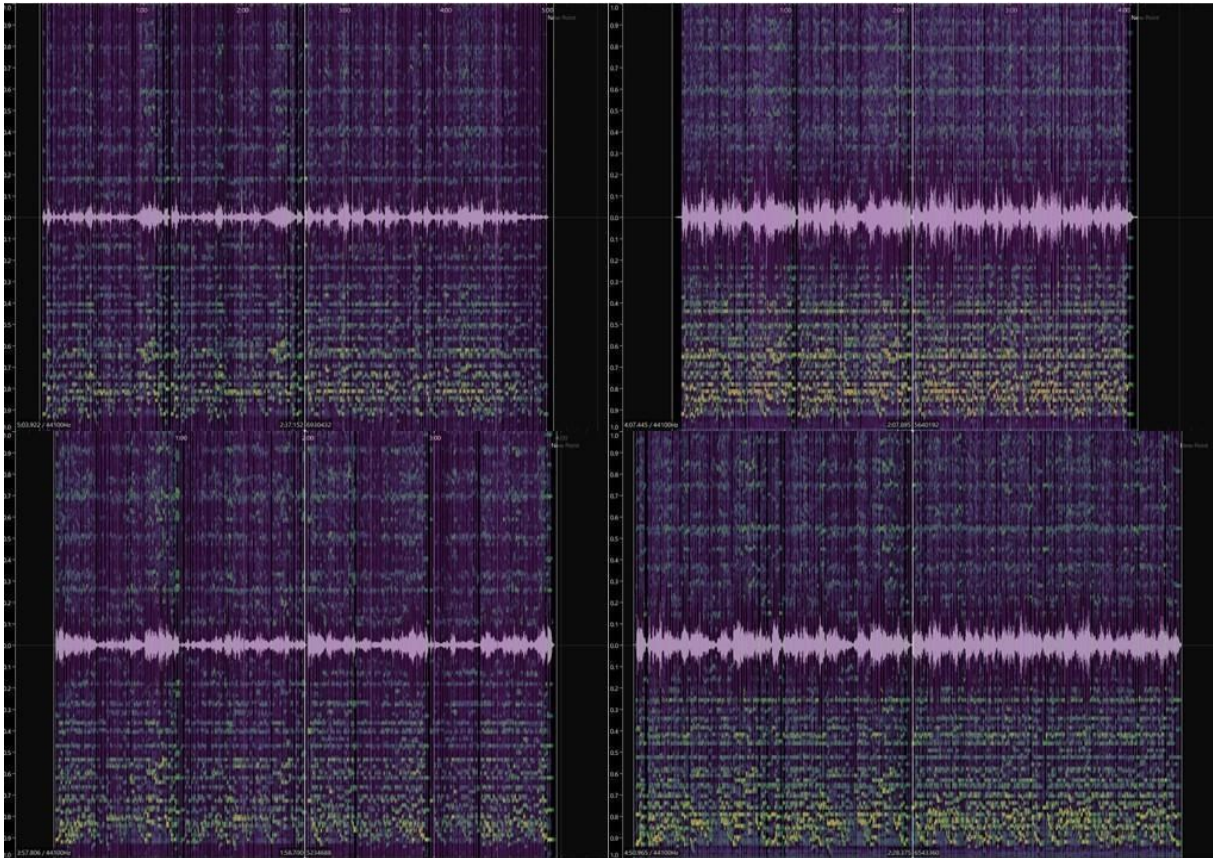


Figure 2a–d: Seiler’s (up left), Schayegh’s (up right), Sato’s (down left), and Hadelich’s (down right) performance of the Allemanda in D Minor in *Sonic Visualiser*.

To analyse the tempo variations in each recording, the following visualisations (figures 3a–d) were created. In these graphs, the dots represent the tempo between the beats, while the line indicates a trend how the overall tempo evolves and varies from the beginning to the end of the *Allemanda*.

Interestingly, the tendency appears to accelerate in the performances of Seiler, Schayegh, and Hadelich, whereas Sato remains strikingly stable. This might suggest that he relied on some metronomic reference during his recording—if not for the special situation that his rendition is the only one captured as a video recording among the four included in this comparison. Sato’s larger deviations also occur with more regularity, making both his overall tempo and his tempo deviations the most consistent of the recordings.

As shown in table 1, Seiler’s and Sato’s tempo choices are very close, while Schayegh’s is likewise very similar to Hadelich’s. However, the perception of the tempo differs considerably. This divergence is tied to the fundamentally different characteristics of their sound. Schayegh performs on natural gut strings, whereas Hadelich uses a set of synthetic Evah Pirazzi strings. In an interview marking the 20th anniversary of Evah Pirazzi strings, Hadelich explained his preference: “I chose them for their power and projection and fullness of tone, rather than the color of the sound—I just wanted strings that would

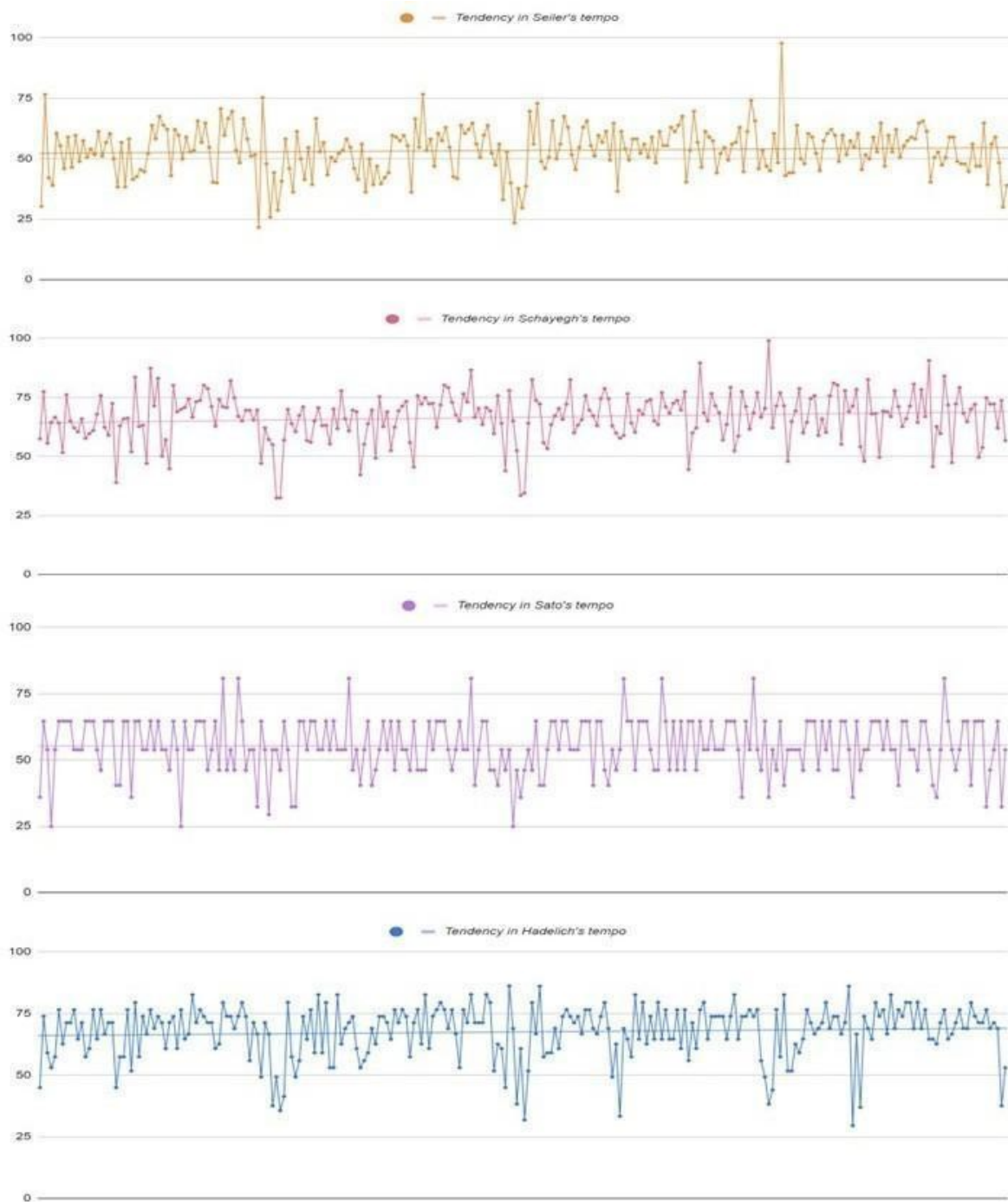


Figure 3a–d: Tempo graphs of the four performances of the *Allemanda* in D minor created after collecting data containing the beats on each performance in *Sonic Visualiser*.

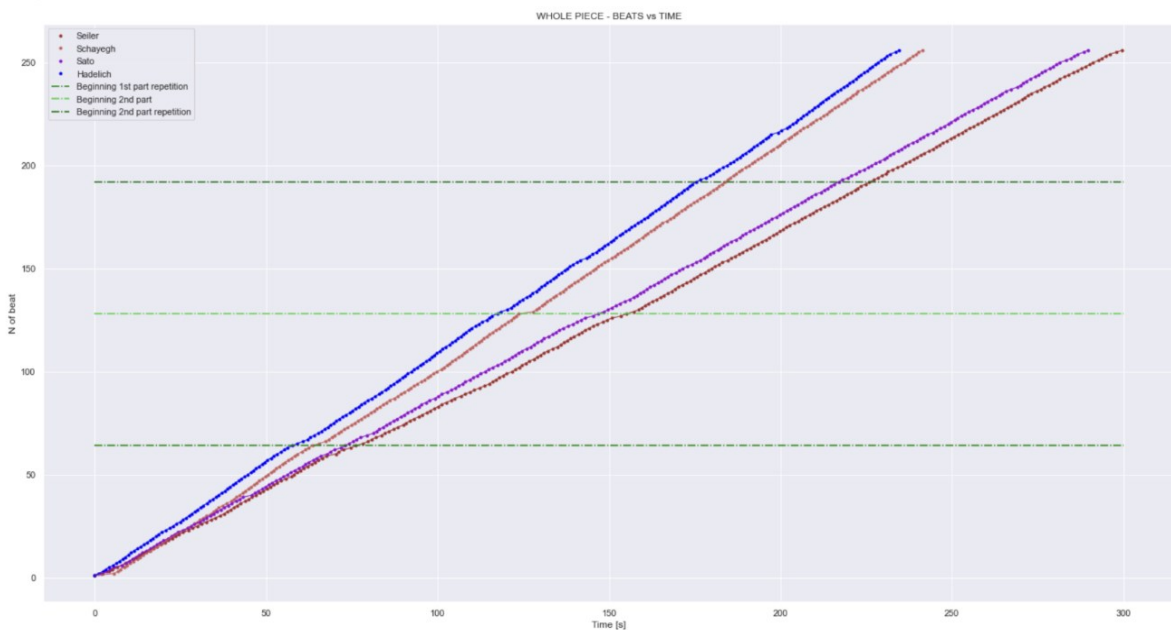
	Seiler	Schayegh	Sato	Hadelich
average tempi	53,40 bpm	66,57 bpm	55,37 bpm	67,54 bpm
standard deviation	9,98 bpm	10,36 bpm	10,68 bpm	10,86 bpm

Table 1: Average tempi and standard deviation in the four performances of the *Allemanda* in D Minor.

project powerfully without having to force the sound.”²¹ By contrast, Schayegh’s sound is defined by its richness of colour and depth, qualities shaped by the employment of gut strings and baroque bows, which demand a heightened awareness of sound production and the different possibilities of affecting the sound.²² Spanish violinist Pablo Hernán Benedí (b. 1991) describes how when using this baroque setup “each note becomes more detailed while at the same time being very sensitive, demanding from the player a higher awareness of its life”.²³ This explains, at least in part, the audience’s different perception of the tempo in Schayegh’s recording.

It is also noteworthy that the standard deviation consistently remains around 10 bpm, which may be interpreted as the degree of interpretive freedom permitted by the musical text. This suggests that each performer’s *rubati* occupy a comparable amount of time (for both accelerations and decelerations), relative to their chosen tempo.

To render the tempo data more meaningful (in terms of beats-to-time comparison) and easily interpretable, all values were plotted on a graph with time (x-axis) and beats (y-axis). To ensure the comparability of the data, it was mandatory to recalculate the beat times of the four recordings so that their first beats aligned precisely. However, one compilation that occurred here was that the *Allemanda* begins with an upbeat, which means that beat 1 is absent and the performance time effectively starts at 0.



Graph 1: *Allemanda* Comparison with Seiler, Schayegh, Sato and Hadelich

With the excerpt of the first section of the *Allemanda* (graph 1) I want to illustrate how to read the subsequent graphs (2–6). In this guide graph, the green line corresponds to beat 30, while the stars

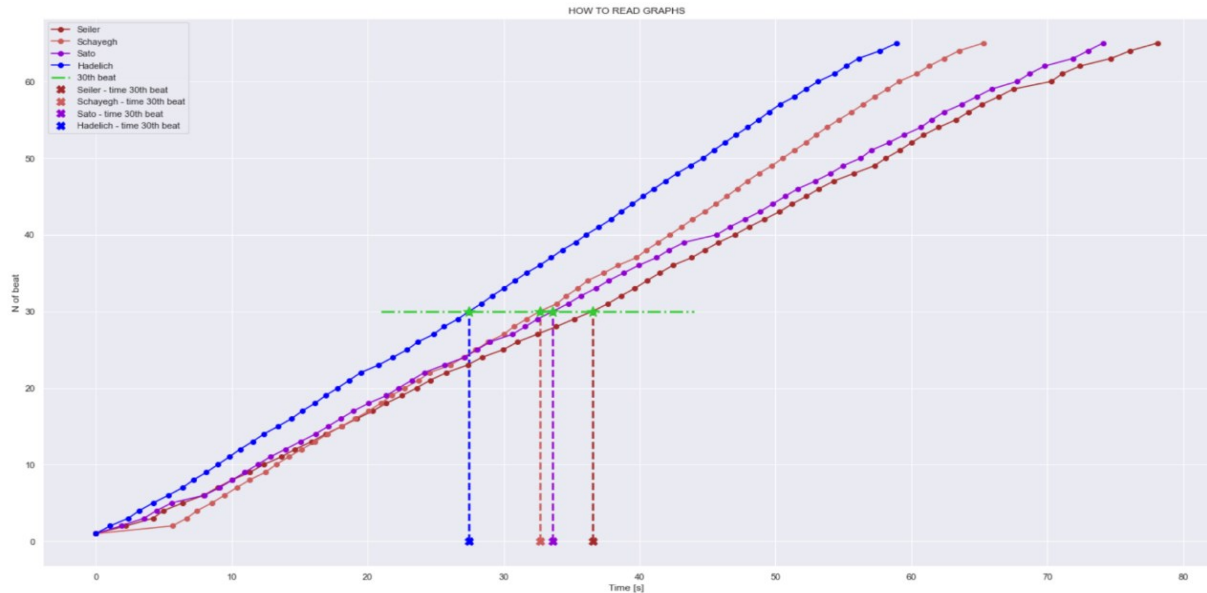
21 Laurie Niles, “Pirastro’s Evah Pirazzi Strings Celebrate 20th Anniversary” [2020], <<https://www.violinist.com>> (02.07. 2024).

22 See The Strad Playing Hub, “9 thoughts about playing on gut strings” [2021], <<https://www.thestrad.com/playing-hub/9-thoughts-about-playing-on-gut-strings/7174.article>> (02.07.2024).

23 Ibid.

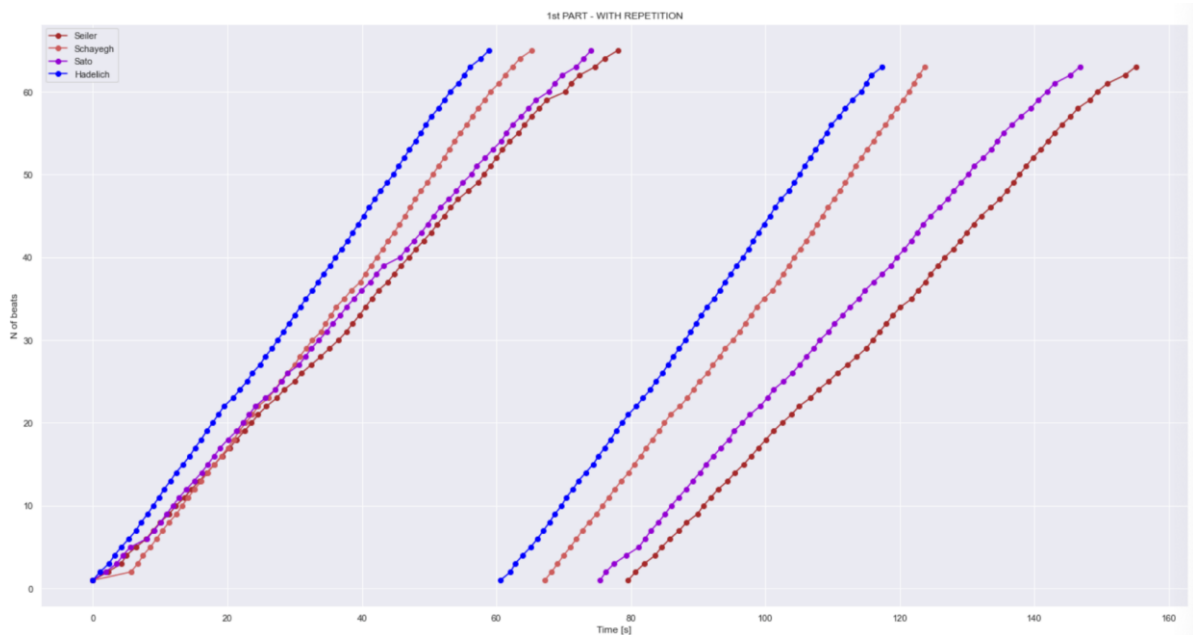
indicate the time at which each violinist performs that note. Thus, when Hadelich reaches beat 30 in 27 seconds, Seiler requires 36 seconds due to her slower tempo. Consequently, the steeper the dotted line, the faster the performer's tempo.

The comparative analysis of the four Allemanda recordings is presented in the following graph 2. The green horizontal lines indicate the sectional divisions and the repetitions.



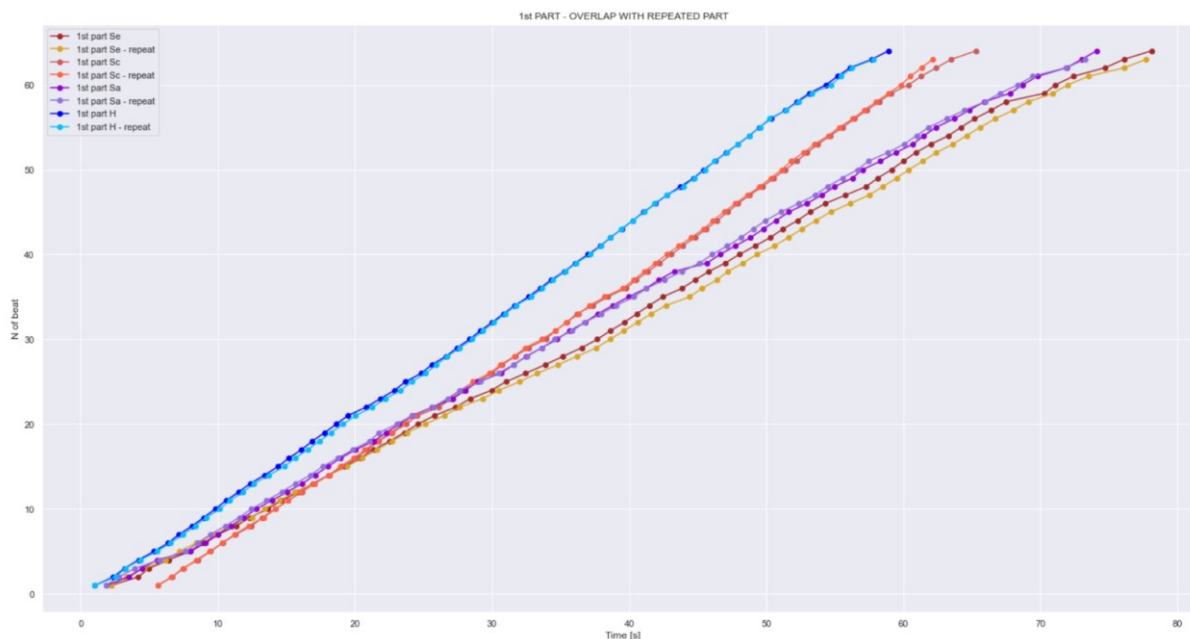
Graph 2 Example on how to read the following graphs, based on the first part of the *Allemanda*. These graphs were realised using the *Matplotlib* library in *Python*.

To compare the *rubato* variations and tempo changes between the first and second rendition of each section, the data were superimposed in two separate graphs—one (graph 3 and 4) for the first section and its repetition, and another (5 and 6) for the second section and its repetition. The following graphs 3 and 4 illustrate the repetitions of the first part.



Graph 3: First section compared to its repetition (real time values).

The comparison becomes clearer when aligning the first and second rendition at the same (fictional) starting point, thereby allowing to compare the differences between each violinist's first and second performance of the same passage.

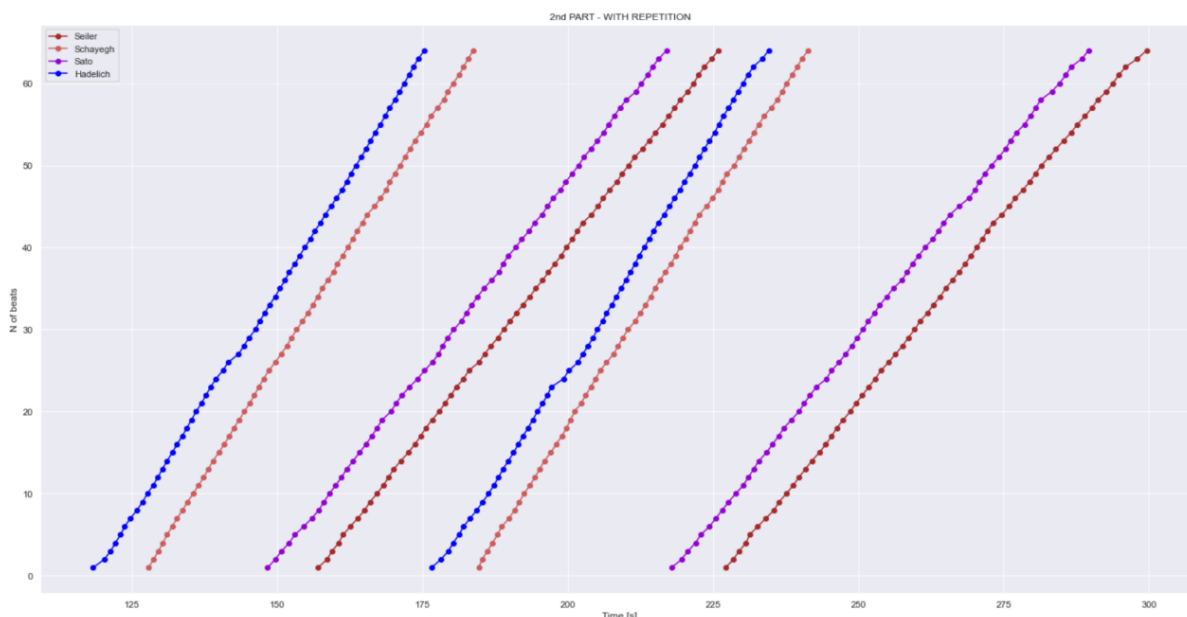


Graph 4: First section compared to its repetition (superimposed with the repeated part).

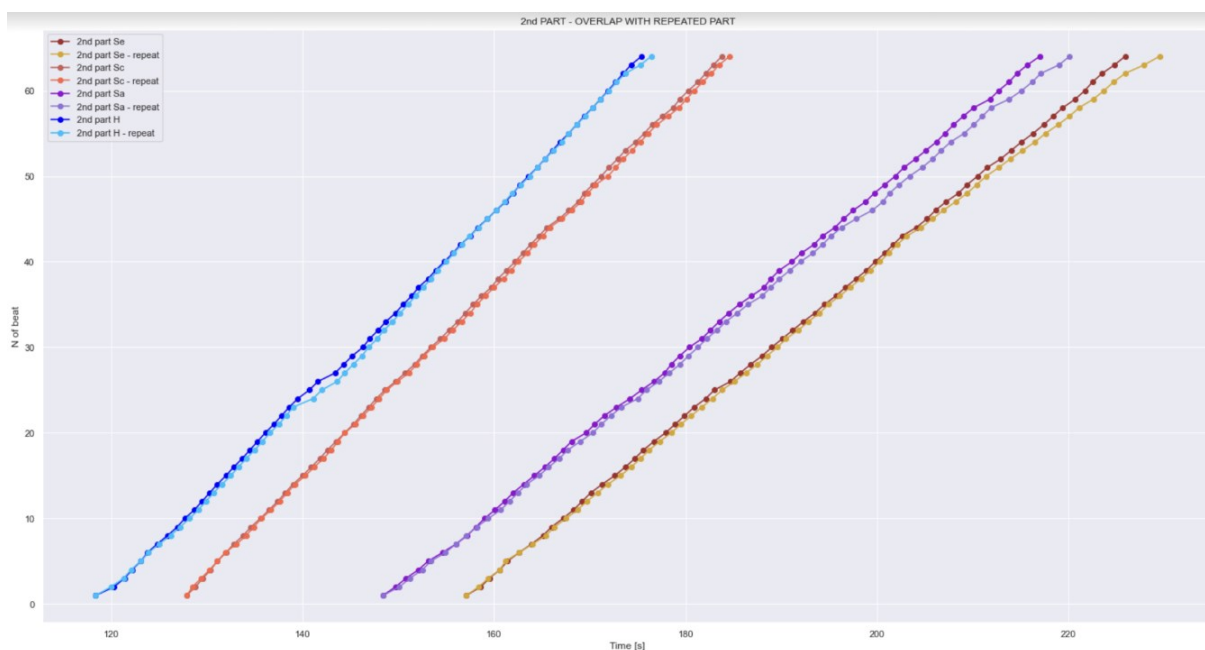
Turning to the analysis of the graphs, the following observations can be made for the first section. Seiler begins at a slower tempo but accelerates from beat 14 (equivalent to bar 4 in the score), after which her average tempo remains consistently faster than in the repetition. The start of the repetition, however, is slightly faster than the very beginning of the piece. She also employs *rubato* in different ways. The most pronounced *ritardando* occurs at the end of both the first part and its repetition, but it always starts earlier than in the other violinists' performances and is more progressive. Among the four recordings, Seiler exhibits the greatest tempo contrast between the first rendition of the passage and its repetition. Schayegh, by contrast, plays the repetition slightly faster than the original, resulting in only minimal difference between the two renditions. The most notable divergence appears at the end of the section where she plays a *ritardando* at the first time, whereas in the repetition she avoids the *rubato* altogether, directly moving on into the second section.

Sato's rhythm remains relatively stable, though—like Seiler—his use of *rubato* is always strongly pronounced when it occurs. From the beginning until beat 28, and again from beat 39 to the end, the first rendition is slower than the repetition. In contrast, the middle portion of the section is almost identical in both renditions. Hadelich adopts the fastest tempo, shaping his interpretation with continuous and fluid *rubati* that produce subtle tempo shifts. In this section, his initial tempo is quaver=58, but he soon accelerates, reaching as high as quaver=76 within the first section. In the repetition, he is more stable, fluctuating between 65 and 72 bpm. The *rubato* is mainly employed to emphasize the beginnings and endings of phrases—for instance in bar 6 and the middle of bar 12. He also applies *rubato* within the large slur spanning bars 9–10 to accentuate the inherent agogic within the legato articulation.

The following graphs 5 and 6 illustrate the two repetitions of the second section, along with the superimposed values of both renditions, as in the previous analysis of the first section.



Graph 5: *Allemanda* second section compared to its repetition (real time values).



Graph 6: *Allemanda* second section compared to its repetition (overlap with repeated part).

While the detailed analysis of timing differences within a single movement is very informative, it is equally instructive to consider expert commentary on the general sense of tempo across the entire recording. For example, Rob Cowan describes the tempo and character of various pieces in Hadelich's album as follows:

"Quite aside from the broader pace (4'08"), the mood is solemn, reflective and aria-like. His approach to the faster movements stresses the music's proneness to caper and in the Chaconne from the Second Partita, after the wildly arpeggiating passage and the recap of the principal theme, in other words, the midway point (at 6'51"), we switch from precipitous flight to hushed prayer, while the arpeggios

soon afterwards take off at a reckless speed. It's an exciting rendition, whereas the Fugue and inversion from the Third Sonata prefers to dance, quite an unusual option."²⁴

Shifting to Seiler's recordings, *Körniger Klang* offers the following reflections on her interpretative style in the *Ciaccona*, but also more broadly on her *Partitas* album:

"[In the *Ciaccona*] as a product of Midori's rubato, rather than the note values Bach wrote into the music, the tempi are constantly ebbing and flowing. The result is that the music is somewhat under siege rather than subject to the sort of non-prescriptive interpretation that will allow the listener to find his or her own way through it."²⁵

Phrasing, articulation, and ornamentation

Phrasing is closely linked to the tempo fluctuations analysed above. Articulation, on the other hand, is primarily determined by technical aspects that have to do with the bow, while ornamentation reflects, at least in principle, the performer's capacity for improvisation, adding individuality to Bach's melodies and contrapuntal textures. To document all these features systematically, different colours were used to mark them in the score.²⁶

Among the four violinists, Sato improvises the most, both in the *Allemanda* and across the other movements. He shows considerable ease with the art of embellishment, introducing scales, *mordents*, and even changing Bach's written melodies and rhythms—e. g. in bars 3, 4, 5, 7, 13, 18, 23, 26, 29, and 30—though only in the repeated sections of the *Allemanda*. Sato also employs a variety of articulations and tends to mix long and short sixteenths to highlight the interplay of two voices—as in bars 24–27—as well as gradually shorten longer sixteenths to shape progressions, such as in bars 11–12. Christina Volz-Stomackin describes Sato's approach to Bach as rich in character and ornamentation, allowing for narrative expressivity.

"Sato masterfully establishes different characters and sounds for different variations in this recording. His storytelling through the music is well planned, like a collection of different voices all telling the same story through a different lens. Sato's strengths lie in his improvisatory spirit with ornamentation, arpeggiation and his interpretation of the rhythmic values, giving the impression he is simply using the Chaconne as a means to tell a story much bigger than what the music offers at face value."²⁷

In contrast, Hadelich introduces only very few improvisations to Bach's music in the *Allemanda*. His additions are limited to a small number of trills—e. g., on the penultimate note of bar 7 and the third G in bar 27. Instead, his interpretation is distinguished by an intellectual use of dynamics, as well as articulations and *vibrato*. Cowan summarises Hadelich's broader approach across the album:

24 Rob Cowan: "JS BACH Sonatas and Partitas for solo violin, BWV1001-1006 (Augustin Hadelich)" [2021], <<https://www.gramophone.co.uk/review/js-bach-sonatas-and-partitas-for-solo-violin-bwv1001-1006-augustin-hadelich>> (02.07.2024).

25 Körniger Klang, „Midori Seiler spielt Bach“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 18 January 2011.

26 See Figure 4.

27 Christina Volz-Stomackin, *Bach's Chaconne, BWV 1004: A Guide To Historically Informed Performance*, Dissertation, University of Memphis 2023, p. 30.

“Hadelich’s approach makes listening to the cycle at a single sitting relatively easy: sleight of hand and a strong musical imagination keep you hooked for the duration. [...] Other fugues are direct, no-nonsense affairs, with plenty of light and shade; and because of the bow used, largely free of unpleasant chordal ‘scrunching’. The fast finales also benefit from informed virtuosity, the First Partita with its alternately mirroring Doubles full of variety, the Second Sonata’s finale replete with echo effects.”²⁸

When varying repeated material, Hadelich adopts a subtler approach. His variations might even pass unnoticed were it not for the carefully chosen moments of application. By expanding time at strategically significant points, he helps the audience to perceive the intended contrasts—as mentioned in the previous section. More generally, he ensures that larger structural sections are delineated and pronounces parallelisms very clearly, particularly through dynamic contrasts.

Section 1: 1st time	Section 1: 2nd time	Section 2: 1st time	Section 2: 2nd time
starts forte —subito piano in bar 6 —ends forte	starts piano —subito forte in bar 6 —ends mezzoforte	starts fortissimo —subito piano in bar 23 —ends forte	starts piano —mezzoforte in bar 23 —ends forte

Table 2: Hadelich’s dynamics

Turning back to Seiler, Birgit Schlinger describes the sound, dynamics, vibrato, and phrasing in her interpretation of Bach’s *Partitas* as follows:

“This personal perspective has resulted in sparkling, vibrato-free partitas that find their own voice through the targeted change of dynamics between pianissimo and fortissimo. These works certainly push the boundaries of what is technically possible on the violin, especially since Bach tried to make the solo instrument appear polyphonic. But anyone who pauses and allows themselves to be enchanted by the 15-minute-long ‘Ciaccona’ from the Partita II in D minor, for example, will discover an enormous musical density that Midori Seiler celebrates here with concentrated virtuosity and attention to every single note.”²⁹

In the *Allemanda*, Seiler does not employ embellishments when repeating sections. She does, however, introduce articulation changes similar to those of Sato, for instance in bars 24–26. Characteristically she tends to conclude the phrases with a subtle *rubato* combined with a *diminuendo*, only to then move on with a renewed burst of energy to the subsequent musical idea, as exemplified in bar 6 and 30. In a review on NDRadio Kultur, Seiler’s recording was described as with “[m]uch elegance—little exuberance: Seiler uses vibrato very carefully and with a wide range of expression: Sometimes she lets the tone bloom slightly, sometimes she colors it dark and soft with a slow oscillation or lets it flash cheekily with a faster, shorter one.”³⁰ And in the booklet of Seiler’s *Partitas* album, Seiler shares this interpretative vision in her

28 Cowan, “JS Bach Sonatas and Partitas” (like fn. 24).

29 Schlinger, “Review” (like fn. 5).

30 [Unknown Author], “Review on Seiler’s Partitas CD”, NDR Kultur (January 2011), <<https://www.amazon.de/Partitas-Violin-Midori-Seiler/dp/B004DR8Q52>> (08.10.2025).

interview with Bernd Kussin: "What ultimately emerges is what essentially defines us as humans: the experience of beauty, the constant contact with our own limitations, and the great longing for redemption."³¹

Conclusions

This essay has examined four recordings of Bach's *Allemanda* from the *Partita II* for solo violin, compiling detailed data and uncovering significant insights that suggest promising directions for further research. The differences among the selected recordings are striking, beginning with the performers' choice of instruments and bows, extending to recording locations and environments, and culminating in the countless interpretive decisions the musicians made, first in study and later in performance. These contrasts reveal that performance tradition is not a static framework but a constantly evolving concept that both reflects and reshapes each performer's artistic identity.

The empirical data highlighted not only pronounced disparities among the recordings but also underlying unifying elements—shared interpretative decisions that align with Bach's musical intentions, such as the treatment of repetitions or adherence to his original bowings. These findings show that historically informed approaches can be identified not merely through aesthetic discourse but through tangible musical outcomes. HIP thus emerges as a living practice that bridges analysis and artistry, theory, and sound.

It is equally revealing that violinists from vastly different cultural and educational backgrounds converge in certain interpretative tendencies. These variations stem not only from formal training—such as exposure to Historical Performance Practice at institutions like the *Schola Cantorum Basiliensis* in the case of Seiler—but also from less formal influences like listening to recordings or attending concerts. Some performers embraced HIP early under specialised guidance, while others approached it later as established soloists, rediscovering Bach's works through personal and professional maturity. In every case, however, curiosity proved decisive in forging individuality and in transforming historical awareness into creative freedom.

In summary, this study demonstrates that a historically informed approach gains significance only when it interacts with the performer's own interpretative insight. Authenticity and originality emerge as complementary values: knowledge of past practices enables musicians to create performances that are both historically grounded and emotionally resonant with today's audiences.

Furthermore, historical sources offer guidance rather than prescription. They invite interpretation, not imitation. A rigorous study of these sources, combined with analytical listening to diverse recordings, provides the foundation for a thoughtful, authentic approach to Bach's music. In today's digital landscape—where platforms like YouTube have democratised access while blurring standards of quality—critical discernment remains essential for identifying reliable artistic models.

Ultimately, knowledge of music serves as a foundation for musical experience, that transcends the knowledge itself and becomes something deeper. This is why close listening remains instructive and

31 Midori Seiler, *J.S. Bach: Partitas for Violin*, CD-booklet, catalogue no. 0016722BC, Edel:Kultur, Berlin: Berlin Classics 2011, p. 14–17, here p. 16. The interview was conducted by Bernd Kussin and translated by Janet and Michael Berridge.

invaluable. A balance must be struck between ungrounded subjectivity, which is increasingly prevalent in today's digital landscape, and a historically informed research-based approach. Objectivity without the subject is meaningless, as it is the performer and the listener who feels and shapes the experience. Yet, strict historical objectivity is equally unattainable in interpretive "grey zones". I argue that we should strive for a realm of intersubjectivity—a shared search for meaning in which the performer takes the responsibility of asking questions and going on a search for the traces of what is essential in the music.

In answering the questions posed in the introduction, the essence of interpreting Bach's music in a historically informed way lies in immersing oneself as fully as possible in his unique musical language. The *Sei Solo* cycle incorporates various layers of beauty that demand both solid knowledge and heightened sensitivity. In this essay I not only wanted to document and analyse but also to provoke a thoughtful reflection on these issues, in the hope of inspiring further introspection into the art of interpretation.



This article is based on research carried out within the framework of the author's Master thesis at the Zurich University of the Arts, completed in 2024 under the supervision of Vasiliki Papadopoulou.



Berichte

Raumakustik in österreichischen Unterrichtsräumen und ihr Einfluss auf subjektiv wahrnehmbare Arbeitsbedingungen von Lehrenden

Sarah Ambros

Einleitung

Die Raumakustik beeinflusst die Sprachübertragung im Raum und wie sich Menschen darin verhalten, zum Beispiel durch eine Anpassung der Sprechlautstärke bei schlechten akustischen Bedingungen. Das hat Auswirkungen auf die Lärmentwicklung und damit einhergehend auf das Stressempfinden und aufkommende Ermüdungserscheinungen. Positiv anzumerken ist, dass bereits diverse Studien mit Messdaten aus unterschiedlichen Ländern vorliegen und sich einige dabei auch mit der Perspektive der Lehrer:innen beschäftigen.

Einblicke in die Fachliteratur bestätigen die Relevanz bestehender Normen und Richtlinien, welche die Raumakustik in Bildungseinrichtungen meist anhand der Nachhallzeit regeln. Bei der Vermittlung von Informationen ist das relevant, da eine deutlich erhöhte Nachhallzeit negative Auswirkungen auf die Konzentrationsfähigkeit der Schüler:innen und das Stimmverhalten der Lehrenden haben kann.

Während es somit beispielsweise in Deutschland, Schweden oder China schon Studien und Messdaten zur Raumakustik in Bildungsräumen gibt, fehlen diese in Österreich bislang. Ziel dieser Untersuchung ist es daher, die Raumakustik an ausgewählten österreichischen Schulen zu untersuchen und mögliche Auswirkungen auf Lehrende, deren Hauptaufgabe das Kommunizieren in Klassenräumen darstellt, zu messen.

Anforderungen an die Raumakustik

Wie lange ein Sprachsignal in Bildungsräumen (nach)klingen sollte, wird in Österreich durch eine verbindliche Richtlinie vorgegeben – die OIB Richtlinie 5¹ – sie gilt für alle neu errichteten und renovierten Bildungseinrichtungen. Unterschiedliche Räume werden hier nach ihrem Hauptnutzungszweck

¹ Vgl. *Richtlinien des Österreichischen Instituts für Bautechnik*, OIB-Richtlinie 5: Schallschutz, hg. vom Österreichischen Institut für Bautechnik, 2023.

eingordnet, in allen Schul-Unterrichtsräumen, die in dieser Untersuchung fokussiert werden, liegt das Ziel in guter Hörsamkeit und Sprachverständlichkeit – es wird eine ideale Nachhallzeit in Abhängigkeit des Raumvolumens vorgeschrieben.

Ein Beispiel zur Anwendung: die ideale Nachhallzeit liegt bei einem 183 m³ großen Klassenraum in den relevanten Oktavbändern 250–2000 Hz gemäß der OIB-5 bei 0,55 Sekunden.² Zu beachten ist, dass sich diese Angabe auf den Raum im voll besetzten Zustand bezieht.³

Methoden

Für die Bewertung der tatsächlichen Situation wurden täglich genutzte Unterrichtsräume raumakustisch gemessen. Die Ermittlung der Nachhallzeit T_{20} erfolgte anhand von Impulsantworten (Luftballone). Die Quellposition wurde an der Stelle einer:er Lehrenden (typischerweise bei der Tafel) gewählt und der empfangene Impuls je nach Raumgröße an mindestens drei Messpositionen auf Ohrhöhe von sitzenden Schüler:innen aufgezeichnet.

Um subjektiv wahrgenommene Arbeitsbedingungen der Lehrenden zu erheben wurde ein Online-Fragebogen entwickelt. Dieser beinhaltete allgemeine Angaben zu Person und Lehrstil, die raumakustische Wahrnehmung eines vermehrt genutzten Klassenraums und des Konferenzzimmers, sowie Einschätzungen zu Lärm am Arbeitsplatz und subjektives Wohlbefinden. Verwendete Skalen sind angelehnt an bisherige Untersuchungen an Schulen in anderen Ländern aus der Sicht von Lehrenden.⁴ Zu Beginn des Fragebogens wurden persönliche Eigenschaften der Teilnehmenden und sensorische Verarbeitungsmuster anhand des *SEPPoS*⁵ und einer deutschen, angepassten Variante des *Short Sensory Profils*⁶ eingebaut.

Teilnehmende

Der Datensatz umfasste 73 vollständige Fragebögen von 22–62-jährigen Lehrenden (56♀, 16♂, 1♀, Ø 42,8 Jahre) aus neun Schulen, die zum Zeitpunkt der Teilnahme durchschnittlich seit elf Jahren als Lehrer:in

2 Vgl. OIB-Richtlinie 5, (wie Anm. 1), S. 7.

3 Siehe erläuternde Bemerkungen zur OIB-Richtlinie 5.

4 Vgl. z.B. Viveka Lyberg-Åhlander, Roland Rydell und Anders Löfqvist, „Speaker’s Comfort in Teaching Environments: Voice Problems in Swedish Teaching Staff“, in: *Journal of Voice* 25/4 (2011), S. 430–440.

5 Vgl. Richard von Georgi und Julia Herr, *SEPPoS – Short Eysenck Personality Profiler with NEO-PI-R Openness. Unpublished ongoing research project. Berlin Institute of Biomusicology and Empirical Research (BIBER)*, Laufendes Forschungsprojekt, Berlin School of Popular Arts, Berlin 2020. Erfolgreich angewendet in: Julia Herr, Richard von Georgi und Katrin Starcke, „Massenmagnet oder Publikumskiller? Eine experimentelle Online-Studie zum Einfluss von Hintergrundmusik und Persönlichkeit auf die subjektive Bewertung despräsentierenden Unternehmens eines Messestandes“, in: *Events und Wege aus der Krise*, hg. von Cornelia Zanger, Wiesbaden: Springer Gabler 2022, S. 139–158.

6 Vgl. Daniel N. McIntosh, Lucy Jane Miller, V. Shyu und Winnie Dunn, „Overview of the short sensory profile“, in: *Sensory profile user’s manual*, hg. von Dunn Winnie, San Antonio, TX: The Psychological Corporation 1999, S. 59–73.

tätig waren. Die meisten Befragten (43%) unterrichteten an Gymnasien, gefolgt von Volksschullehrenden (21%), und etwa im gleichen Ausmaß Lehrer:innen an Mittelschulen und Oberstufen (je 18%).

Ergebnisse

Bei den erhobenen Messdaten wurden von der Impulsantwort aus jedem Raum die gemittelten Nachhallzeiten pro Oktavband berechnet. Zusätzlich wurde die Nachhallzeit über die Oktavbänder 250–2000 Hz gemittelt, da der Vergleich mit Vorgaben diesen Bereich festlegt. Da es sich um Nachhallzeiten im leeren Zustand handelt, wurde das Absorptionsverhalten von 20 Schüler:innen und einer Lehrkraft für alle Räume einberechnet, und zwar anhand vorgegebener Absorptionswerte gemäß Vorgaben in der ÖNORM.⁷ Die Befragungsdaten wurden auf Unterschiede nach Einrichtungsart der Räume und Persönlichkeitsausprägungen der Lehrenden ausgewertet.

Raumakustik

Die beschriebenen Messdaten bezogen sich auf 34 gemessene Unterrichtsräume. Die Raumvolumina reichten von 123 bis 415 m³, gemessene Nachhallzeiten im leeren Raum lagen zwischen 0,38 und 1,19 Sekunden (gemittelt über alle Messpositionen für 250–2000 Hz).

Drei der untersuchten Räume wiesen Inklusionsbedarf auf, der beim Richtlinienvergleich mit einer um 20% reduzierten Nachhallzeit berücksichtigt wurde. Nach der theoretischen Berechnung des vollen Raumzustands, erfüllten 14 der untersuchten Räume die Vorgaben zur Nachhallzeit, die restlichen 20 Räume wiesen im Durchschnitt 0,21 Sekunden längere Nachhallzeiten als vorgegebene Optima auf (R: 0,02–0,63 s).⁸

Befragung

Eine deskriptive Auswertung ergab, dass die Mehrheit der Befragten im Allgemeinen zufrieden mit ihrer Tätigkeit als Lehrer:innen wären und sich beim Unterrichten wohlfühlten (trifft zu oder trifft eher zu; bei n=66). Im Durchschnitt wurden in einem Klassenraum 21 Schüler:innen unterrichtet, die individuelle Anzahl zeigte jedoch keinen signifikanten Einfluss auf abgefragte Skalen. Deutlicher wirkte sich die Art der Einrichtung auf das beurteilte Wohlbefinden der Teilnehmenden aus. So ergaben sich bei der Beurteilung, wie sich die Lehrenden nach einem typischen Arbeitstag fühlten signifikante Unterschiede zwischen Lehrenden an Mittelschulen und Oberstufen: Erstgenannte gaben häufiger an, sich nach einem Arbeitstag angespannter zu fühlen als Lehrer:innen an Oberstufen. Bei den Angaben von Lehrer:innen an Mittelschulen wurde außerdem eine geringere Streuung der Antworten festgestellt (Abb. 1).

7 Vgl. ÖNORM B 8115-3: Schallschutz und Raumakustik im Hochbau – Teil 3: Raumakustik, hg. von Austrian Standards International, 2023, S. 16.

8 Hinweis: Die OIB-5 sieht eine 20%-Toleranzgrenze für einzelne Oktavbänder vor, die in dieser Berechnung nicht berücksichtigt wurde.

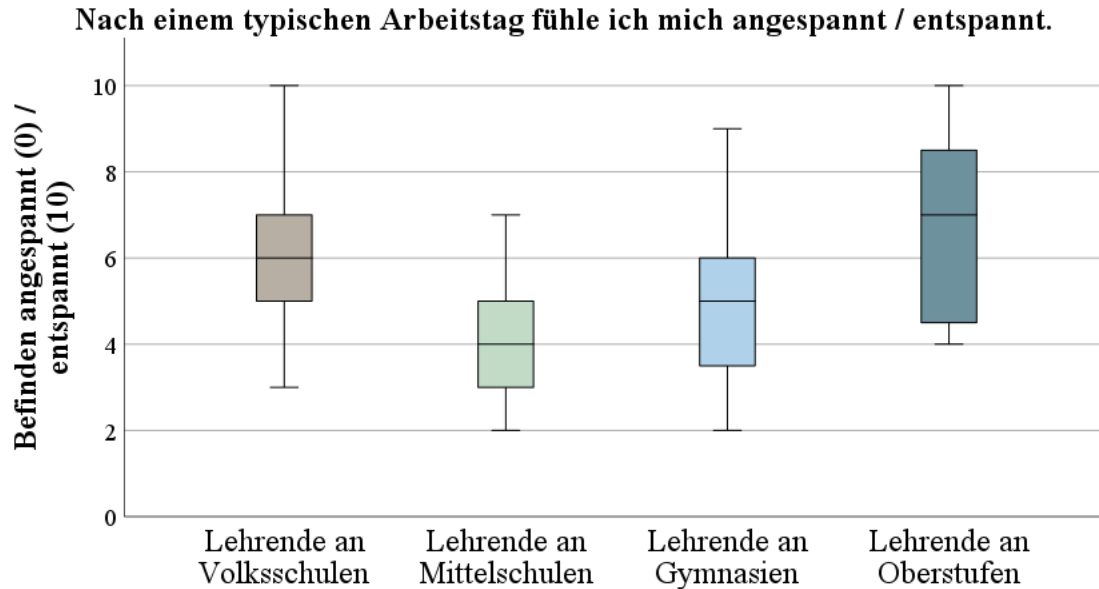


Abbildung 1: Einschätzungen zum Wohlbefinden von Lehrenden an verschiedenen Einrichtungen

Neben Bewertungen mittels Schiebereglern wurden Aussagen zum Unterricht und dem eigenen Verhalten auf einer 5-Punkt Likert-Skala (trifft nicht zu – trifft zu) angegeben. Hier zeigte besonders das Item „*Ich muss meine Stimme erheben, um gehört zu werden*“ signifikante Unterschiede in Abhängigkeit der Klassenraumausstattung. In Klassen ohne absorbierende Decke wurde dieser Aussage deutlich häufiger zugestimmt als in Klassenräumen, die mit vollflächigen Rasterdecken ausgestattet waren (Abb. 2): Räume, die dank der absorbierenden Decke (z. B. Abb. 3) kürzere Nachhallzeiten aufweisen, wirken sich demnach positiv auf das eingeschätzte Stimmverhalten aus.

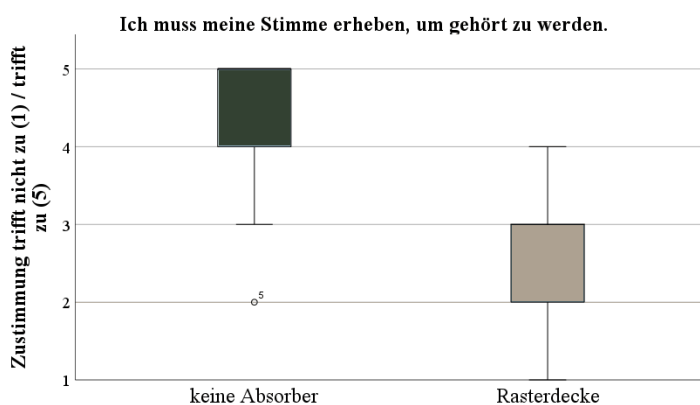


Abbildung 2: Zustimmungen zum Stimmverhalten in Abhängigkeit der akustischen Ausstattung des Klassenraums

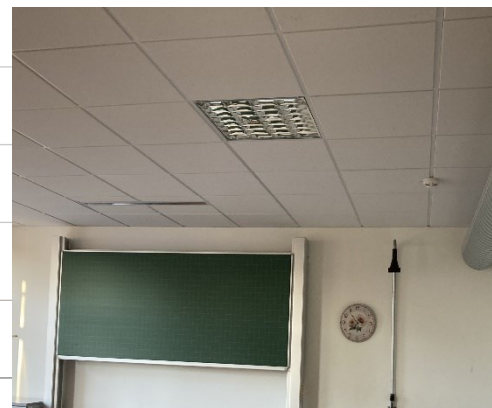


Abbildung 3: Beispiel für eine Rasterdecke im Klassenraum

Ein Blick auf personenbezogene Aspekte belegt darüber hinaus Auswirkungen durch Persönlichkeitsausprägungen und die subjektive Art und Weise, wie sensorische Eindrücke verarbeitet werden. Im Zuge des Persönlichkeitsfragebogens beschrieben sich Teilnehmende selbst durch ihre Zustimmung zu einzelnen Eigenschaften, die insgesamt vier Persönlichkeitsdimensionen (Extraversion, Neurotizismus,

Psychotizismus, Offenheit für neue Erfahrungen) abbilden. Für jede:n Lehrende:n wurde anschließend ein Ausprägungswert in allen Dimensionen berechnet.

Es zeigten sich deutliche Unterschiede von Teilnehmenden in der Wahrnehmung ihrer Unterrichtsräume, die auf die Ausgeprägtheit des Merkmals Neurotizismus zurückzuführen sind. Diese Skala beinhaltet die Eigenschaften „schweremütig“, „besorgt“, „unsicher“, „pedantisch“ und „emotional“.⁹ Anhand der Ausprägungswerte wurden zwei Gruppen von Personen gebildet (0 = gering ausgeprägter Neurotizismus, 1 = stark ausgeprägter Neurotizismus) und ihre Antworten miteinander verglichen.

Lehrende mit ausgeprägterem Neurotizismus stimmten der Aussage „*Ich habe beim Unterrichten schon einmal ein Echo im Raum gehört*“ stärker zu als die Vergleichsgruppe ($t_{(71)} = 2,492$; $p < 0,05$). Auch bei den subjektiven Beschreibungen des hauptsächlich genutzten Unterrichtsraums unterschieden sich die Antworten der beiden Gruppen voneinander: Lehrende mit ausgeprägterem Neurotizismus-Eigenschaften beurteilten ihren Klassenraum als lauter ($t_{(71)} = -2,946$; $p < 0,05$) und bewerteten den Faktor Lärm als störender ($t_{(71)} = 3,364$; $p < 0,001$).

Der Einfluss von Lärm auf die Arbeit als Lehrkraft ist zudem bei jenen Befragten relevanter, die Schwierigkeiten haben, ihre auditive Umgebung auszublenden. Diese Fähigkeit wurde anhand des sensorischen Profils erfragt, indem Zustimmungen zu verschiedenen Aussagen berücksichtigt wurden. Beispielsweise beurteilten Teilnehmende die Aussage „*Es fällt mir schwer eine Aufgabe fertigzustellen, wenn das Radio läuft*“. Anhand dessen wurden erneut zwei Gruppen eingeteilt (0 = wenig Schwierigkeiten beim Filtern, 1 = Schwierigkeiten beim Filtern). Signifikant unterschieden sich die Gruppen beispielsweise bei der beurteilten Störung durch Lärm im Unterricht ($t_{(71)} = 2,544$; $p < 0,05$) und besonders deutlich wird dies, wenn es um das konzentrierte Arbeiten im Lehrer:innenzimmer geht ($t_{(71)} = 3,782$; $p < 0,001$), welches mit abnehmender Fähigkeit zur auditiven Filterung als schwieriger eingestuft wurde.

Problematisch sind diese Ergebnisse, da 44% der Teilnehmenden mindestens in einem der genannten Merkmale (Neurotizismus und/oder Fähigkeit, auditiv zu filtern) jener Gruppe mit erhöhten Ausprägungswerten zugeordnet wurden. 18% der Lehrer:innen wiesen sowohl beim Merkmal Neurotizismus als auch bei Schwierigkeiten des auditiven Filterns Werte über dem Median auf.

Diskussion

Die raumakustischen Zustände in den 25 gemessenen Schulen sind bei knapp 42% der untersuchten Klassenräume ausreichend. Auch wenn die Anforderungen der OIB in vielen der teilnehmenden Schulen nicht bindend sind (da es sich um Altbauten handelt), beinhalten die Ergebnisse auch Messdaten aus gänzlich neu erbauten Einrichtungen. Anhand der bislang vorliegenden Messergebnisse kann daher nicht geschlussfolgert werden, dass in unrenovierten Altbeständen kausal schlechtere raumakustische Bedingungen vorzufinden sind, als in Neubauten.

Zusammengefasst bestätigen die Befragungsergebnisse einige bisher beobachtete Effekte, die auch in der Literatur Erwähnung finden. Beispielsweise zeigt das Alter der Schüler:innen (hier gemessen an der Art der Einrichtung) einen Einfluss auf das Wohlbefinden der Lehrenden, wobei bisherige Studien

9 Vgl. Richard von Georgi und Julia Herr, *SEPO* (wie Anm. 5).

in dieser Hinsicht höhere Lärmpegel in jüngeren Klassen aufweisen, was bei Lehrenden mit vermehrtem Stressempfinden einhergeht.¹⁰

Das Einbauen personenbezogener Verarbeitungs- und Verhaltensmuster in Befragungen zur Raumakustik ist bislang nicht üblich. Dennoch zeigen die Ergebnisse, dass höhere Sensibilität für auditive Einflüsse (gemessen am sensorischen Profil) und bestimmte Eigenschaften (gemessen am Persönlichkeitsmerkmal Neurotizismus) die Wahrnehmung von Raumakustik beeinflussen können. Dass viele der Befragten hohe Ausprägungswerte in mindestens einer der Dimensionen zeigen, bestätigt darüber hinaus, wie relevant das Berücksichtigen solcher Verarbeitungs- und Verhaltensmuster bei der Umsetzung von raumakustischen Maßnahmen ist.

Limitierende Faktoren der Untersuchung sind die Größe der Stichprobe sowie die Einteilung von Befragten in zwei Gruppen. Zusammengefasst gaben die Lehrer:innen das bewertete Wohlbefinden und die allgemeine Zufriedenheit größtenteils als sehr gut an. Nichtsdestotrotz bestätigen einzelne Skalen zur Raumakustik und zum eigenen Stimmverhalten, wie wichtig eine funktionierende raumakustische Ausstattung für den Unterrichtsalltag ist.



Diese Untersuchung wurde als Teil eines laufenden Doktoratsprojekts am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien durchgeführt. Bei der Befragung handelt es sich um eine Pilotstudie; die raumakustischen Messdaten stammen von Messungen an öffentlichen Schulen aus sechs Bundesländern, wobei die meisten Daten in Niederösterreich und Wien erhoben wurden.

¹⁰ Vgl. etwa Peng Jianxin, Zhang Honghu und Wang Dan, „Measurement and analysis of teaching and background noise level in classrooms of Chinese elementary schools“, in: *Applied Acoustics* 131 (2018), S. 1–4, hier S. 3.

From ‘Exhumation’ to ‘Exigency’

Bringing *Arie Antiche* —and My Dissertation Poster—to the 2024 Junge Musikwissenschaft Symposium

Hazal Akyaz

Introduction

I participated in the Symposium der Jungen Musikwissenschaft at the annual conference of the *Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft* (ÖGMw), which took place in Mozarteum University, Salzburg (18 October 2024), with a poster presentation on my dissertation project.¹ The conference offered a rich environment for academic exchange across diverse musicological disciplines. My goal was to introduce my research to a broader scholarly audience, increase awareness about the origins of musicological scholarship during the late 19th-century Risorgimento, explore the historical dimensions of vocal pedagogy, and examine the history of canonizing repertoire within a pedagogical context.² Through this presentation, I sought to engage in critical dialogue with colleagues working in related fields, such as music historiography, reception studies, and performance practice.

While I did not receive direct feedback during the poster session, the experience of presenting and creating a visual representation of my research proved to be an invaluable opportunity. It allowed me to sharpen my argumentation, refine my research focus, and contextualize my work within broader historical and pedagogical frameworks.

Project Overview: Dissertation Topic

My dissertation, provisionally titled “From ‘Exhumation’ to ‘Exigency’: A Historical Perspective on the Intention Behind Alessandro Parisotti’s *Arie Antiche* and Its Reception in Vocal Pedagogy”, examines the historical function and later reception of the widely used *Arie Antiche* anthology compiled from 1885 to

1 See Hazal Akyaz, “From ‘Exhumation’ to ‘Exigency’: Historical Perspectives on the Intention Behind Alessandro Parisotti’s *Arie Antiche* and Its Reception in Vocal Pedagogy”, Poster Presentation at the Symposium der Jungen Musikwissenschaft, Salzburg 2024, <<https://oegmw.at/wp-content/uploads/2024/10/Akyaz-Poster.pdf>> (02.09.2025).

2 Regarding the context of Risorgimento and early music revival as a part of educative canon in late 19th century Italy see Laura Basini, “Verdi and Sacred Revivalism in Post Unification Italy”, in: *19th-Century Music* 28/2 (2004), pp. 133–159, here pp. 145–147.

1898 by Italian composer and musicologist Alessandro Parisotti (1853–1913).³ While these three volumes are now standard material in vocal training for beginners, especially since the early 20th century, their original context suggests different motivations—rooted more in the revival of early music than in pedagogy.

The project explores the cultural and institutional influences behind Parisotti's editorial decisions, particularly his ties to the *Accademia di Santa Cecilia* and figures such as his teacher Salvatore Meluzzi (1813–1897)—an advocate for sacred music revival—as well as composers from the so-called Roman school, including Ettore Pinelli (1843–1915), Stanislao Falchi (1851–1922), and Giovanni Sgambati (1841–1914).⁴ Although all were engaged in early music revivalism, their primary focus remained composition and its teaching rather than vocal pedagogy. This environment suggests that *Arie Antiche* was conceived as a cultural homage to early Italian repertoire, not as instructional material for novice singers.

To investigate the discrepancy between the anthology's original intention and its later pedagogical use, I combine primary source research with a historical-hermeneutic approach. My aim is to situate the anthology within three interwoven frameworks: first, the history of vocal pedagogy; second, the turn-of-the-century musical taste; and third, early Italian musicology. This approach is necessary in part because Parisotti remains a relatively obscure figure in the scholarly literature, often overshadowed by better-known contemporaries. Moreover, current musicological studies tend to critique his editorial work as a Romantic-era distortion of Baroque music, while largely overlooking the anthology's subsequent pedagogical afterlife.⁵

I therefore seek to clarify Parisotti's possible intentions by examining his biography, professional career, and intellectual environment, as well as his editorial approach to Baroque repertoire and the limited sources to which he may have had access.⁶ In parallel, I investigate the history of vocal pedagogy and late 19th-century musical taste by analysing both contemporary pedagogical treatises and the repertoire widely appreciated by the public during this period.⁷

This project thus aims to bridge the gap between Parisotti's musicological milieu and the subsequent misinterpretation of his edition's function in vocal instruction—especially in a context where late 19th-

3 See Alessandro Parisotti, *Arie Antiche*, 3 Vol., Milan: Ricordi 1885–1898.

4 Regarding Salvatore Meluzzi and Parisotti's collegial environment at the Academy of Santa Cecilia see Antonio Rostagno, "La 'nuova scuola' musicale a Roma: da insegnare una professione a educare all'arte", in: *Il Conservatorio di musica di Palermo nel contesto italiano ed europeo*, ed. by Giuseppe Collisani et al., Florence: Leo S. Olschki Editore 2022, pp. 119–195, here pp. 120–147.

5 See, for example, Michael Talbot, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge: The Boydell Press 2006, p. 21; and Margaret Murata, "'Wo die Zitronen blühn...'" Re-Versions of *Arie antiche*", in: *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*, ed. by Stephen A. Crist and Roberta Montemorra Marvin, Rochester, NY: Univ. of Rochester Press 2004, pp. 330–355, here p. 332.

6 Primarily foreign editions of early Italian songs and miscellaneous manuscripts at the Academy of Santa Cecilia and national libraries of Florence and Venice. For another study which mentions Parisotti's sources for the first volume see again Murata, "'Wo die Zitronen blühn'" (like fn. 5) p. 350.

7 In the late 19th century, the decline of belcanto had been an issue discussed frequently by significant singing teachers such as Enrico delle Sedie (1824–1907), Liberio Vivarelli. See Marco Beghelli, "I trattati di canto. Una novità del Primo Ottocento", in: *Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, Vol. 50, Rom: Deutsches Historisches Institut 2013, pp. 121–132, here pp. 123–124.

century vocal pedagogy relied primarily on exercises and inherited performance traditions, rather than on a historically grounded or canonized repertoire that was organized in a hierarchically structured manner.



Figure 1: Cover of the first book of Parisotti's *Arie Antiche*, published in Milan in 1885 (like fn. 3).

ORDINE DEL VOLUME		Completo	Fascicoli
FASCICOLO PRIMO.			
Gian Giacomo Carissimi (1604 (?) - 1674). Cenni biografici	Pag.	1	1
<i>Vittoria, vittoria!</i> Cantata		2	2
Marco Antonio Cesti (1620 - 1669 (?)). Cenni biografici		7	7
<i>Intorno all'idol mio.</i> Aria		8	8
Giovanni Legrenzi (1625 - 1690). Cenni biografici		11	11
<i>Che fiero costume.</i> Arietta		12	12
Giovanni Maria Bononcini (1640 - 1703). Cenni biografici		17	17
<i>Deh più a me non v'ascondete.</i> Arietta		18	18
Alessandro Scarlatti (1659 - 1725). Cenni biografici		21	21
<i>O cessate di piagarmi.</i> Arietta		22	22
<i>Se Florindo è fedele.</i> - Arietta		24	24
<i>Son tutta duolo.</i> Aria		28	28
<i>Spesso vibra per suo gioco.</i> Canzonetta		31	31
<i>Se tu della mia morte.</i> Aria		34	34
~~~~~			
FASCICOLO SECONDO.			
<b>Antonio Vivaldi</b> (16... - 1743). Cenni biografici . . . . .		37	1
<i>Un certo non so che.</i> Arietta . . . . .		38	2
<b>Antonio Lotti</b> (1667 - 1740). Cenni biografici . . . . .		43	7
<i>Pur dicesti, bocca bella.</i> Arietta . . . . .		44	8
<b>Antonio Caldara</b> (1671 - 1763). Cenni biografici . . . . .		49	13
<i>Sebben crudele.</i> Canzonetta . . . . .		50	14
<i>Selve amiche.</i> Arietta . . . . .		54	18
<i>Come raggio di sol.</i> Aria . . . . .		57	21
<b>Domenico Scarlatti</b> (1683 - 1757). Cenni biografici . . . . .		59	23
<i>Consolati e spera.</i> Aria . . . . .		60	24
<b>Giorgio Federico Händel</b> (1684 - 1759). Cenni biografici . . . . .		65	29
<i>Affanni del pensier.</i> Arietta . . . . .		66	30
<i>Ah mio ben schernilo sei.</i> Aria . . . . .		69	33
<b>Benedetto Marcello</b> (1686 - 1739). Cenni biografici . . . . .		73	37
<i>Quella fiamma che m'accende.</i> Recitativo e Aria . . . . .		74	38
<b>Leonardo Leo</b> (1694 - 1745). Cenni biografici . . . . .		79	43
<i>Dal tuo soglio luminoso.</i> Duetto . . . . .		80	44
~~~~~			
50248 - 51			

Figure 2: Content of the first book of Parisotti's *Arie Antiche*.

Content and Structure of the Poster

I structured my poster in two horizontally divided blocks, offering a concise visual overview of the dissertation. The content was organized into three thematic sections:

1. Historical Background and Editorial Context
2. Main Research Questions and the Disjunction Between Intention and Reception
3. Preliminary Findings and Implications for Vocal Pedagogy

The first section presented Parisotti's biography and intellectual environment, highlighting his work not as a vocal pedagogue but as a composer and musicologist. Attention was given to his studies with Meluzzi and his collaboration with chamber composers and scholars of the Roman school. I also included musicologists such as Oscar Chilesotti (1848–1912) and Luigi Torchi (1854–1925), whose scholarly editions of early music shaped the broader discourse of the time.⁸ These references served to position *Arie Antiche* within a historiographic and revivalist tradition, rather than a didactic one.

The second section raised two guiding questions:

1. What might have been Parisotti's motivations in compiling the anthology, given his background and the cultural context?
2. How were those motivations received—or misunderstood—within early 20th-century vocal pedagogy?

To illustrate the shift in function, I highlighted how *Arie Antiche* entered conservatory curricula largely stripped of its historical context. The term "*exhumation*" derives from Parisotti's own preface, in which he describes his aim to revive "forgotten" early Italian songs. The word "*exigency*" also appears in the preface to the third volume, where Parisotti uses it in reference to the demands of public taste.⁹ By reintroducing this term in the context of vocal pedagogy, I aim to emphasize the shift in its meaning—from an appeal to contemporary audience preferences to a reflection of institutional needs for accessible early repertoire in singing education.

The third section reflected on the editorial and pedagogical implications of this transformation. For example, I included a table of contents from the anthology showing frequent misattributions and 19th-century categorizations applied to Baroque material. I also noted the dedication of all three volumes to Margherita di Savoia, the first Queen of Italy and an amateur singer, which suggests a social and salon-oriented function. Respectively Parisotti, especially in the first volume, republished a repertoire that had already been widely performed in salon and society concerts across Germany, France, and England, presenting this European canon without acknowledging its prior transnational circulation, and framing it instead as a forgotten body of work newly rediscovered in the Roman archives.¹⁰

Based on this preliminary inquiry, I argue that *Arie Antiche* was likely compiled for salon performance and amateur use, not formal vocal instruction. However, its later incorporation into conservatory education coincided with renewed interest in early Italian vocal ideals, particularly in reaction to the

8 Being the leading researcher and collectors of the early Italian musicological scholarship, Oscar Chilesotti and Luigi Torchi published transcriptions of 16 and 17th-century vocal and chamber music in collections such as *Biblioteca di rarità musicali* (1883–1915) and *L'arte musicale in Italia* (1898–1907). For further information see Alberto Basso, "Luigi Torchi e la musicologia italiana del suo tempo", in: *Recerca Musicologica* XI–XII (1991–1992), pp. 231–241, here pp. 236–237.

9 In the preface to the first volume, Parisotti describes his work as follows: "I collected the arias from old manuscripts and editions that had long been forgotten, and I must admit that in this exhumation work a great deal of material was offered to me" [transl. by the author] Parisotti, *Arie Antiche* (like fn. 3), Vol. 1, 1885. By the third volume, his aim appears to have shifted: he intended to "provide new materials to scarcely attended or ignored salon music, whose absence was widely felt", seeing it as worthwhile "to make use of the old works, adapted to the exigencies of our days, until the deficiency of modern pieces could be remedied" [transl. by the author] Parisotti, *Arie Antiche* (like fn. 3), Vol. 3, 1898.

10 See Murata, "Wo die Zitronen blühen" (like fn. 5), p. 332.

decline of *bel canto* and the rise of *verismo*.¹¹ Despite clear mismatches between Parisotti's editorial practice and pedagogical demands, his editions became canonical for beginner singers from the final decades of the 19th century onward.

Refining the Project Through Presentation

Preparing the poster compelled me to distill the core of my dissertation into a format accessible to a general musicological audience. This process clarified the framing of my central research question and highlighted areas that needed greater precision, particularly regarding the theoretical use of the terms "exhumation" and "exigency". It also helped me articulate the historical gap between Parisotti's motivations and the later reception of his collection.

The synthesis of visual and textual materials drew my attention to the editorial and material dimensions of the anthology. This led me to consider a future chapter focused on paratextual and visual strategies, such as title pages, prefatory texts, and performance indications in reprints. Although often seen as peripheral, these elements are crucial for understanding the evolving context and reception of the anthology.

While no formal feedback was recorded during the session, the act of designing the poster and anticipating scholarly engagement contributed significantly to the ongoing refinement of the dissertation's structure and focus. It also inspired new ideas for presenting Parisotti's editorial changes more concretely. For example, I could contrast melodic and harmonic alterations with later pedagogical markings or compare his editorial style to that of contemporary vocal pedagogues. Finally, the informal exchanges with colleagues reaffirmed the relevance of my topic for current debates on historically informed performance and the evolution of voice curricula.

Outlook

This poster presentation represented a significant step in the early dissemination of my dissertation research. The process of distilling complex source material and historiographical questions into a coherent visual format helped sharpen the conceptual contours of the project and clarified its interdisciplinary scope. The experience also opened several avenues for further development.

First, I intend to broaden the methodological framework of the dissertation by incorporating a more systematic approach to reception history and editorial theory. In particular, I aim to include a paratextual analysis—examining prefaces, editorial markings, and typographic features in both early and later editions of *Arie Antiche*—as a means of tracing shifts in pedagogical function and historical perception.

Second, I plan to conduct a comparative study of early 20th-century vocal pedagogy treatises, with a focus on how anthologies such as *Arie Antiche* were framed, legitimized, and integrated into institutional teaching. From the late 19th century onward, treatises by prominent voice teachers began

11 See Marco Beghelli, "Il 'do di petto'. Dissacrazione di un mito", in: *Il Saggiatore musicale*, 3/1 (1996), pp. 105–149, here p. 128.

to incorporate early Italian songs, which suggests changing pedagogical values. Analysing these sources will help clarify the mechanisms through which Parisotti's editions were reinterpreted for didactic purposes that diverged from his original intentions.

Third, I aim to develop a publishable article focused on the editorial strategies and cultural motivations underlying the selection and alteration of arias in the anthology. Such a contribution would engage broader scholarly discussions on historical editions, canon formation, and the construction of vocal repertoire.

In the longer term, I plan to present aspects of this research at academic conferences dedicated to historical performance practice, music editing, and vocal studies. These forums may also offer opportunities for collaboration with scholars working at the intersection of archival research, pedagogy, and performance.

In summary, this poster presentation helped me develop new perspectives on the three core components of my methodology. It also reaffirmed the importance of integrating artistic and scholarly approaches in my work. As both a singer and a musicologist, I intend to continue examining how *Arie Antiche* circulates in contemporary vocal pedagogy and performance—and how a historically informed understanding of its origins might reshape interpretive and educational practices today.



This report reflects the author's experience of composing and then presenting a poster presentation about her dissertation project at the Symposium der Jungen Musikwissenschaft in Salzburg, 18 October 2024.



IM:puls

Interviews & (Hör)-Reflexionen

Klangwelten im Gespräch: Hinter den Kulissen von Podcasts

Interview

Valeska Maria Baader und Stefanie Stindl-Liang

Stefanie Stindl-Liang (SSL): Liebe Valeska, vielen Dank, dass du uns heute Einblicke in das Thema „Podcasts gründen und gestalten“ geben wirst. Als ehemalige Mitherausgeberin des Nachwuchsmagazins *AN:klang* freut es mich sehr, dass du zugesagt hast und dir Zeit für dieses Interview nimmst. Meine erste Frage an dich lautet, kannst du zu Beginn ein bisschen etwas über dich erzählen? Was machst du gerade?

Valeska Maria Baader (VMB): Ich bin 23 Jahre alt, wohne zurzeit in Augsburg und bin Redakteurin und Content Creatorin bei *Klassik Radio*¹ und seinem Spartensender *Beats Radio*². Primär recherchiere ich in meiner täglichen Arbeit aktuelle Musik- und Kulturthemen, führe Interviews, schreibe Moderationstexte, betreue Social Media, verfasse Artikel für die Webseite und bin bei Bedarf auch in der Musikredaktion tätig, wo ich für die tägliche Musikplanung mitverantwortlich bin. Nebenbei arbeite ich freiberuflich für die *neue musikzeitung* (nmz)³ und produziere dort mit meinen Kollegen Mathis [Ubben] und Jakob [Roth] den Podcast *Laut & leise – Podcast der neuen musikzeitung*.⁴ Die Idee eines Podcasts kam uns damals im Akademiejahrgang der nmz, wo wir während unseres Studiums in die redaktionelle Arbeit der *neuen musikzeitung* eingeführt und darin begleitet wurden. In diesem Rahmen ist auch der Podcast entstanden, der seitdem weiterläuft, ganz unabhängig von der Akademie.

SSL: Du hast also während des Studiums schon verschiedene Erfahrungen sammeln dürfen und übernimmst auch aktuell viele Aufgaben in der Kulturbranche. Vom Podcast zum Radio sozusagen. Meine zweite Frage an dich ist, hörst du in deiner Freizeit Podcasts und wenn ja, welche?

VMB: Nein, privat konsumiere ich wenig Podcasts. Und wenn, dann haben sie eigentlich immer etwas mit Ernährung oder Sport zu tun. Beruflich recherchiere ich natürlich auf verschiedenen Ebenen, dabei höre ich auch Podcasts oder lese gezielt Artikel – dann muss man das nicht auch noch im privaten Leben machen [Augenzwinkern]. Bei Klassik Radio habe ich auch gelernt, wie man einen Moderationstext so verfasst, dass er nicht so klingt, als ob man ihn gerade ablesen würde – das nennt man auch Schreiben fürs Sprechen. Wenn man das gelernt hat, denkt man auch öfter

1 Vgl. Ulrich R.J. Kubak und Tina Jäger, *Klassik Radio*, <<https://www.klassikradio.de/>> (07.10.2025).

2 Vgl. Stefan Ibelshäuser, *Beats Radio*, <<https://www.beatsradio.de/>> (07.10.2025).

3 Vgl. Theo Geißler, *neue musikzeitung*, <<https://www.nmz.de/>> (07.10.2025).

4 Vgl. Theo Geißler, *Podcast: „Laut & leise“*, <<https://www.nmz.de/tags/podcast-laut-leise>> (07.10.2025).

darüber nach, wie etwa Podcasts, Nachrichten oder Dokus redaktionell vorbereitet wurden. Da erwische ich mich manchmal dabei, wie ich mehr darauf achte, wie das wohl getextet, recherchiert und technisch umgesetzt wurde, als auf den Inhalt zu achten [lacht]. Da kann ich dann nicht mehr so gut abschalten.

SSL: Ja, das ist nachvollziehbar, dass man die Podcasts dann ganz anders rezipiert und mit einem „Arbeitsohr“ wahrnimmt. Wie bist du überhaupt auf die Idee gekommen 2023 den Podcast *Rubato* zu gründen, mit dem ja vieles begonnen hat. Was hat dich dazu inspiriert?

VMB: Der Podcast *Rubato*⁵ ist während meiner Studienzeit entstanden. Damals war der Gedanke, beruflich die Radiokarriere anzustreben, noch gar nicht so präsent, aber das Interesse für die Medienwelt war da. Ich habe selbst zu Beginn meines Studiums die Erfahrung gemacht, dass es schwierig ist, Praktikumsplätze in Medienhäusern zu bekommen und dachte, dass ein Podcast den Studierenden die Möglichkeit geben könnte, erste Erfahrungen im Audiobereich zu sammeln, um später etwas vorweisen zu können. Das war so die Grundidee. Nicht wir als Redaktionsteam produzieren die Folgen, sondern wir managen den Podcast, Studierende können sich aber bei uns bewerben und dürfen mit Unterstützung des Redaktionsteams eine Podcastfolge bei *Rubato* veröffentlichen. Bereits in meiner Schulzeit habe ich mich intensiv mit Audio-, Video- und Designprogrammen beschäftigt. Dieses Vorwissen ist natürlich elementar für den Aufbau eines solchen Formats. Und dann kamen eben schließlich noch Erfahrungen beim *SWR* [Südwestrundfunk] und schließlich bei *Klassik Radio* dazu.

SSL: Wow, dann hast du schon einiges an Erfahrung mit ins Redaktionsteam gebracht. Du hast schon kurz erwähnt, dass Studierende mit Themen an euch herantreten. Wie hat dann der Auswahlprozess funktioniert beziehungsweise, haben sich sehr viele Studierende beworben?

VMB: Das kann ich gar nicht so genau sagen. Es waren nicht übermäßig viele Bewerbungen, aber das war nicht schlimm, da wir 2023 nur eine Folge pro Monat herausgebracht haben. Für die Bewerbung war eine ein- bis zweiminütige Audiosprachnachricht einzureichen, in der man etwas über das geplante Thema berichten sollte. Dabei war uns auch wichtig, wie die Person spricht. Wie verkörpert sie selbst das Thema? Natürlich gab es auch Bewerbungen, die wir abgelehnt haben, weil wir wussten, dass es schwierig wird, mit der Stimme oder an der Ausdrucksstärke zu arbeiten, um das Thema gut rüberzubringen. Das soll nicht heißen, dass die Stimme perfekt, wie bei einem Radiomoderator klingen muss – das tut meine auch nicht – aber es gibt so eine bestimmte Art und Weise, wie jemand die Dinge überbringt und da kann man sehr oft was rauskitzeln.

SSL: Das stelle ich mir sehr spannend vor, mit den unterschiedlichen Stimmen zu arbeiten. Du hast eben erwähnt, dass das Redaktionsteam die Studierenden unterstützt. Was macht so ein Redaktionsteam bei der Erstellung eines Podcasts? Was sind eure Aufgaben?

5 Eine Übersicht über alle bisher erschienen Folgen und weitere Informationen zum Podcast *Rubato* finden sich auf Spotify: Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaften: *Rubato – Dein Musikalisches Studierendenfutter*, <<https://open.spotify.com/show/6AjAfl-TePjsR02JQv2FQmV?si=06a18b8a91f548c9>> (06.10.2025).

- VMB:* Unser Team war in verschiedene Sparten aufgeteilt. Die einen aus dem Team haben sich mehr um die Designs gekümmert (Folgendercover, Instagramposts, etc.), die anderen hauptsächlich um die Bewerbungsabläufe und wieder andere vor allem um den Podcastschnitt und Upload. Das war schon eine Challenge, das alles zu koordinieren, allerdings lernt man dadurch auch unglaublich viel für das Berufsleben. Wir hatten auch bei *Rubato* einen gewissen Anspruch, qualitativ hochwertige Folgen hochzuladen, auch wenn es Studierende sind, die diese Folgen produzieren und dabei ihre ersten Erfahrungen machen.
- SSL:* Gibt es eine Folge, an die du dich ganz besonders gerne zurückerinnerst? Ich habe ein bisschen in den Podcast *Rubato* hineingehört und besonders spannend fand ich die erste Folge „Warum eigentlich musikwissenschaftliche Podcasts?!“ und „Sind Musikwissenschaftler geborene Taxifahrer?“. Das war ja dann auch die letzte Folge, bei der du mitgewirkt und dich verabschiedet hast.
- VMB:* Ich glaube, meine Lieblingsfolge war die „musikalische Spurensuche“. Das waren zwei aufeinander aufbauende Folgen, die einfach super spannend erzählt wurden – eine richtige Detektivjagd durch die Podcastfolge. Von meinen eigenen Folgen ist das immer schwer zu sagen, was mir am besten gefallen hat. Aber klar, so die letzte Folge mit meinem Team – „Wie wird man Journalist oder Journalistin?“ – das fand ich, war eine ganz wichtige Folge, weil sie, glaube ich, jungen Menschen helfen kann, ihren Berufsweg im Journalismus zu finden. Diese Folge war auch ein Crossover von *Rubato* zu meinem anderen Podcast *Laut & leise*, von dem wir mein Team eingeladen hatten. Das war für mich eine schöne Folge, weil ich gemerkt habe: Okay, aus meinem Traum im Studium wird gerade ein beruflicher Weg.
- SSL:* Das ist natürlich ein super schöner Übergang von einem zum anderen Podcast und rein in den Beruf. Im Studium Musikwissenschaft sind Podcasts ja ein Format, welches zumindest ich nicht explizit im Studium kennengelernt habe. Aber das junge Publikum findet dieses Audioformat ansprechen und spannend. Was kann da vielleicht die Wissenschaft vom Format Podcast lernen?
- VMB:* Also ich würde sagen, an sich ist ein Podcast erstmal ein Unterhaltungsmedium. Natürlich gibt es da einen Unterschied, ob es ein Podcast für die *neue musikzeitung* ist oder ob es sich um einen privaten Podcast handelt. Aber der Kern ist eigentlich immer gleich: Ein Podcast ist wie ein Gespräch beim Abendessen und Podcasts sind dadurch eigentlich ein Medium, das die Leute nebenbei hören, zum Beispiel beim Essen oder Kochen. Klar, du hast eine Zielgruppe, die du ansprechen willst, aber letztlich ist das eine Zielgruppe, die *nebenbei* zuhört und du musst es schaffen, dass sie trotzdem *gut* zuhören, indem du ansprechend und locker von den Themen berichtest. Und das kann die Musikwissenschaft mitnehmen, dieses lockere Erzählen, ohne dabei den Inhalt zu verlieren. In der Musikwissenschaft schreiben wir immer so wahnsinnig kompliziert. Das kennst du ja auch von Seminar- oder Abschlussarbeiten. Das unterscheidet die Wissenschaft auch von einem Unterhaltungsmedium. Aber um mehr Leute zu erreichen und für musikwissenschaftliche und kulturelle Themen zu begeistern, hilft es auch im Wissenschaftsbetrieb, auf diese Unterhaltungsschiene zurückzugreifen.
- SSL:* Da stimme ich zu. Gerade in Vorlesungen zu Beginn des Studiums wird vieles vorausgesetzt, wodurch Studierende leicht die Begeisterung für das Fach verlieren können. Eine etwas lockerere und unterhaltsame Erzählweise könnte dem entgegenwirken. Kommen wir nun zu dem zweiten

Podcast *Laut & leise*, den du bereits im Interview mehrmals angesprochen hast. Mich würde interessieren, um was es in dem Podcast geht, welche sind die Inhalte? Diese wirken auch sehr verschieden, was ich mit einem Blick in den Podcast erkennen konnte.

VMB: Ja, also die Idee damals war, einen Podcast zu initiieren, der parallel zur Zeitung veröffentlicht wird. Heißt, wir haben in jeder Zeitung ein sogenanntes Dossier, in dem verschiedene Artikel zu einem Thema veröffentlicht werden und dieses Thema greifen wir auf und bearbeiten es weiter. Um die Themen wirklich faktenbasiert behandeln zu können, fragen wir dafür immer auch Fachleute aus dem jeweiligen Themengebiet für Interviews an. Im Podcast ordnen wir diese Stimmen dann ein, reagieren darauf und führen damit unsere eigenen Gedanken weiter aus. So können wir im Podcast noch einmal ganz neue Blickwinkel eröffnen.

SSL: Im Vergleich zum Podcast *Rubato*, würdest du sagen, dass die Vorbereitung für den Podcast *Laut & leise* nun schneller geht oder aufgrund der aufwendigen Recherchearbeit länger dauert? Wie kann man sich das vorstellen?

VMB: Ich weiß nicht, wie gut ich das vergleichen kann, da es von den Konzepten her zwei unterschiedliche Podcasts sind. Bei *Rubato* waren wir die Redaktion und haben alles drum herum organisiert aber selbst eigentlich keine Folgen produziert. Meine wesentliche Aufgabe war es, die Leitung des Teams zu übernehmen. Bei *Laut & leise* machen wir alles – von Recherche und Interviews, über die Produktion bis zum Schnitt und Upload. Also wahrscheinlich ist *Laut & leise* doch noch aufwändiger, wobei manches natürlich auch schneller geht, weil eben diese Kommunikation mit anderen außenstehenden Leuten wegfällt und weil wir mittlerweile auch wirklich Podcast-geübt sind und dann gewisse Prozesse schneller gehen.

SSL: Interessant. Viele Vorgänge bleiben somit die gleichen. Spielt in diesem Zusammenhang auch die Künstliche Intelligenz (KI) eine Rolle und kann Aufgaben übernehmen oder gar beschleunigen?

VMB: Im Journalismus ist es mittlerweile üblich, KI in allen möglichen Bereichen einzusetzen – zum Beispiel zur Transkription von Interviews.⁶ Damit kann man innerhalb von einer Minute ein komplettes Transkript von einem dreistündigen Interview zusammenstellen. Du kannst dir theoretisch auch eine produzierte Podcastfolge transkribieren lassen und diesen Text der KI vorlegen und sie dann darum bitten, einen Teaser-Text für Spotify zu schreiben. In der Regel spuckt die KI da etwas Brauchbares aus, das nur noch angepasst werden muss. Was aber cool ist: Die KI ist mittlerweile auch schon in der Lage, sich meinen Schreibstil zu merken und sich diesem anzupassen. Dadurch muss immer weniger angeglichen werden. Aber das meiste wird natürlich trotzdem noch selbst gemacht. Ein bisschen vom Menschen gemacht muss es ja auch noch sein [Augenzwinkern].

SSL: Eine letzte Frage habe ich noch, was würdest du Studierenden empfehlen, die selbst gerne einen Podcast im musikwissenschaftlichen Bereich starten würden?

VMB: Steile These, aber ich würde sagen, tut es nicht. Ich würde, wenn ich mich im Studium tatsächlich für so einen Weg interessiere, auf Angebote zurückkommen wie jene von *Rubato*. In dieser

6 Dank Valeska Baaders Hinweis wurde auch der erste Entwurf dieses aufgenommenen Interviews mittels einer KI, die Teil des Adobe Pakets ist, transkribiert.

Branche von Null an Fuß zu fassen ist total schwierig. Dann muss man eher mit *TikTok* oder *YouTube* starten und kann dann auch irgendwann mit einem Podcast beginnen, sobald man eine gewisse Reichweite hat. Aber mit einem Podcast als Privatperson starten würde ich nicht. Dann würde ich eher versuchen über Institutionen reinzukommen – wie beispielsweise über *Rubato*. Das ist dann auch in Bewerbungen angesehener.

SSL: Vielen Dank liebe Valeska, für die interessanten Einblicke hinter die Kulissen des Formats Podcast! Wer weiß, vielleicht fühlten sich jetzt ein paar Studierende angesprochen, Themenideen beim Podcast *Rubato* einzureichen und erste eigene Erfahrungen im Podcasten zu machen!

Hinhören lohnt sich!

Musikalische Entdeckungen mit dem Ensemble Zeitfluss

Barbara Haspl

Man lernt nie aus – besonders nicht in der Welt der Musik. Immer wieder stößt man auf neue Genres oder, besser gesagt, auf für einen bisher unbekannte musikalische Bereiche, die nur darauf warten, entdeckt zu werden. Erst vor einigen Jahren durfte ich selbst diese Erfahrung machen: In meinem Fall war es die klassische, zeitgenössische Musik. Zwar ergaben sich über die Jahre hinweg immer wieder Berührungspunkte mit Stücken und Komponist:innen, die sich in dieser verorten, doch blieb es meist bei einer Beobachtung von außen anstatt eines aktiven Miterlebens. Das änderte sich schlagartig, als ich beim Ensemble *Zeitfluss* tätig wurde. Zwar bin ich nicht musizierend in dem Ensemble tätig, sondern übernehme organisatorische Aufgaben, die vom Buchen von Veranstaltungsorten über das Erstellen von Programmheften bis hin zu Musiker:innen-Anfragen reichen, dennoch eröffnet sich dadurch eine ganz andere Sichtweise auf klassische, zeitgenössische Musik als bei einem reinen Konzertbesuch. Dieses 2003 in Graz gegründete Ensemble öffnete mir nicht nur die Tür zum abwechslungsreichen Feld des Musikmanagements, sondern vor allem zur vielfältigen Welt der zeitgenössischen Musik. Diese Erfahrungen haben meinen musikalischen Horizont nachhaltig erweitert – und tun es noch immer.



Abbildung 3: Ensemble Zeitfluss © Manuel Schaffernak (2024)

Das Grazer Ensemble *Zeitfluss* widmet sich vornehmlich der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts sowie den Komponist:innen aus diesem Zeitraum. Die Gründer Edo Mičić (Dirigent), Kiawasch Saheb Nassagh (Komponist) und Clemens Frühstück (Saxophonist) verbindet das ambitionierte Ziel, zeitgenössische Werke einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Von dem ursprünglich dreiköpfigen Gründungsteam sind aktuell Edo Mičić und Clemens Frühstück aktiv im und für das Ensemble tätig. Durch sorgfältig kuratierte Programme und einer engen Zusammenarbeit mit Komponist:innen leistet das Ensemble einen wichtigen Beitrag zur lebendigen Präsenz neuer Musik im steirischen, österreichischen und internationalen Kulturraum. Es versteht sich als Plattform für den lebendigen Dialog zwischen zentralen Werken der internationalen und österreichischen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Dabei gibt es für das Publikum immer wieder neue Kompositionen, sowie noch unbekannte Künstler:innen zu entdecken. Ein besonderes künstlerisches Anliegen ist dem Ensemble *Zeitfluss* die Wiederentdeckung vergessener, selten gespielter oder bislang kaum aufgeführter Werke. Diese programmatische Offenheit schafft Raum für neue Hörerfahrungen und trägt dazu bei, die Vielfalt und Relevanz aktueller Musik ins Zentrum der gesellschaftlichen Wahrnehmung zu rücken.

Das Ensemble *Zeitfluss* wird vom Enthusiasmus und der künstlerischen Überzeugung seiner Mitglieder getragen. Ziel ist es, den Funken der Begeisterung für zeitgenössische Musik auf das Publikum überspringen zu lassen. Denn oft fristet Neue Musik ein Nischendasein – sichtbar auch an ungleichen Förderverteilungen im kulturellen Bereich, wie sie insbesondere im vergangenen Jahr durch teils drastische Kürzungen im Bereich der freien Szene (zeitgenössische Musik eingeschlossen) deutlich wurden. Auch das Ensemble *Zeitfluss* ist in seiner Arbeit auf staatliche Fördermittel angewiesen und spürt die Auswirkungen dieser Entwicklungen unmittelbar.

Besonders bemerkenswert ist die große, aber dennoch variable Besetzung des Ensembles: Je nach Programm treten zwischen sieben und über fünfzehn Musiker:innen auf – ein Umfang, der in der zeitgenössischen Musikszene eher untypisch ist. In den letzten Jahren spielten zahlreiche namhafte nationale und auch internationale Künstler:innen im Ensemble mit, darunter Christian Pollheimer (Schlagwerk), Ana Ostojic (Klavier), Daniel Moser (Bratsche), Elena Gabbrielli (Flöte), Judith Fliedl (Geige), Szilárd Benes (Klarinette/Glissotar), Thomas Eibinger (Posaune) und Arnold Plankensteiner (Klarinette).

Die Konzertprogramme basieren auf einer spannenden Mischung aus Werken etablierter Komponist:innen und neuen Auftragskompositionen. Das Programm vereint sowohl Werke bekannter Komponist:innen als auch Stücke von Künstler:innen, die heute nur noch selten auf den Konzertbühnen zu hören sind. Seit seiner Gründung wurden dem Ensemble *Zeitfluss* über 90 Werke gewidmet, die bei Konzerten im In- und Ausland zur Uraufführung kamen. Zu den gespielten Komponist:innen zählen unter anderem Alban Berg, Gerd Kühr, Beat Furrer, John Cage, Elliott Carter, Arnold Schönberg, Klaus Lang, György Ligeti, Salvatore Sciarrino, Erich Urbaner oder Anna Thorvaldsdottir – ebenso wie junge Komponist:innen, die gerade dabei sind, sich einen Namen in der zeitgenössischen Musikwelt zu machen.

Konzerte finden drei- bis fünfmal jährlich statt und beinhalten fast immer Uraufführungen unterschiedlichster Komponist:innen. Durch zahlreiche Auftritte in Städten wie Nikosia, Brüssel, Zagreb, Sarajevo oder Wien hat sich das Ensemble *Zeitfluss* in den vergangenen zwanzig Jahren einen festen Platz in der österreichischen und internationalen Szene für Neue Musik erspielt. Seit 2018 ist es Ensemble in Residence der Österreichischen Gesellschaft für Zeitgenössische Musik (ÖGZM) und gestaltete unter

anderem in dieser Kooperation mehrere Konzerte, sowie deren 70- und 75-jähriges Gründungsjubiläum, mit.

Im November 2024 feierte das Ensemble *Zeitfluss* sein 20-jähriges Bestehen mit einem fulminanten Festkonzert im Minoritensaal in Graz. Das abwechslungsreiche Programm spannte einen Bogen von Beat Furrers *Still* (1998) über Tasos Stylianous *Vrontigotrafigos* (2023, Österreichische Erstaufführung) bis hin zu drei eigens für diesen Anlass komponierten Werken von Hannes Kerschbaumer, Florian Geßler und Anselm Schaufler. Besonders hervorzuheben ist Hannes Kerschbaumers Komposition *anticlinal flux*, in der erstmals das Glissotar (Solist Szilárd Benes) auf der Bühne der zeitgenössischen Musik erklang – ein neu entwickeltes mikrotonales Blasinstrument, erfunden von Dániel Váczi und Tóbiás Terebessy. Es basiert nicht auf klassischen Tonlöchern, sondern auf einem magnetisch verschließbaren Längsschlitz, der kontinuierliche Tonhöhenverläufe ermöglicht. Die beiden Seiten des Schlitzes sind mit einer Magnetfolie bedeckt, die ein magnetisiertes Band anzieht. Das Band wird am oberen Ende befestigt, gespannt und am unteren Ende, wie eine Saite auf einer Geige angehoben. Das Band kann dann an einer beliebigen Stelle herunterdrückt werden und es schließt die Stelle darüber perfekt ab, so dass jeder Ton im Tonhöhenkontinuum erzeugt werden kann. Das Glissotar ist das erste Instrument der sogenannten Glissonic-Familie, weitere Instrumente, wie die Glissoflute oder die Glissoboe, sind bereits in Planung.¹ Das Glissotar war für mich bei diesem Konzert besonders eindrucksvoll, da ich damit noch nie in Berührung gekommen bin. In seiner äußeren Form zunächst an eine Klarinette erinnernd, entfaltete es klanglich eine ganz eigene, atmosphärische Wirkung. Der Ton wirkte fast wie eine menschliche Stimme – gesanglich, wandelbar und stets in Bewegung. Diese klangliche Lebendigkeit spiegelte sich auch im ausdrucksstarken Spiel des Solisten Szilárd Benes wider, der dem Instrument eine außergewöhnliche Präsenz verlieh.



Abbildung 4: Glissotar © Glissonic Instruments (2024)

¹ Vgl. Glissonic Instruments, „Continuous Pitch Wind Instruments – glissonic“ [2024], <<https://glis-sonic.com/>> (04.08.2025).



Abbildung 5: © Barbara Haspl

Auch die übrigen Stücke des Abends waren ein voller Erfolg – und hätten unterschiedlicher nicht sein können. Von Anselm Schauflers *Klarinettenkonzert* mit Arnold Plankensteiner als Solist, das allerdings ohne einen ersten Satz auskommen musste, über Florian Geßlers *Am Saum der Dinge* bis hin zu Tasos *Stylianous Vrontigotrafigos* und Beat Furrers *Still*. Jedes Werk hatte seinen ganz eigenen Charakter und prägte den Abend auf unverwechselbare Weise.²

Musik ist – wie nicht nur dieser Abend zeigte – ein lebendiger, sich stetig verändernder Organismus. Auch wenn zeitgenössische Musik manchmal und für manche Ohren ungewohnt klingt, so war auch die Musik von Mozart oder Liszt einst „zeitgenössisch“ – und nicht jede ihrer Innovationen wurde sofort verstanden oder gefeiert. Wer heute zeitgenössische Konzerte besucht, kann damit vielleicht die Klassiker von morgen hautnah erleben. Es ist etwas Besonderes, Zeug:in zu sein, wie neue Ideen erstmals erklingen, sich weiterentwickeln und vielleicht schon bald ein Stück Musikgeschichte schreiben. Und wer weiß – vielleicht wird eines der Werke, dessen Uraufführung man heute miterlebt, irgendwann zum festen Bestandteil des klassischen Konzertprogramms. Und dann kann man sagen: „Ich war dabei.“

² Vgl. Ensemble Zeitfluss [2025], <<https://www.ensemble-zeitfluss.com/>> (04.08.2025).



A u t o r : i n n e n

&

H e r a u s g e b e r : i n n e n

Die Autor:innen

Hazal Akyaz ist eine Mezzosopranistin und Musikwissenschaftlerin. Sie studierte Gesang an der Dokuz Eylül Universität in Izmir und am Konservatorium „Alfredo Casella“ in L’Aquila. Nach ersten künstlerischen Erfahrungen im Opern- und Konzertfach wandte sie sich zunehmend der musikphilologischen Forschung und digitalen Musikwissenschaft zu. Sie ist derzeit Doktorandin an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz, wo sie unter der Betreuung von Markus Neuwirth und Claudio Bacciagaluppi die pädagogische Rezeption und editorische Geschichte von Alessandro Parisottis *Arie Antiche* untersucht. Akyaz war Lehrbeauftragte für Stimmbildung an der JAM Music Lab Privatuniversität in Wien und absolvierte ein Praktikum an der Wiener Arbeitsstelle der Neuen Schubert-Ausgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Derzeit ist sie als studentische Hilfskraft im Nikolaus-Harnoncourt-Zentrum der ABPU tätig, wo sie an der Digitalisierung und Erschließung historischer Quellen mitwirkt. 2025 erhielt sie ein Stipendium von *Gruppo Analisi e Teoria Musicale* (GATM) und absolviert ein Volontariat im Rahmen des FWF-Projekts *Composing | Publishing | Performing Opera: The Making of Alban Berg’s Wozzeck and Lulu*.

E-Mail: hazal.akyaz@student.bruckneruni.at

Sarah Ambros ist Universitätsassistentin (praedoc) am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien und seit dem Wintersemester 2023 im Doktoratsstudium tätig. Im Rahmen ihres Masterabschlusses 2022 spezialisierte sie sich auf Themenbereiche der Systematischen Musikwissenschaft wie Crossmodality Perception, Raumakustik, Psychoakustik und Fahrzeugakustik. In ihrer Doktorarbeit kombiniert sie nun theoretische und praktische Ansätze, um die psychoakustische Bewertung und Bedeutung der Raumakustik in Bildungseinrichtungen zu untersuchen. Sie arbeitet häufig mit Partnern aus der Wirtschaft (z.B. Bosch, Ecophon) zusammen, woraus im Zuge internationaler Tagungen Publikationen zum Sound Rating von Elektrofahrzeuggeräuschen, von Kaffeemaschinen oder zum Zusammenhang von Musik und Farbe veröffentlicht wurden. Zudem leitet Sarah Ambros regelmäßig Workshops und Seminare über Akustik und Raumakustik.

E-Mail: sarah.ambros@univie.ac.at

Valeska Maria Baader absolvierte ihr Bachelorstudium Musikwissenschaft mit Nebenfach Christentum und Kultur an der Universität Heidelberg und ihr Masterstudium der Musikwissenschaft an der Universität Wien. Nach ihrem redaktionellen Volontariat arbeitet sie heute als Redakteurin und Content Creatorin beim europaweit größten privat finanzierten Klassik-Sender *Klassik Radio* und dessen Spartensender *Beats Radio*. Dort ist sie in der Programm-, Online- und Musikredaktion tätig, bereitet Sendungen redaktionell vor, führt Interviews, verfasst und produziert Beiträge für Web und Social Media und wirkt an der täglichen Musikplanung mit. Nebenberuflich ist sie als freie Autorin für die *neue musikzeitung* tätig und moderiert gemeinsam mit ihren beiden Kollegen Mathis Ubben und Jakob Roth auch deren Podcast *Laut & leise*. Frühere berufliche Stationen führten sie unter anderem zu *SWR2 / ARD Klassik* und zur *Alban Berg Stiftung* Wien. Zudem wurde sie bereits während ihres Studiums durch ein Förderstipendium bei der *neuen musikzeitung* und beim *MozartLab* des *Mozartfests Würzburg* gefördert.

E-Mail: valeska.baader@outlook.de

Lucía Gutiérrez Gual (b. 2000) is a Spanish violinist currently based in Zurich. She has completed her Master in Music Performance at the Zurich University of the Arts (ZHdK) under the guidance of Prof. Rudolf Koelman, and will pursue a Certificate of Advanced Studies in 2025–26. She previously obtained her Bachelor's degree at the Conservatori Superior del Liceu in Barcelona. Gutiérrez Gual has participated in orchestral academies such as the Bern Symphony Orchestra, Sinfonie Orchester Biel-Solothurn, and the Mahler Chamber Orchestra. As a passionate chamber and baroque musician, she has taken part in projects in international festivals like Bachcelona. Her artistic development has been enriched by masterclasses with musicians such as Pavel Vernikov, Alina Ibragimova or Daniel Sepec. She is particularly interested in historical performance and its intersection with contemporary interpretation, a topic explored in her current research.

E-Mail: lucia.gutierrezgual@zhdk.ch

Barbara Haspl studiert Musikwissenschaft im Master an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz sowie an der Karl-Franzens-Universität Graz, mit Schwerpunkt im Bereich Ethnomusikologie. Parallel dazu steht sie kurz vor dem Abschluss ihres Diplomstudiums der Rechtswissenschaften an der Universität Graz. Seit 2023 ist sie im Büro und in der Organisation des Grazer Ensemble Zeitfluss tätig und ist unter anderem für Künstler:innen-Anfragen oder Programmheft-/Plakatgestaltung zuständig. Bereits seit 2018 sammelt sie im Rahmen verschiedener Festivals – darunter das Ars Electronica Festival in Linz, Hollywood in Vienna und die styriarte – vielfältige Erfahrungen in den Bereichen Organisation/Produktion, Informationsmanagement und Inspizienz. Diese Tätigkeiten führten sie 2021 zum ORF in Wien, wo sie als Produktionsassistentin und Inspizientin bei Großproduktionen wie Dancing Stars oder dem Opernball mitwirkte. Zudem ist sie seit 2021 Teilzeitmitarbeiterin der Universitätsbibliothek Graz.

E-Mail: barbara@ensemble-zeitfluss.com

Parmis Rahmani (b. 1995, Tehran) is an Iranian musician specializing in Persian classical music and cultural adaptation studies. She began her musical journey in 2005 with violin, later expanding to gheychak (Persian fiddle) and Iranian-style violin performance from 2008. Rahmani completed her Bachelor's and Master's degrees in Iranian Classical Music at Tehran Art University, specializing in gheychak performance. As an active performer, she has collaborated with renowned ensembles including Neyestan, Honaravaran, and Moj-e-no, while also releasing original compositions on international music platforms. Her academic contributions include founding and directing the Parsia Music Institute in Tehran and authoring the instructional book "Mana for Gheychak." Since 2023, Rahmani has been based in Vienna, Austria, where she is currently pursuing her Master's degree in Ethnomusicology at the University of Music and Performing Arts Vienna (MDW), now in her second semester.

E-Mail: parmis.rahmani@students.mdw.ac.at

Lenny Sienczak, geboren 2005 in Wuppertal, studiert Musikwissenschaft an der Universität Wien. Seine Interessenschwerpunkte liegen in der (politischen) Musikästhetik sowie Rezeption, aber auch Akustik und Musikproduktion. Praktische Erfahrungen bringt er insbesondere aus dem Bereich der Klavier- und Gitarrenmusik mit.

E-Mail: a12302339@unet.univie.ac.at

Bernhard Steinbrecher lehrt und forscht am Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Analyse, Theorie, Diskurse und Praktiken populärer Musik sowie Zusammenhänge zwischen dem Klanggeschehen und sozialen, psychologischen und ästhetischen Fragen. Inhaltlich fokussiert er in seinen Forschungen und in seiner Lehre unter anderem auf die populäre Musik des 21. Jahrhunderts, Mainstream, Punk, populäre Musik in Österreich und Musik an den Schnittstellen zwischen populärer und volkstümlicher Musik. In den vergangenen Jahrgängen haben wiederholt Absolvent:innen seiner (Pro-)Seminare Beiträge in *AN:klang* veröffentlicht.

E-Mail: bernhard.steinbrecher@uibk.ac.at

Link: <https://www.uibk.ac.at/de/musikwissenschaft/institut/team/bernhard-steinbrecher/>

Stefanie Stindl-Liang: siehe unten bei den Herausgeber:innen

Die Herausgeber:innen

Paul Heidegger studiert(e) an der Universität Innsbruck Musikwissenschaft und Philosophie und ist seit September 2025 als Universitätsassistent (praedoc) am Institut für Erziehungswissenschaft der Universität Innsbruck tätig. Seine beiden Masterarbeiten verfasst(e) er jeweils zu Themen, die in Berührungsfeldern von Musiksoziologie, Sound Studies, Ästhetik, Phänomenologie und politischer Theorie angesiedelt sind. Hier sowie in den Zusammenhängen von ästhetischer und politischer Bildung liegen seine gegenwärtigen wissenschaftlichen Schwerpunkte. Heidegger war studentischer Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck, Research Team-Member der *Forschungsstelle Gustav Mahler* in Innsbruck und Toblach, Forschungsmitarbeiter bei *Die HistorikerInnen*, arbeitete mehrere Jahre privat als Klavier- und Gitarrenlehrer und Stimmbildner und leitet aktuell den Interkulturellen Jugendchor Grenzklang. Seine Leidenschaft für das Chorsingen und Chorleiten führten von Kindheit an zu einer regen Konzerttätigkeit. Aktuell leitet er die Arbeitsgruppe „Forschen und Publizieren“ der Jungen Musikwissenschaft und ist mit Stefanie Stindl-Liang und Thomas Wozonig Mitgründer dieses Magazins.

E-Mail: paul.heidegger@uibk.ac.at

Cornelia Picej studiert zurzeit Musikwissenschaft und Musiktheorie im Master an der Kunstuniversität Graz sowie der Karl-Franzens-Universität Graz. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen dabei die historische Musikwissenschaft, insbesondere zeitgenössische Musik, sowie die Jazz- und Populärmusikforschung. Sie ist Leiterin der AG Nachwuchssymposium der Jungen Musikwissenschaft, seit 2025 ebenso Mitherausgeberin des Online-Magazins *AN:klang* sowie seit 2024 Vorstandsmitglied im Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaften (DVSM).

E-Mail: c.picej@kug.ac.at

Stefanie Stindl-Liang ist seit Oktober 2024 Universitätsassistentin am Institut 1 Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren an der Kunstuniversität Graz. Sie studierte Musikologie an der Kunstuniversität Graz und Universität Graz sowie Instrumentalpädagogik und Künstlerisches Diplom im Hauptfach Querflöte an der Gustav Mahler Privatuniversität (GMPU). Seit 2018 sammelte sie bei verschiedenen Institutionen Erfahrungen im szenischen Bereich und der Regie, wodurch sich ihr starkes Interesse für das Musiktheater herauskristallisierte. Sie ist zudem Mitgründerin und Mitherausgeberin des Online-Magazins *AN:klang* für die Junge Musikwissenschaft der ÖGMW. Ihre Forschungsinteressen liegen im Musiktheater des 20. und 21. Jahrhunderts, dem Einfluss der Musik in der Erinnerungskultur sowie der musikwissenschaftlichen Genderforschung über Opernsängerinnen des 19. Jahrhunderts.

E-Mail: stefanie.liang@uni-graz.at

Ausblick der Jungen Musikwissenschaft

Berichte, Pläne & Termine 2025/26

Keine Ausschreibungen und Termine mehr verpassen: Registriere Dich jetzt für den **Newsletter der Jungen Musikwissenschaft**, ganz einfach per E-Mail an jumuwi@oegmw.at!

Schreibmarathons : Feber & Juli 2026

Wie schon in den vergangenen Jahren, veranstaltet die Junge Musikwissenschaft auch in den beiden kommenden Semestern wieder zwei große Online-Schreibmarathons, um jeweils Anfang Feber sowie Anfang Juli 2026 mehrere Tage ganz dem gemeinschaftlichen Schreiben zu widmen. Ob Seminar-, Abschluss- oder Qualifikationsarbeit: Alle Studierenden sind herzlich dazu eingeladen, sich zuzuschalten und mit Gleichgesinnten fokussiert an ihren Texten zu arbeiten. Neben den Schreibsessions gibt es wieder gemeinsame Warm-ups, Tipps & Inputs zum wissenschaftlichen Arbeiten sowie Time-outs, um sich in der Gruppe über individuelle Fragen & Probleme in euren Arbeiten auszutauschen.

Die genauen Termine werden noch über unseren Newsletter sowie auf unserer Website bekanntgegeben; Anmeldungen sind ebenso wie unverbindliche Anfragen jederzeit per E-Mail an jumuwi@oegmw.at möglich!

How to Archive? : Geplant: Mai 2026

Wie verfasse ich ein professionelles, ansprechendes und erfolgreiches Abstract? Wie fange ich meine Leser:innen schon in den ersten Zeilen ein – und was verrät mein Abstract eigentlich über mich selbst?

Nach dem großen Zuspruch und dem positiven Feedback im vergangenen Jahr veranstalten wir auch heuer wieder einen „How to Abstract?“-Workshop. Die Online-Veranstaltung steht allen Studierenden offen, die Musikwissenschaft studieren oder sich in einem anderen Studium mit musikwissenschaftlichen Themen befassen, bietet sich aber besonders für jene an, die sich für das **Symposium der Jungen Musikwissenschaft 2026** bewerben möchten.

Symposium der Jungen Musikwissenschaft 2026 : Call for Papers

Bearbeitest Du gerade selbst ein spannendes Thema etwa in einer Seminar- oder Abschlussarbeit, das Du öffentlich vorstellen und mit Deiner Community diskutieren möchtest? Dann bewirb' Dich doch mit einem Vortrag oder einem Poster für das Symposium der Jungen Musikwissenschaft! Das nächste

Symposium findet im Herbst **2026** in Innsbruck statt, der entsprechende Call for Papers wird voraussichtlich im **Feber 2026** veröffentlicht werden.

Nähere Informationen zu den Symposien:

<https://oegmw.at/junge-musikwissenschaft/nachwuchssymposium>

AN:klang 4/1 (2026) : Geplant Mai 2026

Wie im Editorial dieser Ausgabe angekündigt, wird im nächsten Jahr eine zusätzliche Ausgabe von *AN:klang*, bestehend aus den vielen Einreichungen dieses Jahres, veröffentlicht. Alle Informationen finden sich dann rechtzeitig auf unserer Homepage <https://oegmw.at/junge-musikwissenschaft/anklang>. Wir freuen uns auch sehr über Feedback und Anfragen, die jederzeit an jumuwi@oegmw.at gesandt werden können.

AN:klang 4/2 (2026) : Call for Papers

Habt ihr spannende Forschungsergebnisse, die ihr gerne mit euren Kolleg:innen und der Forschungscommunity teilen möchtet? Wie wär's dann mit einer Veröffentlichung in unserem Magazin? Der neue Call für die übernächste Ausgabe 4/2 (2026) wird voraussichtlich im **Feber 2026** veröffentlicht werden. Themenvorschläge und sonstige Anfragen können aber gerne das ganze Jahr über an die **AN:klang-Redaktion** (jumuwi@oegmw.at) gestellt werden.

Nähere Informationen zum Studierendenmagazin *AN:klang* und ein Überblick über diese und vergangene Ausgaben finden sich unter:

<https://oegmw.at/junge-musikwissenschaft/anklang>