

---

## BERICHTE

---

**Salzwedel, 16. und 17. September 2005:**

**„Musikkultur in Sachsen-Anhalt seit dem 16. Jahrhundert“**

**von Konstanze Musketa, Halle an der Saale**

Der Landesheimatbund Sachsen-Anhalt hatte gemeinsam mit dem Telemann-Zentrum und der Melante-Stiftung Magdeburg sowie dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Halle in das historische Rathaus der alten Hansestadt Salzwedel zu einer regionalmusikgeschichtlichen Tagung eingeladen. Nach einer Einführung von Wolfgang Ruf (Halle) gab Jan Standke (Magdeburg) eine kulturwissenschaftliche Definition des Begriffes „Regionalität“, ehe Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) versuchte, die mitteldeutsch-osteuropäische Migration von Musikerpersönlichkeiten vom 16. bis 20. Jahrhundert zu erfassen. Das weite Feld der Volksmusikforschung und -überlieferung in Sachsen-Anhalt wurde an ausgewählten Beispielen „beackert“: Wolf Hobohm (Magdeburg) widmete sich der Altmark und dem Magdeburgischen und Ernst Kiehl (Quedlinburg) Anhalt, dem Mansfelder Land und dem Harz. Das Verhältnis Luthers zur Musik würdigte Friedemann Neef (Halle). Zwei Beiträge richteten sich auf das städtische Musikleben im Norden der Region: Steffen Langusch (Salzwedel) sprach über Trompeter, Kunstpfeifer und Stadtmusikanten in Salzwedel und Christine Lehmann (Tangermünde) vermittelte Informationen über die Organisation der Kirchenmusik an St. Stephan in Tangermünde.

Ein weiterer Themenkreis bezog sich auf die historischen Musikinstrumente in Sachsen-Anhalt. Uwe Czubatynski (Rühstädt) würdigte die Orgel als Kulturgut und plädierte für die Erhaltung der in der Region überlieferten Orgeln. Monika Lustig (Blankenburg) betrachtete den regionalen Musikinstrumentenbau im Spiegel erhaltener Instrumente, und Christiane Rieche (Halle) erläuterte die Musikinstrumentenerfassung in den öffentlichen Sammlungen in Sachsen-Anhalt, ein Projekt, das sie im Auftrag der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik betreut.

Im frühen 18. Jahrhundert bestand an den Francke'schen Stiftungen in Halle ein „öffentliches Collegium musicum“, über das Ulrike Harnisch (Halle) berichtete. Das Naumburger Opernhaus zur Zeit Herzog Moritz' von Sachsen-Weitz und sein Repertoire war Gegenstand des Beitrages von Susanne Alberts (Freiburg im Breisgau). Henrike Rucker (Weißenfels) nahm sich der Erforschung der städtischen Musikpflege – im Schatten eines Musenhofes – in Weißenfels an. Wie Ute Poetzsch-Seban (Magdeburg) darlegte, wartete in einem „adeligen Haus“ in Eichenbarleben im frühen 18. Jahrhundert ein Stadtmusiker aus Neuhaldensleben auf. Michael Maul (Leipzig) stellte die interessante Biographie des Schafstädter Organisten Valentin Bartholomäus Hausmann vor, und um musiktheatralische Aufführungen in Blankenburg (Harz) Anfang des 18. Jahrhunderts ging es in dem Beitrag von Bert Siegmund (Blankenburg). Siegfried Hünermund (Ballenstedt) brachte das Wirken von Carl Christian Agthe nahe, einem Musiker und Komponisten am anhalt-bernburgischen Hofe zu Ballenstedt.

Schließlich führten noch zwei Beiträge ins 19. Jahrhundert, zu dem Dichter Wilhelm Müller und seinem Verhältnis zur Dessauer Liedertafel, vorgestellt von Sebastian Nickel (Halle), und zu zwei heute kaum noch bekannten Komponisten, Rudolph Palme und Gustav Rebling, aus Barby (Elbe), die beide nach ihrer Ausbildungszeit als Kantoren in Magdeburg tätig waren, wie Joachim Steinbach (Calbe) ausführte.

Eine Gesprächsrunde zur strukturellen Weiterführung der regionalmusikgeschichtlichen Forschung in Sachsen-Anhalt mündete in der Gründung einer Arbeitsgruppe Musik unter dem Dach des Landesheimatbundes Sachsen-Anhalt e. V. mit dem Ziel einer möglichst systematischen Erforschung der Musikgeschichte Sachsen-Anhalts. Das besondere Verdienst der Veranstalter besteht zweifellos darin, hierzu einen ersten Anstoß gegeben zu haben.

**Budapest, 22. bis 24. März 2006:****„Bartók's Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work“**

von Jürgen Hunkemöller, Mannheim

Béla-Bartók-Gedenktage nahm die ungarische Musikwissenschaft immer wieder zum Anlass für internationale Kongresse, so 1961, 1971, 1981 und 1995 und nun auch anlässlich des 125. Geburtstags des Komponisten, Pianisten und Ethnologen. Veranstalter waren das Budapester Bartók-Archiv mit seinem neuen Leiter László Vikárius und das Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften unter Leitung von Tibor Tallián. (Das Institut wird von der Akademie der Wissenschaften getragen; das Bartók-Archiv ist seinerseits eine Abteilung des Instituts.)

59 Wissenschaftler aus aller Welt stellten in Referaten und Diskussionsbeiträgen ihre Forschungsergebnisse vor. Orientiert am Kongressmotto *Bartók's Orbit*, war das Spektrum entsprechend breit gefächert. Die Beiträge beschäftigten sich mit Bartóks Bühnenwerken; sie fragten nach Annäherungsmöglichkeiten an seine kompositorische Idiomatik, nach der Rolle der Folklore für den Komponisten-Forscher; nach seinem Selbstverständnis als Ungar, nach der Ausstrahlung des Bartók'schen Komponierens auf die Musik des 20. Jahrhunderts. László Somfai, der Herausgeber der *Béla-Bartók-Gesamtausgabe (BBCE)*, gab einen Einblick in Bartók'sche Notationsverfahren und die daraus resultierenden Aufgaben einer kritischen Werkausgabe.

Wenngleich über keine spektakulären Entdeckungen zu berichten ist, so beeindruckte doch – neben der mustergültigen Organisation – die in den letzten Jahrzehnten gewachsene Flächenwirkung Bartóks in Musikleben und Musikwissenschaft. Mit seiner ungewöhnlich großen Teilnehmerzahl und mit seinem Facettenreichtum markierte der Kongress als Momentaufnahme jedenfalls den guten Stand der internationalen Bartók-Forschung. (Ein Großteil der Beiträge wird im Jahrbuch *Studia musicologica* veröffentlicht.)

Der Kongress fand in harmonischer, ja freundschaftlicher Atmosphäre statt. Ergänzt wurde er durch eine Bartók-Ausstellung mit weitgehend unbekanntem Dokumenten und Materialien. Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen des Kongresses waren außerdem geladene Gäste des offiziellen Festkonzerts zu Ehren Bartóks, das die Republik Ungarn am 24. März, dem Vorabend seines Geburtstags, im Nationalen Konzertsaal (künftig Béla-Bartók-Saal) des neuen Palasts der Künste mit einem Bartók-Programm der Ungarischen Nationalphilharmonie unter Zoltán Kocsis ausrichtete.

Nicht unterdrücken lässt sich eine gleichsam wissenschaftspolitische Anmerkung. Von den 59 Beiträgen wurden 44 in englischer, neun in französischer und sechs in deutscher Sprache präsentiert. Mit dem Hinweis sei daran erinnert, dass Deutschkenntnisse für quellenorientierte Forschungen zum Themenkomplex Bartók als eine *Conditio sine qua non* einzufordern sind.

**Heidelberg, 30. und 31. März 2006:****„Die musikalische Rezeption des *Knaben Wunderhorn*“**

von Matthias Pasdzierny, Stuttgart

Das Internationale Musikfestival *Heidelberger Frühling* fand 2006 zum 10. Mal statt und ist mittlerweile zu einer festen Größe in der Festivalszene avanciert. In diesem Jahr wurde erstmals in Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg ein wissenschaftliches Symposium in den Programmablauf des *Heidelberger Frühlings* eingebunden. Die von Antje Tumat (Heidelberg) konzipierte interdisziplinäre Tagung setzte sich aus Anlass des 200. Jahrestages der Herausgabe der Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* von Achim von Arnim und Clemens Brentano mit Fragen zur musikalischen Rezeption dieses Kon-

voluts auseinander. Dabei stand die Frage nach der ungebrochenen Aktualität dieses Hauptstücks der Heidelberger Romantik ebenso im Fokus der Diskussion wie etwa die Auseinandersetzung mit dem seit der NS-Zeit überaus problematischen Volksliedbegriff.

In seinem Eröffnungsvortrag legte Heinz Rölleke (Wuppertal) die immensen philologischen Schwierigkeiten dar, die die Liedersammlung u. a. aufgrund ihrer Heterogenität und der teilweise bewusst verschleierte Vorgeschichte der einzelnen Lieder bereitet. Hans-Joachim Giegel (Jena) warf anschließend aus soziologischer Perspektive einen grundlegenden Blick auf die Bedeutung der Romantik für den gesellschaftlichen und kulturellen Modernisierungsprozess im 19. und 20. Jahrhundert.

Über die von den Anfängen des Volksliedkonzepts bis heute bestehende Disparität in der Verwendung des Begriffes ‚Volkslied‘ referierte Silke Leopold (Heidelberg) am Beispiel einiger die italienische Volksmusik betreffender Passagen aus Reiseberichten Wilhelm Müllers und anderer deutscher Italienfahrer des späten 18. Jahrhunderts. Joachim Steinheuer (Heidelberg) stellte die Frühphase der musikalischen Rezeption des *Knaben Wunderhorn* anhand von Vertonungen vor, die in unmittelbarer Nachfolge der Erstveröffentlichung der *Wunderhorn*-Lieder entstanden waren. Das an der Grenze zwischen Improvisation und Komposition stehende musikalische Schaffen Bettine von Arnims thematisierte Beatrix Borchard (Hamburg) im ersten Teil ihres Vortrags, im zweiten Teil beschäftigte sie sich mit den historischen Lieder-Abenden der Amalie Joachim am Ende des 19. Jahrhunderts.

Der zweite Tag des Symposiums widmete sich der Auseinandersetzung mit Vertonungen von *Wunderhorn*-Liedern aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. In ihrem Vortrag über Schumanns Eichendorff-Lieder wies Marie-Agnes Dittrich (Wien) auf die subkutan unter einer vorgetäuschten Ebene konventioneller Formversatzstücke liegende Sphäre der Brüchigkeit und Unsicherheit sowohl in Eichendorffs Texten als auch in Schumanns Liedern hin, die nichts Volksliedhaftes mehr zulässt. Johannes Behr (Heidelberg) thematisierte in seinem Vortrag die ursprünglich erotisch-liebesliedhafte Konnotation des in der Brahms-Vertonung als Wiegenlied breit rezipierten „Guten Abend, gut Nacht“. Albrecht von Massow (Weimar) zeigte im Vergleich mit affirmativen Soldatenliedern, wie Gustav Mahler in seinen *Wunderhorn*-Liedern das schon den Texten inhärente gesellschaftskritische Potential der Romantik aus der Sicht einer gebrochenen Existenz umsetzt. Dorothea Redepenning (Heidelberg) ging abschließend der Frage nach, inwieweit Gustav Mahler aus der Heterogenität und Vermischung der Stilebenen seiner *Wunderhorn*-Lieder ein ästhetisches Programm für seine Symphonien ableitet. Die Abschlussdiskussion stellte eine allgemeine Tendenz in der Geschichte der *Wunderhorn*-Vertonungen fest, von eher affirmativen, einfach gesetzten Liedern hin zu vielschichtigen Kompositionen, die Brüche und Abgründe der Texte aufgreifen; schließlich wurde ausgehend von anfangs aufgeworfenen Fragen noch einmal die Problematik und Konstruiertheit des Volksliedbegriffes im Allgemeinen erörtert. Die Beiträge werden 2007 im Winter-Verlag erscheinen.

## Würzburg, 8. und 9. April 2006:

### „Hans Pfitzners Drama für Musik *Das Herz* und die romantische Oper“

von Christine Siegert, Köln

Aus Anlass der Neuinszenierung von Hans Pfitzners *Das Herz* veranstalteten das Mainfranken Theater und das Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg in Zusammenarbeit mit der Hans Pfitzner-Gesellschaft ein Symposium, das Pfitzners Oper im Gattungskontext thematisierte.

Referate zu Carl Maria von Weber, Heinrich Marschner, Richard Wagner, Albert Lortzing und Max Bruch beleuchteten den Hintergrund von Pfitzners musiktheatralischem Schaffen. Oliver Huck (Würzburg) kennzeichnete die romantischen Opern Webers als Mischung aus einer europäisch, besonders französisch geprägten Dramaturgie und einer Rezeption, die das Nationale be-

tonte. Musikalisch dekonstruierte Weber jedoch die „deutschen“ Elemente im *Freischütz*. Klaus Döge (München) untersuchte Möglichkeiten der Bildung von musikalischem Zusammenhang am Beispiel von Heinrich Marschners *Hans Heiling*. Hermann Schneider (Würzburg) ordnete Albert Lortzings *Undine* in das Werk des Komponisten ein und verglich sie mit der Vorlage Friedrich de La Motte Fouqués und der gleichnamigen Oper Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns. Die „Schwarze Romantik bei Wagner“ untersuchte Hansjörg Ewert (Würzburg) aus einer dreifachen Perspektive: unter dem Blickwinkel der *Ästhetik des Hässlichen* von Karl Rosenkranz, der Wagner-Rezeption, vor allem Charles Baudelaires, sowie im Hinblick auf die musikalische Gestaltung, exemplifiziert am Vorspiel zum zweiten Akt von *Lohengrin*. Ewert plädierte dafür, das Hässliche in seiner Bedeutung als Hässliches zu begreifen. Ann-Kathrin Heimer (Frankfurt) resümierte die instrumentenbaulichen Veränderungen des in besonderem Maße „romantischen“ Horns und seine Verwendung im Opernorchester Webers und Wagners.

Die Beiträge von Peter Cahn (Frankfurt) und Ulrich Konrad (Würzburg) akzentuierten die Musiktheaterrezeption Pfitzners am Beispiel von Wolfgang Amadeus Mozart und Max Bruch. Cahn zeigte Pfitzners selektive Mozart-Rezeption auf, die dem *Don Giovanni* eine herausragende Bedeutung beimaß. Pfitzner verstand *Don Giovanni* als romantische Oper, was sich aus der Aufführungstradition des 19. Jahrhunderts herleiten lässt, das heißt, er wollte ihn in deutscher Sprache mit gesprochenen Dialogen und ohne die *Scena ultima* aufgeführt wissen. Dem enormen Einsatz Pfitzners für Max Bruchs *Loreley* – gegen den erklärten Willen des Komponisten – ging Ulrich Konrad nach. Pfitzner spielte die Oper, die er für „eine der besten deutschen Opern“ hielt, auf Schellackplatte und für den Rundfunk ein.

Die übrigen Referate beschäftigten sich mit Pfitzners Bühnenwerken. Anne do Paço (Mainz) untersuchte die Dramaturgie von Pfitzners Oper *Die Rose vom Liebesgarten*, wobei sie einen besonderen Schwerpunkt auf die Bildebene legte. Wolfgang Osthoff (Würzburg) arbeitete dramaturgische Parallelen zwischen Pfitzners erster Oper, *Der arme Heinrich*, und *Das Herz* heraus, insbesondere bezogen auf „Das geopfert Herz“. Reinhard Wiesend (Mainz) wies auf die Bedeutung der szenischen Realisierung für Pfitzner hin und konfrontierte Pfitzners dezidierte Vorstellungen, die er in handschriftlichen Bemerkungen im gedruckten Klavierauszug von *Das Herz* sowie in seiner Schrift *Regiebeispiele* konkretisierte und teilweise auch modifizierte, mit der Praxis des Komponisten, bei der Aufführung der Werke anderer Komponisten zum Teil einschneidende Änderungen vorzunehmen.

Ein Gespräch mit dem Regisseur und dem Dramaturgen der Würzburger Produktion leitete über zur abschließenden Aufführung von Pfitzners *Das Herz*. Die in jeder Hinsicht gelungene Veranstaltung sollte Mut machen sowohl für die Inszenierung unbekannter Werke als auch für eine entsprechende Kooperation von künstlerischer Praxis und Musikwissenschaft.

Toronto, 20. bis 23. April 2006:

#### 14. Jahrestagung der Society for Seventeenth-Century Music

von Michael Klaper, Erlangen

Die diesjährige Tagung der Society for Seventeenth-Century Music fand in der Faculty of Music der University of Toronto statt. Die Vorträge, die als Lecture-Recitals auch musikalische Darbietungen einschlossen, waren zu verschiedenen thematischen Sektionen zusammengestellt.

In einer ersten Sektion mit dem Titel „Charpentier“ untersuchten Shirley Thompson (Birmingham, UK) und Graham Sadler (Hull, UK) in Fallstudien die Überlieferung der Werke Marc-Antoine Charpentiers: Thompson anhand der postum erschienenen *Motets mêlêz de symphonie* (1709) den Weg vom Autograph zum Druck; Sadler anhand der Kopie von Francesco Berettas *Missa Mirabiles elationes maris* Aspekte der langjährigen Auseinandersetzung des Franzosen mit italienischer Musik.

Die zweite Sektion stand unter dem Motto „Music and the Sacred across Europe“. In ihr ging Christine Getz (Ames, Iowa) Zusammenhängen zwischen dem Marienkult und seiner künstlerisch-musikalischen Ausgestaltung in der Kirche Santa Maria dei Servi in Mailand zu Beginn des 17. Jahrhunderts nach. Kathryn Welter (Wayland, Massachusetts) diskutierte den möglichen Entstehungs- und Verwendungskontext des geistlichen Konzerts *Lobet den Herrn in seinem Heiligtum* von Johann Pachelbel. Linda Austern (Evanston, Illinois) versuchte nachzuweisen, dass die musikalische Praxis von Frauen im England des frühen 17. Jahrhunderts vielfältig war, obgleich die aktive Teilnahme von Frauen an öffentlichen musikalischen Aufführungen hier ausgeschlossen war. Schließlich konnte John Hajdu Heyer (Whitewater, Wisconsin) überzeugend das gängige Geschichtsbild revidieren, nach dem konzertierende Messkompositionen während des ‚grand siècle‘ fast ausschließlich die Domäne Charpentiers gewesen seien: Ausgehend von einer neu entdeckten konzertierenden Messe Jean Gilles‘ konnte Heyer folgern, dass in Südfrankreich – anders als in der Île de France – stilistisch innovative Messkompositionen seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihren festen Platz gehabt hätten.

In einer Sektion mit dem Titel „Music, Dance and Art in Italy“ stellte zunächst Barbara Sparti (Rom) Radierungen des Bologneser Künstlers Giuseppe Maria Mitelli als wichtige, da verschiedene soziale Gruppierungen und Situationen berücksichtigende Quelle für den Tanz im 17. Jahrhundert vor. Sodann legte Noel O‘Reagan (Edinburgh, UK) archivalische Studien zu den Beziehungen zwischen Künstlern und Musikern im frühbarocken Rom vor. Anschließend diskutierte Massimiliano Guido (Pavia) in einem Lecture-Recital die Relevanz von Vokalmusik für Girolamo Frescobaldis Klaviermusik.

Eine weitere Sektion, „Li due Orfei ...“, war den Orpheus-Opern von Claudio Monteverdi und Luigi Rossi gewidmet. Michael Klaper zeichnete anhand kürzlich wiedergefundener Briefe die Genese und frühe Rezeptionsgeschichte des *Orfeo* von Rossi nach, u. a. im Hinblick auf eine bislang unbekannte Revision der Oper kurz nach ihrer ersten Aufführung. Und Ståle Wikshåland (Oslo) interpretierte Monteverdis Oper *L‘Orfeo* aus rhetorischem Blickwinkel als erstes Zusichselbstfinden des Genus. Dem schloss sich eine Diskussionsrunde zur Inszenierung dieser Oper mit Tim Carter (Chapel Hill, North Carolina) und Mitgliedern des Opera Atelier von Toronto an.

Wiederum auf Archivstudien bauten die Vorträge auf, die unter dem Motto „Biography and Patronage“ zusammengefasst waren. So widmete sich Claire Fontijn (Wellesley, Massachusetts) der Biographie Francesco Corbettas, eines im 17. Jahrhundert europaweit bekannten Gitarrenvirtuosen. Und Valeria de Lucca (Princeton, New Jersey) untersuchte das Mäzenatentum Maria Mancinis im Rom der 60er-Jahre des 17. Jahrhunderts, wobei sie die weit über den finanziellen Aspekt hinausreichenden Beziehungen dieser Nichte Jules Mazarins zu den von ihr geförderten Künstlern hervorhob. In ihrem folgenden Lecture-Recital stellte Debra Nagy (Cleveland, Ohio) die These auf, die Adaptionspraxis vokaler „Airs“ für Holzbläser reiche weit in das 17. Jahrhundert zurück – mithin in eine Zeit, bevor sie erstmals durch Drucke dokumentiert ist.

Die letzte Sektion stand unter dem Motto „Sources and Performance“. Hier diskutierte Rebecca Herissone (Manchester, UK) die Autographe Henry Purcells und vertrat dabei die Ansicht, die Kompositionsweise des Engländers habe je nach Gattung variiert. Den Schluss bildete ein Lecture-Recital David Schulenburgs (New York), der den Quellenwert zweier kürzlich entdeckter Handschriften mit Musik Johann Jakob Frobergers beleuchtete.

Insgesamt verdeutlichte die Tagung auf exemplarische Weise, zu welchem beachtlichen Ergebnis eine auf Quellenerfassung und -kritik beruhende Musikwissenschaft gelangen kann.

Michaelstein, 5. bis 7. Mai 2006:

**XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung „Zur Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis von 1650 bis 1850“**

von Klaus-Peter Koch, Bergisch Gladbach

Die Feststellung, dass sich 19 Referenten aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, Großbritannien und den USA am Tagungsgeschehen beteiligten, sagt nichts über die Lebendigkeit und den Ertrag beim Austausch von Wissenschaftlern und Künstlern aus. Sie gibt auch keinen Hinweis auf die verschiedenen Herangehensweisen an das Generalthema und die interdisziplinären Verknüpfungen durch Einschließen von Musik, Literatur und Bild ebenso wie von Musikethnologie, Kulturtransferforschung oder Instrumentenbau. Und eben diese Komplexität war die Stärke auch dieser Michaelsteiner Arbeitstagung, die sich nach wie vor nur allzu bescheiden als eine solche bezeichnet, und von der doch alljährlich maßgebliche Impulse für die wissenschaftlich fundierte Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts ausgehen, teilweise erweitert bis in die Gegenwart und wiederum verbunden mit Konzerten, darunter der Cappella Coloniensis, und musikalischen Demonstrationen.

Flötenwerke Telemanns aus dem Notenarchiv der Berliner Singakademie wertete Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg) bezüglich Kontakten Telemanns zu Berliner Zeitgenossen aus. Manfredo Zimmermann (Wuppertal) praktizierte, wie Sprache und Artikulationsästhetik im Spiel miteinander korrespondieren und machte die Unzulänglichkeiten bei den Notierungen älterer Musik bewusst. Verkaufslisten von Flöten zwischen 1650 und 1800 wertete David Lasocki (Bloomington) bezüglich Begrifflichkeit und Typenvielfalt aus, während Monika Lustig (Michaelstein) den Flötenbestand der Sammlung Michaelstein mit dem Schwerpunkt vogtländischer Hersteller vorstellte. Auf großes Interesse stießen Referate mit musikalischen Demonstrationen: Nikolaj Tarasov (Stuttgart/Reinach) räumte mit der tradierten Meinung auf, zwischen etwa 1750 und 1920 sei die Blockflötenentwicklung unterbrochen, hingegen erörterten Dorothee Oberlinger (Salzburg/Köln) und Karsten Erik Ose (Köln) die Trends der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Ausführung alter Blockflötenmusik. Rachel Brown (London) diskutierte engagiert die Kadenz-Interpretation in Mozarts Flötenkonzerten. Am Beispiel von Mozarts *Zauberflöte* stellte Wilhelm Seidel (Neckargemünd/Leipzig) den Aspekt der Wirkung von Instrumenten heraus. Hermann Jung (Neckargemünd/Mannheim) band die Flöte in das Umfeld des Pastoralen ein, während Dieter Gutknecht (Köln) den Bogen des Orchesterinstrumentes von Keiser bis Mozart spannte. Auf für die Interpretation zu nutzende zeitgenössische englische Vokalmusik-Drucke mit Flötenversionen machte Peter Reidemeister (Basel) aufmerksam. Carsten Hustedt (Karlsruhe) stellte die Flötenkonzerte Georg Metzgers in den Zusammenhang der Mannheimer Schule. Die Stellung der Flöte im Musikgeschehen auf Schloss Heidecksburg in Rudolstadt analysierte Ute Omonsky (Michaelstein). Joachim Kremer (Stuttgart) thematisierte die Flötenmusik im Freundschaftskult. Gisa Jähnichen (Frankfurt am Main/Berlin) positionierte das Instrument innerhalb des internationalen Kulturtransfers, und Klaus-Peter Koch setzte sich mit dem Einfluss der migrierenden deutschen Flötisten und ihrer Musik auf das russische Musikleben seit Peter I. auseinander. Die Bedeutung von Flöte, Flötisten und Flötenmusik im Wien des frühen 19. Jahrhunderts stellte Hartmut Krones (Wien) richtig. Konrad Hünteler (Münster) arbeitete die prägende Kraft von Theobald Böhm für Instrumentenbau, Spielpraxis und Repertoire heraus.

Fazit der Referate und Diskussionen: Bisherige falsche Meinungen konnten anhand neuer Quellen bzw. erneuter Quellensichtung richtig gestellt, spezifische Fragen präziser beantwortet werden, und – das ist der Sinn eines wissenschaftlichen Disputs – es wurden neue Fragen aufgeworfen. Nicht zuletzt zeigt sich, welch großen Erkenntnisgewinn der interdisziplinäre Aspekt und die Diskussion zwischen Wissenschaftlern und Künstlern zu bringen vermag.

**Berlin, 6. Mai 2006:**

**„Ein spanischer Mozart? Tradition und Experiment im Werk von Juan Crisóstomo de Arriaga (1806–1826).“**

**von Stephanie Klauk, Saarbrücken/Sevilla**

Von den Werken des 1826 im Alter von nur 19 Jahren in Paris verstorbenen Komponisten Juan Crisóstomo de Arriaga fanden bislang vor allem seine drei Streichquartette Beachtung. Ein von der Botschaft von Spanien und dem Programm für kulturelle Zusammenarbeit „Pro Spanien“ gefördertes Symposium, das im Rahmen der Arbeit der Fachgruppe „Deutsch-spanische Musikbeziehungen“ der Gesellschaft für Musikforschung anlässlich des 200. Geburtstags des Komponisten in den Räumen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz stattfand, rückte neben diesen Werken erstmals auch Arriagas übriges musikalisches Schaffen und dessen musikhistorischen Kontext in den Blickpunkt.

Nach der Begrüßung durch die Leiterin der Kulturabteilung der Botschaft von Spanien, Botschaftsrätin Itziar Taboada, und einer Einführung durch den Leiter und Organisator der Tagung, Eckhard Weber (Berlin), begann die erste Sektion mit einem Vortrag von Rainer Cadenbach (Berlin), der die Streichquartette Arriagas einer näheren Betrachtung unterzog und Parallelen zu Luigi Boccherini und Luigi Cherubini aufzeigte. Im zweiten Vortrag ging Michael Zywiets (Bremen) auf spanische Traditionen in verschiedenen, auch von Arriaga gepflegten musikalischen Gattungen ein. Das Referat von Rainer Kleinertz (Regensburg) war der nur bruchstückhaft überlieferten Oper *Los esclavos felices* (Bilbao 1819/20) und der vermeintlich zugehörigen, aber erst später zu datierenden *Obertura pastoral* gewidmet. Stephanie Klauk versuchte anhand einer Analyse des *Stabat mater* einen Einblick in die geistliche Musik Arriagas im Kontext seiner Zeit zu geben. In einer zweiten Sektion verglich Carlos María Solare (Berlin) Übungen und Fingersätze der zeitgenössischen Violinschule von Baillot und Kreutzer mit entsprechenden Abschnitten aus Kompositionen Arriagas, dessen Hauptinstrument die Violine war. Eckhard Weber behandelte das Thema „Arriaga und die Sinfonie“ am Beispiel der in Paris entstandenen *Sinfonía para gran orquesta*. Über „Manipulaciones (bienintencionadas)“ an den Werken Arriagas, also „gutgemeinte“ Änderungen, die vor allem der Aufführbarkeit dienen sollten, sprach Antonio Gómez Rodríguez (Oviedo). In der abschließenden Diskussion trug u. a. Joaquín Pérez de Arriaga, ein Urgroßneffe des spanischen Komponisten, detaillierte Informationen zu Leben und Werk seines Urahnen bei, die zeigten, dass das Bild der biographischen Persönlichkeit Arriagas und seiner Rezeption weiterhin der Vertiefung bedarf.

Das Symposium wurde am Abend in den Räumen des Musikinstrumentenmuseums Berlin mit einem Kammerkonzert des Iturriaga-Quartetts (Leipzig), auf dessen Programm Streichquartette von Arriaga und Boccherini standen, abgeschlossen. Eine Publikation der Beiträge ist geplant.

**Leipzig, 7. bis 9. Mai 2006:**

**„Ukrainische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext“**

**von Stefan Keym, Leipzig**

Erst seit der „orangefarbenen Revolution“ von 2004 findet die Ukraine verstärkt internationale Beachtung. Immer noch ist über Kultur und Geschichte des zweitgrößten europäischen Landes wenig bekannt. Um dieses Informationsdefizit zumindest im musikalischen Bereich etwas zu verringern und einen ersten Schritt zur internationalen Erforschung der ukrainischen Musikgeschichte zu unternehmen, wurde am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig auf

Initiative von Helmut Loos und in Zusammenarbeit mit dem Mitteldeutschen Rundfunk eine Internationale musikwissenschaftliche Konferenz veranstaltet.

Die erste Hälfte der Tagung war führenden ukrainischen Komponisten und Musikstädten gewidmet. Im Zentrum des Eröffnungsvortrags von Mychajlo Stepanenko (Kiew) stand Mykola Lyssenko (1842–1912), ein Absolvent des Leipziger Konservatoriums, der sich als erster Komponist aus dem „kleinrussischen“ Territorium als national-ukrainischer Künstler verstand. Eine ähnliche Schlüsselrolle spielte der von Olena Sinkewitsch (Kiew) vorgestellte Boris Latoschynski (1894–1968) als Lehrer der meisten ukrainischen Komponisten der Gegenwart. Zwei von diesen wurden mit gattungsgeschichtlichen Beiträgen gewürdigt: Walentin Sylwestrows *Musik für Kinder* analysierte Peter Andraschke (Freiburg), Myrosław Skoryks Konzerte Jarmila Gabrielová (Prag). Die Städte-Vorträge machten deutliche Unterschiede zwischen den einzelnen Regionen der Ukraine sichtbar. Neben Referaten von Aleksandra Samojlenko (Odessa) und Irina Drach (Char-kiw) überzeugte besonders der kulturgeschichtlich geprägte Vortrag von Luba Kyyanowska (Lwiw) über die galizische Metropole Lemberg/Lwiw, die im 20. Jahrhundert neun Mal ihre Staatszugehörigkeit wechselte. Jascha Nemtsov (Berlin) machte auf die wichtige Rolle der Juden im ukrainischen Musikleben aufmerksam am Beispiel der 1918–1924 in Kiew wirkenden Musiksektion der jüdischen Kulturliga. Weitere Mosaiksteine lieferten Olga Bentsch zur ukrainischen Folklore, Katerina Berdenikowa (beide Kiew) über protestantische Choralzitate und Lydia Melnyk (Lwiw) über ukrainische Popmusik, die spätestens seit dem Gewinn des Eurovision Song Contest durch die Sängerin Ruslana 2004 auch internationales Interesse findet.

Die zweite Hälfte der Tagung war den Beziehungen der ukrainischen Musikkultur zu verschiedenen Nachbarländern gewidmet. Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg) hob den großen Anteil ukrainischer Musiker (u. a. Dmitri Bortnianskys) an der Entwicklung des Petersburger Musiklebens im 18. Jahrhundert hervor; die spätere Zeit sparte er aus, was insofern wenig verwundert, als sie viel politischen Sprengstoff birgt (Unterdrückung der ukrainischen Nationalbewegung; Frage der nationalen Zugehörigkeit von Komponisten wie Čajkovskij, Stravinskij usw.). Auch in dem detailreichen Beitrag zu den polnisch-ukrainischen Musikkontakten von Leszek Mazepa (Rzeszów), der als langjähriger Dozent an der Lemberger Musikakademie selbst zu diesen Kontakten beitrug, blieben manche Aspekte ausgeklammert. Aus dem Themenfeld der Beziehungen zu Wien, von wo aus Galizien 1772–1918 regiert wurde, griffen Vlasta Reitererová und Hubert Reiterer (Wien) den Aspekt der galizischen Schüler Guido Adlers heraus. Helmut Loos referierte über galizische Schüler des Leipziger Konservatoriums und Korrespondenzen aus Städten auf dem heutigen Territorium der Ukraine in deutschen Musikzeitschriften. Besonders fruchtbar waren die ukrainischen Beziehungen zu Prag, wo in der Zwischenkriegszeit eine ukrainische Exiluniversität existierte und zahlreiche Ukrainer am Konservatorium studierten, wie Jitka Bajgarová und Josef Šebesta (Prag) berichteten. Béla Bartóks Umgang mit ukrainischer Volksmusik wurde anschaulich dokumentiert durch László Vikárius (Budapest). In die Gegenwart zurück führte der Beitrag von Valentina Dediu (Bukarest) über die nach 1990 entstandenen Musikfestivals in Bukarest und Odessa.