
BERICHTE

Magdeburg, 10. bis 12. März 2004:

„Telemann – der musikalische Maler“ und „Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin“

von Christine Klein und Sebastian Nickel, Halle an der Saale

Die Magdeburger Telemann-Festtage sind seit ihrem Bestehen durch die Verbindung von Musikwissenschaft und Musikpraxis geprägt. Gemäß der aktuellen Thematik der 17. Festtage im März 2004 wurden bei dieser von der Telemann-Gesellschaft e. V., dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg und dem Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg veranstalteten Konferenz in 19 Beiträgen Fragen der musikalischen Malerei im Werk Telemanns in ihrer Vielschichtigkeit und unter bewährter Einbeziehung angrenzender Wissenschaftsdisziplinen erörtert und diskutiert. Vier weitere Beiträge beschäftigten sich mit dem Telemann-Bestand im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin.

Im einleitenden Grundsatzreferat ging Wilhelm Seidel (Neckargemünd) auf die Aktualisierung antiker Nachahmungsästhetik im Verlauf des 18. Jahrhunderts ein und warf die entscheidende Frage auf, wie mittels der Musik bestimmte Sujets imitiert werden konnten. Am Beispiel der dramatischen Solokantate *Ino* wies Seidel nach, dass Telemann den antiken Mythos musikalisch zwar so plastisch wie möglich realisierte, dennoch habe der Komponist „Wirklichkeit“ nicht primär mittels natürlicher Nachahmung, vielmehr durch musikalische Ausdruckspoesie zur Erscheinung gebracht. In seinen vergleichenden Betrachtungen zu englischer und französischer Ästhetik und unter Verweis auf Harris, Avison, Dubos und Batteux konstatierte Wolfgang Ruf (Halle) für das ausgehende 18. Jahrhundert eine zunehmende Differenzierung zwischen „Malerei“ und „Ausdruck“, was zur Folge hatte, dass abbildende Tonmalerei zugunsten musikalischer Gefühlsdarstellung und Expression als ästhetisch fragwürdig galt und verworfen wurde.

Tonartencharakteristik bei Telemann in Verbindung mit Affektausdeutung verdeutlichte Wolfgang Auhagen (Halle). Michael Talbot (Liverpool) erläuterte die für die Zeit des Spätbarock nicht unübliche Methode der Mimikry, einer besonderen Art der Nachahmung eines Musikinstrumentes durch ein „flexibleres“ Instrument. Telemanns Witz, seine parodierenden und satirischen Nachahmungen beschrieb Steven Zohn (Philadelphia) exemplarisch und singular an den Ouvertüren-Suiten. Ein weiterer Themenkomplex widmete sich der Bildhaftigkeit kompositorischer Textvorlagen: Bernhard Jahn (Magdeburg) erörterte Gottscheds Kritik an der Bildlichkeit der Hamburger Opernlibretti. Jürgen Rathje (Hamburg) ging der poetischen Malerei in musikalischen Gedichten Brockes' nach und bezog sich insbesondere auf das *Irdische Vergnügen in Gott*. Auf den bilderreichen Text der Telemann-Kantaten zu Dichtungen von J. J. Rambach und deren Potential für die kompositorische Sprache verwies Wolfgang Hirschmann (Erlangen). Zu grundsätzlich vergleichenden Überlegungen Johann Matthesons über Malerei und Musik referierte Joachim Kremer (Stuttgart). Auf das Malen bei Telemann mit Hilfe von „Gattungen der Melodien und ihren besonderen Abzeichen“ ging Klaus-Peter Koch (Bonn) ein. Brit Reipsch (Magdeburg) rekonstruierte das Telemann-Bild des Hamburger Literaturprofessors Christoph Daniel Ebeling, dessen ambivalentes Urteil zur Tonmalerei durch die Nachwelt einseitig rezipiert und tradiert wurde. Mit dem Vorwurf der übertriebenen Tonmalerei in Telemanns Kompositionen setzte sich Christine Klein (Halle) auseinander und wies diesen im Schrifttum des ausgehenden 18. und des gesamten 19. Jahrhunderts als symptomatisch nach.

In einer Reihe von Referaten ging es um musikanalytische Problemstellungen: Ute Poetzsch-Seban (Magdeburg) schilderte zahlreiche Affektdarstellungen und Tonmalereien in geistlichen Kantaten und Passionsoratorien Telemanns. Eindrucksvolle Klangbilder zur realitätsnahen Aus-

deutung von Naturereignissen und deren geistesgeschichtliche Hintergründe beschrieb Carsten Lange (Magdeburg). Als aufschlussreich für das Naturverständnis des frühen Bürgertums bezeichnete Peter Schleuning (Oldenburg) Telemanns *Kleine Kantate von Wald und Au* von 1736. Ebenfalls auf Naturschilderungen ging Rashid-Sascha Pegah (Berlin) in seinem Vergleich des Telemann'schen Schäferspiels *Pastorelle en musique* mit der Comédie *Les Amants magnifiques* nach Molière und Lully ein. In seinen Überlegungen zu Instrumentation und „Klangmalerei“ kam Erich Tremmel (Augsburg) zu dem Schluss, dass Telemann für die „Klangmalerei“ vorwiegend etabliertes Instrumentarium (Streicherensemble) verwendet hat. Simon Rettelbach (Frankfurt am Main) untersuchte die Art der Verwendung der Trompete in der Kirchenmusik Telemanns, besonders der „Clarini surdinati“. Barbara Barthelmes (Berlin) nahm Telemanns Übersetzung *Beschreibung der Augen-Orgel oder des Augen-Clavicimbels* von Castel zum Ausgangspunkt für eine tiefer gehende Untersuchung zu Ton- und Farbbeziehungen.

Den zweiten Teil der Konferenz eröffnete Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg) mit einem Überblick über den Telemannbestand des Notenarchivs der Berliner Sing-Akademie, der seit Ende 2003 wieder öffentlich zugänglich ist. Neben bereits bekannten Vokalwerken können künftig dem TWV auch bislang nicht erfasste Instrumentalmusiken hinzugefügt werden. Nach Christoph Henzel (Berlin) entspricht der hohe Prozentsatz an geistlichen Vokalwerken in verschiedenen privaten Sammlungen der zeitgenössischen und postumen Wertschätzung Telemanns. Uwe Wolf (Leipzig) grenzte den Anteil Telemann'scher Musik an Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Passions-Pasticci ein und wies auf Übernahmen aus Werken anderer Komponisten (vor allem von Homilius) hin. Wolf Hobohm (Magdeburg) stellte fest, dass es C. G. Krause in seiner musikalischen Bearbeitung der Telemann-Komposition *Der Tod Jesu*, die einer zweiten Textfassung von K. W. Ramler folgt, nicht gelang, ein stilistisch einheitliches Werk zu schaffen. Zum Abschluss der Tagung resümierte Carsten Lange über den engen Bezug von Wissenschaft und musikalischer Praxis und stellte die baldige Veröffentlichung der Referate in Aussicht.

Zürich, 28. und 29. April 2004:

„Musiksprache – Sprachmusik. Peter Gülke zum 70. Geburtstag“

von Ulrich Mieke, Marburg

Das vom Zürcher Musikwissenschaftlichen Institut (Laurenz Lütteken, Hans-Joachim Hinrichsen) in Zusammenarbeit mit der Zentralbibliothek Zürich (Urs Fischer) veranstaltete Symposium bot einmal mehr die Gelegenheit, den vielfältigen Konstellationen von Musik und Sprache nachzugehen. Neben der Laudatio von Uwe Schweikert (Stuttgart) galt auch der Eröffnungsvortrag von Dieter Borchmeyer (Heidelberg) allerdings zunächst dem Jubilar, widmete er sich doch mit „Weimar als geistiger Lebensform“ einem für Peter Gülke prägenden Ort. Wie Borchmeyer zeigen konnte, stand die durch Weimar repräsentierte Verbindung von Provinzialität und Weltbürgertum in engem Zusammenhang mit Goethes Erwartung einer Epoche der Weltliteratur und der den Deutschen zugesprochenen Rolle „allmenschlicher Repräsentanz“.

In breiter Perspektive umriss Christian Kaden (Berlin) das Tagungsthema: Vom Wettstreit zwischen Apollon und dem Aulos-Spieler Marsyas über die augustinische „jubilatio sine verbis“ bis hin zur Mehrtextigkeit der Motette verfolgte Kaden Musik und Sprache als ein „Problem der Antike und ein Thema ‚zwischen den Kulturen‘“. Unter der Leitfrage „Wie viele Paradigmenwechsel?“ beschäftigte sich Ludwig Finscher (Wolfenbüttel) mit „Musik und Wort in der Josquinzeit“. Ausgehend von Josquins systematischer Erprobung des Stils der Mailänder Hofkapelle entwarf Finscher ein Panorama von Entwicklungslinien und intertextuellen Bezügen, gegenüber dem das Konstrukt eines ideengeschichtlich fundierten Paradigmenwechsels zu Problemen führe, die letztlich auch nicht durch dessen Pluralisierung zu lösen seien. Die Frage musikalischer Intertextualität stand auch im Zentrum des Vortrags von Ulrich Konrad (Würzburg) über die „Idiomatik

des Historischen in der Musik von Mozart“. Entgegen der Tendenz, Einflüsse lediglich zu konstatieren oder als „Bach-Erlebnisse“ in Form musikalischer Gipfeltreffen zu inszenieren, unternahm Konrad den Versuch, Mozarts Rückgriff auf „alte Sprachen“ aus ihrem jeweiligen funktionalen Kontext zu erhellen: als Element des ‚Erhabenen‘ in den großen Kirchenmusikwerken der Wiener Zeit, als zur Figurencharakterisierung genutzten „couleur ancienne“ in der Arie „Ah fuggi il traditor“ Donna Elviras und schließlich als kalkulierten Effekt im Rahmen der phantastischen Szenerie im Gesang der Geharnischten. „Historizität“ im weiteren Sinne stellte dagegen Anselm Gerhard (Bern) in den Mittelpunkt seiner Überlegungen zur „Problematik von Zeit in Sprache und Musik von Beethovens *Fidelio*“. Ausgehend von der Beobachtung, dass Vorlage und Libretto von Beschwörungen des „Augenblicks“ und Ermahnungen zur „Eile“ durchdrungen sind, untersuchte Gerhard anhand mehrerer Szenen die Musikalisierung jener „drängenden Zeit“, die seit 1789 und in besonderer Weise seit der „terreur“ zu einer Kollektiverfahrung geworden war. Konnte Gerhard somit nachweisen, dass das Libretto zumindest in dieser Hinsicht nicht als Hindernis, sondern als Herausforderung für Beethoven zu begreifen ist, so stellte Norbert Miller (Berlin) mit der Zusammenarbeit Goethes und Johann Friedrich Reichardts eine personelle Konstellation von ‚Sprache‘ und ‚Musik‘ vor, die zunächst eine produktive Spannung entfaltete und doch enttäuschend endete.

Peter Horst Neumann (Erlangen) näherte sich dem Tagungsthema schließlich mit einem Beitrag zum „Motiv des gesungenen Liedes bei Joseph von Eichendorff und Paul Celan“. Das „in allen Dingen“ zu erlassende, Gedächtnis und Gemeinschaft verbürgende „Lied“ wurde so mit jenen „Liedern“ konfrontiert, die seit Celans „Atemwende“ nur noch utopisch „jenseits der Menschen“ zu singen sind. Im Chor der Predigerkirche, der die Musikabteilung der Zentralbibliothek beherbergt, erklang schließlich der letzte Beitrag des Symposiums: Mit der Aufführung von Chansons Guillaume Dufays durch das Ensemble Tetraktys (Jill Feldman, Kees Boeke) wurde so nochmals ein Bogen zum Jubilar und dessen jüngst erschienener Dufay-Monographie geschlagen.

Trossingen, 30. April 2004:

„Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts“

von Christoph Scheerer, Tübingen/Trossingen

Mit dem Untertitel „Infrastrukturen – Aktivitäten – Motivationen“ legte das IV. Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung, zu dem Nicole Schwindt (Trossingen) in gewohnter Weise eingeladen hatte, den Schwerpunkt auf sozialgeschichtliche Sachverhalte. Die insgesamt acht Vorträge samt Einführung luden zu einer Europa-Reise ein und behandelten Aspekte weiblicher Teilhabe an Musik in verschiedenen regionalen, sozialen und funktionalen Kontexten.

In ihrer Einführung stellte Nicole Schwindt die entscheidenden, sich aus dem Spannungsfeld zwischen Öffentlichkeit und privatem Bereich ergebenden Kategorien und Grade weiblicher Präsenz heraus. Der Vortrag von Sabine Meine (Hannover) machte am Beispiel von Isabelle d’Este Gonzaga deutlich, wie im halböffentlichen Bereich eines der führenden Höfe Europas eine Frau Musik zur Verfolgung eigener kulturpolitischer Interessen als Mittel der Selbstinszenierung und in Analogie und gleichzeitigem Gegensatz zur repräsentativen Realpolitik der Männer einsetzte. Einen sehr ähnlichen Sachverhalt präsentierte Iain Fenlon (Cambridge) am Beispiel des neuen *Balletto della duchessa* Margarete Gonzagas, das vermutlich vom französischen Hof beeinflusst und wie das *Concerto delle dame* nur mit Frauen besetzt war. Seine Aufgabe war die Demonstration politischer Stärke, aber auch sozialer Ordnung.

Wie in französischen Salons vom Ritterroman *Amadis de Gaule* inspirierte Liebeslieder zur Ausdrucksmöglichkeit für Gefühle höfischer Frauen wurden, führte Jeanice Brooks (Southampton) vor Augen. In privatem Rahmen konnten Frauen in Form dieser Lieder Gefühle und Sehnsüchte ausleben, wie es ihnen im wirklichen Leben nicht möglich war.

Dietrich Helms (Dortmund) referierte über Erziehung und Bildung weiblicher Hofmitglieder in England mit Blick auf die Entwicklung der Rolle der Musik. Sie reichte von der Hilfe bei der Schaffung von (Liebes-)Beziehungen am Anfang des 16. Jahrhunderts über das Abhalten junger Frauen von emotionalen Verirrungen unter humanistischem Einfluss bis dahin, dass im Puritanismus Musik als verführerische Gefahr für die Seele gesehen wurde. Bürgerliche Musikausübung von Frauen in Deutschland stand im Zentrum des Beitrags von Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main). Zu den wesentlichen Momenten gehörten Musik im Dienste einer „Basisevangelisation“ durch geistliche Lieder und die Pflege von Volksliedbrauchtum, die in vielen nicht offiziellen Dokumenten wie Briefen und Tagebüchern punktuell greifbar wird.

„Konkret spekulativ“ waren die Ausführungen Michael G. Kaufmanns (Tübingen/Trossingen) zur Ausbildung an Tasteninstrumenten in süddeutschen Frauenklöstern im Dienste von Liturgie und innerklösterlicher Repräsentanz am Beispiel der Maria Kleophae Kraus aus Inzighofen. Ganz anders zeigte sich dagegen die Motivation musizierender Nonnen im Beitrag von Cristina Urchueguía (Frankfurt am Main) über Musik aus dem Frauenkloster St. Ana in Ávila. Diese lag hier – in einem anders strukturierten politischen und kulturellen Umfeld – in der Verfolgung eigener kultureller und auch politischer Interessen als Kontrapunkt zu dem, was die Männer betrieben.

Den Abschluss der Tagung bildete der Vortrag von Karel Moens (Antwerpen) über die Darstellung musizierender Frauen in moralisierenden niederländischen Bildquellen aus bürgerlichem Kontext. Dass diese Bilder keine historischen Informationen zur Aufführungspraxis bieten, sondern allegorische Darstellungen der Tugend bzw. der Untugend sind, legte Moens überzeugend dar.

Zusammenfassend stellte Nicole Schwindt fest, dass sich angesichts der sehr aufschlussreichen Beiträge gezeigt hat, dass eine noch fundiertere Kenntnis der Strukturen notwendig ist, um dieses nach wie vor hochaktuelle und nur ansatzweise aufgearbeitete Thema besser zu durchleuchten.

Thurnau, 14. bis 16. Mai 2004:

„... per ben vestir la virtuosa ...“. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern“

von Christine Siegert, Köln

Die Erkenntnis, dass Opern keine Werke mit einem feststehenden Notentext sind, hat sich in der Wissenschaft mittlerweile durchgesetzt. Keineswegs selbstverständlich ist indes die Umsetzung dieser Einsicht in die aktuelle Forschung. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus dem In- und Ausland stellten sich im Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth dieser Herausforderung anhand des komplexen Beziehungsgeflechts von Sängerinnen bzw. Sängern und Komponisten.

Das Tagungsmotto nahm Thomas Seedorf (Freiburg) zum Anlass, der Kleidermetapher in der Rhetorik und den schönen Künsten nachzuspüren. Anders als der Redner, der gleichzeitig Autor und Vortragender sei, teilten sich beim Gesang Komponist und Sänger diese Funktionen. Reinhard Strohm (Oxford) stellte einen handlungstheoretischen Ansatz vor, mit dem Kompetenzverhältnisse der an Opernproduktionen Beteiligten differenziert werden können. Am Beispiel mehrerer Biographien ging Sergio Durante (Padova) der Frage nach, in welcher Weise Fähigkeiten, Protektion und Reputation zur sozialen Anerkennung von Sängerinnen und Sängern beitrugen.

Jeweils etwa die Hälfte der weiteren Referenten beleuchtete das Thema aus der Perspektive des Komponisten bzw. des Sängers, ergänzt durch Ausblicke auf die Theaterwissenschaft und die Tanzforschung; Schwerpunkte bildeten das französische und das italienische Musiktheater. Jérôme de La Gorce (Paris) beschrieb den Wandel der Aufführungen von Opern Lullys bis 1733. Die Bedeutung Pierre Jélyottes für die Uraufführungen an der Académie Royale de Musique untersuchte Thomas Betzwieser (Bayreuth); Stephanie Schroedter (Thurnau) zeichnete die Entwicklung

des französischen Balletts im 18. Jahrhundert nach. Irene Brandenburg (Thurnau) stellte die gelungene Zusammenarbeit Christoph Willibald Glucks mit Gaetano Guadagni und Giuseppe Millico heraus; demgegenüber analysierte Dörte Schmidt (Stuttgart) die Gründe für das Scheitern der Zusammenarbeit von Gluck und Sophie Arnould und führte die Probleme auf grundsätzliche konzeptionelle Unterschiede zwischen italienischer Oper als Ereignistheater und französischer Oper als Texttheater zurück.

Panja Mücke (Marburg) beschrieb den Einfluss berühmter Kastraten auf die Opern Johann Adolf Hasses; Daniel Brandenburg (Thurnau) ging der Bedeutung der Sänger in der Opera buffa am Beispiel der Fächerspezialisierungen Francesco Baglioni und Francesco Carattolis nach. Wie Gioacchino Rossini eingeschränkte Fähigkeiten seiner Sängerinnen und Sänger in ästhetisch faszinierende musikalische Resultate verwandeln konnte, in anderen Fällen aber keine Rücksicht auf ihr Können nahm und stattdessen möglicherweise ideale musikalische Vorstellungen verwirklichte, zeigte Marco Beghelli (Pesaro/Bologna). Die Besonderheiten der Stimme Angelica Catalanis arbeitete Rebecca Grotjahn (Köln) anhand Catalanis eigener und fremder Kompositionen heraus. Sieghart Döhring (Thurnau) rundete mit seinem Beitrag zu Giambattista Velluti und den für ihn komponierten Paraderollen, insbesondere in Giacomo Meyerbeers *Il Crociato in Egitto*, den historischen Rahmen der Tagung ab.

Den ästhetischen Wandel der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert von der Textdeklamation zum szenischen Spiel beschrieb Marion Linhardt (Thurnau); über den Sängerkomponisten Georg Caspar Schürmann sprach Carsten Niemann (Berlin). Der musikalischen Situation in London zu Beginn des 18. Jahrhunderts widmete sich Thomas Synofzik (Köln), der dafür plädierte, in die Analyse der Konstellation von Sänger und Komponist den Bearbeiter einzubeziehen. Sein Referat bot den Anlass zu einem Recital, das Rebecca Grotjahn (Sopran), Thomas Seedorf (Tenor) und Thomas Synofzik (Cembalo) mit der Aufführung verschiedener Fassungen einzelner Stücke und mit kommentierenden zeitgenössischen Texten höchst informativ und humorvoll gestalteten.

Dass das Thema längst noch nicht erschöpfend behandelt ist, bewies die lebhaft diskutierte Schlussdiskussion. Die Organisatoren Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf haben ein intensives Nachdenken darüber angestoßen.

Rom, 26. bis 29. Mai 2004:

„La Cultura del Fortepiano 1770–1830“

von Kerstin Helfricht, Frankfurt am Main

Die Kulturgeschichte des Hammerflügels stand im Mittelpunkt eines internationalen Symposiums, das vom Österreichischen Historischen Institut, der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Institutes und der Società Italiana di Musicologia ausgerichtet wurde.

20 Musikforscher aus fünf europäischen Ländern und den USA gestalteten einen interdisziplinären Austausch über den Protagonisten einer neuen Empfindsamkeit, der um 1800, korrelierend mit der Emanzipation des bürgerlichen Individuums, eine Blütezeit erlebte. Der erste Tag des Symposiums war kulturgeschichtlichen Aspekten des Instruments gewidmet, wie dem Import deutscher und österreichischer Fortepiano-Fabrikate nach Italien (Luca Aversano, Florenz), kommerziellen Anmerkungen in den Reisetagebüchern des Wiener Klavierbauers Johann Baptist Streicher (Rudolf Hopfner, Wien) oder der Bedeutung des Hammerflügels als Möbelstück und Teil des bürgerlichen Interieurs (Christian Witt-Döring, Wien). Über Rezeptions- und Stilgeschichte sowie Fragen der Spieltechnik und Verzierungspraxis gaben die Vorträge von Ala Botti Caselli (Perugia), Guido Salvetti (Mailand) und Anselm Gerhard (Bern) Auskunft.

Am zweiten Tag standen zunächst musikalische Formen und Gattungen sowie deren Verbreitung auf dem Programm. Arnfried Edler (Hannover) eröffnete die Diskussion mit einem Beitrag über Wandlungen der Gattungsstruktur in der Klaviermusik und deren Abhängigkeit von ästheti-

schem Überbau und Marktmechanismen. Bianca Maria Antolini (Mailand/Rom) sprach zum Verlagswesen und zur Streuung des Repertoires. Markus Engelhardt (Rom) schlug ein besonderes Kapitel deutsch-italienischer Handelsbeziehungen auf: Er verfolgte die Verbreitung des Klavierauszugs als bevorzugtes Medium zur häuslichen Rezeption beliebter Opernmelodien und Potpourris. Janina Klassen (Freiburg) brachte einen mit vielen anregenden Fragen gespickten Beitrag zur Rolle der Pianistinnen im soziokulturellen Leben des frühen 19. Jahrhunderts. Zu „Metropolen der Musik: London und Paris“ kamen am Nachmittag Roberto Illiano (Cremona) und Anik Devriès-Lesure (Paris) zu Wort.

Der dritte Tag des Kongresses fokussierte auf die Internationalisierung und sogar Globalisierung der Klavierkultur und des Virtuositentums in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts. Otto Biba (Wien) erläuterte die Wiener Klavierszene um 1800. A. Duane White (Clearwater Christian College, USA) gab Auskunft über den Wiener Komponisten und Pianisten Anton Eberl. Zur Übergangszeit vom Clavicembalo zum Fortepiano in Holland referierte Rudolf Rasch (Utrecht). Christoph Flamm (Rom) ließ die Anfänge der russischen Pianistenschule in St. Petersburg lebendig werden. Ausführungen zu Leben und Werk des Salzburger Komponisten und Kosmopoliten Sigismund Ritter von Neukomm lieferte Rudolph Angermüller (Salzburg). Abschließend sprach Laurence Libin (New York) zu den Anfängen der Klavierkultur in Amerika.

Drei Konzerte sorgten für die musikalische Umrahmung des Symposiums. Arthur Schoonderwoerd (Utrecht) ließ auf einem Hammerflügel-Nachbau der Firma Anton Walter (Wien, ca. 1795), Musik der Zeit in farben- und facettenreichem Spiel lebendig werden. Für „modernen Klang“ war das Klavier-Trio Dalibor Karvaj, Milan Karanovic und Stefan Stroissnig zuständig.

Bremen, 28. bis 31. Mai 2004:

„Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich“

von Linda Maria Koldau, Frankfurt am Main, und Rebecca Grotjahn, Köln

Pünktlich zum 200. Geburtstag von Louise Farrenc am 31. Mai 2004 veranstalteten die Fachgruppe Frauen- und Geschlechterforschung in der Gesellschaft für Musikforschung und das Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung Bremen ein internationales Symposium zum Schaffen der Komponistin und zu ihrem musikgeschichtlichen Umfeld. In ihrem einführenden Vortrag zeigte Beate Angelika Kraus (Bonn), wie sehr Werk und Rezeption Louise Farrencs von deren Entscheidung bestimmt wurden, sich ausgerechnet auf die Gattungsbereiche Sinfonik und Kammermusik zu konzentrieren, die im Pariser Musikleben dieser Zeit durch die überwältigende Dominanz Beethovens geprägt waren. Eine Reihe von Beiträgen widmete sich analytischen Aspekten der Werke Farrencs. Im Mittelpunkt einer Arbeitssitzung (Impulsreferate: Christin Heitmann, Bremen; Signe Rotter, Kiel; Grigori Pantijelew, Bremen; Peter Schleuning, Oldenburg) stand die 3. *Symphonie*; diese erklang auch in einem Konzert im Sendaal von Radio Bremen, in dem das Programm des Pariser Uraufführungskonzerts von 1849 nachgespielt wurde. Ursula Kramer (Mainz/Göttingen) stellte den institutionellen und gattungsgeschichtlichen Hintergrund von Farrencs Bläserkammermusik dar; Florence Launay (Rennes) befasste sich mit den bisher kaum bekannten Vokalwerken, Christin Heitmann bot einen Einblick in die Klavierwerke und Katrin Eich (Karlsruhe) machte auf satzstrukturelle Aspekte in den Klaviertrios aufmerksam. Klavier- und Kammermusik von Farrenc und ihrem Lehrer, Anton Reicha, wurden in einem zweiten Konzert des Rahmenprogramms dargeboten.

Die erst wenige Monate zurückliegende Vollendung der *Kritischen Ausgabe* von Werken Louise Farrencs bot Anlass zu einem Rundgespräch über genderspezifische Editionsprobleme (Freia Hoffmann, Oldenburg/Bremen; Annegret Huber, Wien; Thomas Synofzik, Köln/Detmold). Matthias Wiegandt (Karlsruhe) beschäftigte sich mit Kanonisierungsprozessen und ihrer Bedeutung für die Rezeption von Komponistinnen, Martin Loeser (Hannover) stellte dar, wie Louise Farrenc und ihr

Ehemann Aristide durch die Förderung der Alten Musik gezielt einen Gegenpol zum modernen Musikleben ihres Pariser Umfelds setzten, Thomas Synofzik analysierte Intention und Editionsqualität des *Trésor des pianistes* und Katharine Ellis (London) untersuchte das sinfonische Repertoire der Société des Concerts zur Zeit der Julimonarchie. Den deutsch-französischen Kulturtransfer thematisierten drei abschließende Referate. Damien Ehrhardt (Evry) stellte Erkenntnisse zur Rezeption der Werke Robert Schumanns in Frankreich vor, Beatrix Borchard (Hamburg) befasste sich mit den Parisreisen Clara Wiecks/Schumanns und Joseph Joachims, Sabine Giesbrecht (Osnabrück) wies auf die nationalistischen und anti-französischen Tendenzen der Beethoven-Rezeption im Deutschland des 19. Jahrhunderts hin.

Ergänzt wurde das von Rebecca Grotjahn, Christin Heitmann, Freia Hoffmann, Beate Angelika Kraus und Peter Schleuning konzipierte Symposium durch Freie Referate, in denen Arbeitsprojekte zu musikwissenschaftlichen Gender Studies vorgestellt wurden: über Paisiellos *Fedra* (Philine Lautenschläger, Heidelberg), den musikalischen Salon (Antje Ruhbaum, Bremen), Methoden der Sonatenanalyse (Marion Gerards, Bremen/Oldenburg), Charles Ives (Dorothea Gail, Frankfurt am Main) und Eva Schorr (Constanze Holze, Frankfurt am Main/Halle). Mit Beiträgen von Katharina Herwig (Oldenburg), Anja Herold und Ilka Siedenburg (beide Oldenburg/Bremen) waren auch Studien zur Musikpädagogik und zur musikalischen Sozialisation vertreten.

Die Vorträge des Symposiums werden in der Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts erscheinen.

Sondershausen, 1. bis 3. Juli 2004:

„Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen – Die Vielfalt der Stile im Barockzeitalter“

von Ute Poetsch-Seban, Magdeburg

Zu dieser Tagung, für die Claudia Konrad (Michaelstein) und Klaus Hortschansky (Münster) inhaltlich verantwortlich zeichneten, hatte die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. nach Sondershausen eingeladen.

Der einleitende Vortrag von Klaus Manger (Jena) widmete sich dem Konzept der „Sprache des Herzens“, wie es insbesondere gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Hoftheaterkunst entwickelt wurde. Werner Braun (Saarbrücken) markierte am Beispiel von zwei Vertonungen des Musikgedichtes aus der Poetik von Martin Opitz eine Synthese von Musik und Dichtung, die eine neue Qualität der Zusammenarbeit von Komponisten und Dichter voraussetzte und die vielleicht durch die Opitz'sche Poetik angeregt worden war. Am Dialog zum 11. Sonntag nach Trinitatis aus den *Evangelischen Gesprächen* von Wolfgang Carl Briegel, der zwanzig Jahre in Gotha am Hof Ernsts des Frommen wirkte, veranschaulichte Diana Rothaug (Kassel) die für die Frömmigkeit dieses Herzogs zentralen Begriffe „Lehre, Buße, Heiligung“. Axel Beer (Mainz) fragte am Beispiel von drei in Thüringen wirkenden und unabhängig voneinander auf theoretischem Gebiet veröffentlichen Persönlichkeiten (Ernst Ludwig Gerber in Sondershausen, Johann Jakob Klein in Eisenberg, Heinrich Christoph Koch in Rudolstadt), ob Musiktheorie um 1800 vielleicht in Residenzen besondere Aufmerksamkeit fand. Dem wertvollen Sondershäuser Musikalienbestand, der Aufschluss über Ankaufs- und Musizierpraxis und Präferenzen im frühen 18. Jahrhundert gibt, wandte sich Helen Geyer (Weimar) anhand der Quellen aus dem italienischen Repertoire zu. Sie stellte bislang unbekanntes Kammerkantaten von Antonio Maria Bononcini, Tommaso Bernardo Gaffi und Giovanni Battista Alveri vor. Über den nur geringen Einfluss, den das Kaiserlich Freie Weltliche Stift Quedlinburg auf das Musikleben der Stadt ausübte, informierte Dietz-Rüdiger Moser (München) am Beispiel der Amtszeit und der Persönlichkeit der Pröpstin Aurora von Königs-marck. Christoph Henzel (Berlin) beleuchtete die Merseburger Hofmusik zur Zeit des Herzogs Moritz Wilhelm aus quellenkritischer Sicht und stellte Datierungen für Instrumentalwerke der

Brüder Graun, insbesondere Johann Gottliebs, vor. Das Musikleben als integrierten Teil der kulturellen Aktivitäten der von 1603 bis 1793 regierenden anhaltischen Fürsten in Zerbst stellte Konstanze Musketa (Halle an der Saale) überblicksartig dar. Als besonders repräsentativ darf hier nach wie vor die Amtszeit Johann Friedrich Faschs gelten. Ein eindrucksvolles Bild des Musiklebens an kleinen Höfen wie denen der Grafen von Schönburg, die selbst musizierten, Personal mit musikalischer Kompetenz einstellten, die Widmungsträger waren und als Förderer auftraten, zeichnete Eberhard Möller (Zwickau). Christine Fischer (Bern) führte in das kulturelle Umfeld des Hauptwerkes der sächsischen Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis, der Pastorale *Il Trionfo della fedeltà* ein, das musikalisch zwar dem Stil ihres Lehrers Hasse verpflichtet ist, aber inhaltlich kritische, an klassizistischen Idealen orientierte Gedanken anklingen lässt. Der Altmeister der thüringischen Regionalforschung, Hans Rudolf Jung (Kassel), gab einen Überblick über die lange Geschichte der reußischen Familie, ihre Residenzen und deren musikgeschichtliche Bedeutung. Ute Poetzsch-Seban beleuchtete die vorbildlichen kammer- und kirchenmusikalischen Verhältnisse der Residenz Eisenach, die wesentlich von Georg Philipp Telemann organisiert und von der Vielfalt seiner Werke geprägt waren. Mit einer als typisch thüringisch angesehenen Gattung beschäftigte sich Uwe Wolf (Leipzig). Er stellte die elf Motetten des Meininger Hofkapellmeisters Johann Ludwig Bach vor, die in der Tradition der thüringischen Motette stehen, in ihrer komplexen Anlage und großen Ausdehnung aber als bedeutende Ausnahmewerke anzusehen sind. Siegbert Rampe umriss die vielfältigen Aufgaben von Hoforganisten in Kirche und Kammer.

Die Beiträge, die in unterschiedlicher Weise auf die Vielfalt des Phänomens Residenzkultur eingehen, werden im Jahrbuch der Ständigen Konferenz veröffentlicht.

Graz, 1. bis 3. Juli 2004:

„Musik in der Moderne“

von Verena Zemanek, Wien

Ausgehend von der Überzeugung, dass Interdisziplinarität im Rahmen eines Symposiums nicht durch bloße Aneinanderreihung von Vorträgen unterschiedlicher Fachrichtungen erreicht werden kann, setzten die Organisatoren Federico Celestini und Gregor Kokorz (beide Graz) thematische Schwerpunkte, die sich in der zehnjährigen Arbeit des Spezialforschungsbereichs „Moderne. Wien und Zentraleuropa um 1900“ als Leitlinien herauskristallisiert hatten: die Identitäts-/Alteritätsdiskussion, die Problematik des Wahrnehmungswandels sowie das Verhältnis Moderne/Postmoderne. Das Ziel des Versuchs, die Musikwissenschaft an diese interdisziplinäre Moderne-Forschung anzubinden und dadurch ihre Automatismen und ihre Selbstreferenzialität aufzubrechen, kann als gelungen bezeichnet werden, nicht zuletzt dank der ausführlichen Diskussionen im Anschluss an die einzelnen Panels.

Das Faktum, dass in der Donaumonarchie mit ihrer für den europäischen Kontext außergewöhnlichen Heterogenität an Sprachen, kulturellen Horizonten und politisch-nationalen Konzepten die Identitätsfrage besonders virulent wurde, hat die Moderne-Forschung eingehend behandelt. Während der Tagung wurde diese Frage für das Feld der Musikproduktion, -rezeption und -reflexion nicht nur auf biographischer Ebene, sondern durch die Fokussierung auf das musikalische Material selbst untersucht. Die Referate umkreisten Überlegungen zu monumentalem Gedächtnis und kultureller Identität (Barbara Boisits, Wien), die identitätsstiftende Funktion der Musikhistorischen Zentrale des k. u. k. Kriegsministeriums (Eva-Maria Hois, Wien), Scriabins *Correspondance des arts* (Tomasz Baranowski, Warschau), Klimts *Beethoven-Fries* als Interpretation der *Neunten Symphonie* (Elfriede Wiltschnigg, Graz), das Medium Bild in Bergs *Lulu* (Kordula Knaus, Graz), Freud und die Wiener Schule (Reinhard Kapp, Wien; Michelle Duncan, Ithaca) sowie Guido Ad-

lers Musikdenken (Georg Beck, Düsseldorf). Gustav Mahlers Person, Ästhetik und Werk waren Vorträge von Peter Franklin, Julian Johnson und Jeremy Barham (alle Oxford) gewidmet.

Die Infragestellung von Identität und der Verlust der Eindeutigkeit von Sinnbezügen sind wesentlich an das Phänomen der Wahrnehmung gekoppelt, mit der sich die Moderne auf wissenschaftlicher wie auch auf künstlerischer Ebene immer intensiver auseinandersetzen musste – bis dahin selbstverständliche Konzepte von Musik und deren Rezeption wurden außer Kraft gesetzt. Die Gründe dafür liegen zum einen im generellen Modernisierungsprozess (Einbeziehung des Geräusches), zum anderen in der Erfahrung von Alterität (Anerkennung von Differenz, Verlust gewohnter Hörtraditionen). Christian Kaden (Berlin) thematisierte allgemeine Perspektiven dieses Modernisierungsprozesses, Martin Eybl (Wien) ging auf Hören und Gedächtnis in Schönbergs Ästhetik ein. Der Einfluss der Alterität wurde durch Aspekte antiker Moderne in jüdischer Musik (Philip Bohlman, Chicago), die Verwendung des Cakewalk in Wien um 1900 (James Deaville, Hamilton) sowie Russolos Einbeziehung des Geräusches (Arndt Niebisch, Baltimore) behandelt.

Im Mittelpunkt des dritten Themenblocks stand die Dialektik von Fortschritt und Regression, in die auch die Verflechtung von Moderne und Postmoderne eingeschrieben ist und die sich in der atonalen Phase der Wiener Schule auswirkt. In ihrer Abschaffung historisch gewachsener kompositorischer Normen wird ein kulturfeindliches, regressives Moment wirksam, das zugleich aber die Progressivität dieser Musik ausmacht. Dominik Schweiger (Wien) betrachtete die Wiener Schule postmodern und Nikolaus Urbanek (Wien) ergänzte das durch die Darstellung der Bedingungen gegenwärtiger Musikästhetik. Regina Busch (Wien) und Susanne Kogler (Graz) beschäftigten sich mit dem Wandel inhaltlicher Elemente sowie des Werkbegriffs in der musikalischen Produktion. Ulrike Kienzles (Frankfurt am Main) Beitrag zu Giuseppe Sinopoli und der Wiener Moderne sowie Albrecht Riethmüllers (Berlin) Darstellung der filmischen Aufarbeitung Richard Wagners durch Ken Russell schlossen das inhaltlich sehr breit gefächerte Symposium ab.

Weimar, 2. und 3. Juli 2004:

„Filmmusik – Theoriebildung und Vermittlung“

von Nina Noeske, Weimar

Dass die theoretische Beschäftigung mit Filmmusik nur interdisziplinär sinnvoll ist, bewies eine jüngst vom Institut für Schulmusik und Kirchenmusik der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ und vom Institut für Musikwissenschaft Weimar – Jena (in Zusammenarbeit mit der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität) in Weimar veranstaltete und von Victoria Piel, Knut Holtsträter und Oliver Huck (alle Weimar) initiierte Tagung, die von einer Filmreihe im Lichthaus e. V. begleitet wurde. Im Anschluss an die Begrüßung durch Detlef Altenburg (Weimar) führte Victoria Piel in den aktuellen Stand der wissenschaftlichen Diskussion ein. Mit einem konkreten Beispiel wurden die Teilnehmer bereits im eröffnenden Referat von Oliver Huck konfrontiert, das sich mit dem ‚poema sinfonico‘, welches Pietro Mascagni für Nino Oxilias Film *Rapsodia satanica* komponierte, beschäftigte. Huck erörterte die Frage nach der Eigengesetzlichkeit jener Musik, indem er sie auf die Kategorien der ‚offenen‘ und der ‚geschlossenen‘ Form zurückführte. Die Wechselwirkung zwischen Ton und Bild im Film verdeutlichte Mirjam Schlemmer (Berlin) anhand zahlreicher Beispiele aus der experimentellen Musikpsychologie; so lasse sich nachweisen, dass die Einstellung des Rezipienten maßgeblich sowohl von der Art der Musik als auch von der Art des Musik-Einsatzes geprägt sei. Mit der Kategorie des ‚narrativen Querstandes‘ führte Victoria Piel einen Begriff ein, der sich dazu eigne, Momente von Selbstreferenzialität im modernen Film theoretisch zu durchdringen. Insbesondere jene Musik, die auf den ersten Blick nicht unmittelbar auf die filmische Handlung bezogen ist, stand hier im Mittelpunkt des Interesses; exemplarisch angeführt wurden u. a. Filme Jean-Luc Godards. Auch Knut Holtsträter ging der grundsätzlichen Frage

nach der Funktion von Filmmusik nach, indem er am Beispiel von Stanley Kubricks *Clockwork Orange* auf die wesentliche Rolle der Musik – hier vor allem jene Beethovens – bei der Perspektivierung im narrativen Film hinwies. So fungiere Filmmusik weniger als Kommentar eines auktorialen Erzählers, sondern sei vielmehr auf die Instanz eines komplexer zu fassenden ‚Präsentators‘ zurückzuführen. Anhand des lebhaft diskutierten Vortrags von Jörg Türschmann (Freiburg), der sich mit semiotischen Begründungen für die Lehre der Analyse und Theorie der Filmmusik beschäftigte, wurde deutlich, dass es trotz der notwendigen Inadäquatheit zwischen Begriff und Klang notwendig sei, (Film-)Musik sprachlich zu vermitteln.

Den zweiten Tag eröffnete Josef Kloppenburg (Karlsruhe) mit seinem Referat über die Vermittlung filmmusikalischer Funktionalität. Am Beispiel einer von ihm entwickelten CD-ROM, welche im Anschluss kontrovers diskutiert wurde, führte er die Möglichkeiten und Grenzen computerunterstützten Lernens am Beispiel der Filmmusik vor. Lorenz Engell (Weimar) wählte den Film *E la nave va* [dt. *Schiff der Träume*] von Federico Fellini zur Veranschaulichung seiner Thesen über Musik als implizite Reflexion auf die Medialität des Films. Indem der ‚topologische Raum‘ der Musik sowohl einen realen als auch einen abstrakten Möglichkeitsraum ausfülle, könne, so führte Larson Powell (Texas) den Gedanken in der anschließenden Diskussion mit Blick auf Niklas Luhmann weiter, das System Film sich selber beobachten als ‚Einheit einer Differenz‘. In seinem eigenen Beitrag versuchte Powell, Sigmund Freuds Theorie des Witzes für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Filmmusik fruchtbar zu machen; auch müsse die psychoanalytische Filmmusiktheorie revidiert werden. Abschließend führte Matthias Tischer (Berlin) die zahlreichen intertextuellen Verweise sowie die dramaturgische Institutionalisierung der Musik von Michael Nyman in Peter Greenaways Film *The cook, the thief, his wife and her lover* [dt. *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*] vor. Mit der Frage, ob Musik selbstreflexiv (und nicht nur selbstreferenziell) sein könne, klang die Tagung aus.

Zürich, 2. bis 4. Juli 2004:

„Wie tönt eine Nation? Nation – Musik – Nationalmusik im 19. Jahrhundert“

von Klaus Pietschmann, Zürich

Kaum eine Formulierung hätte die Fragestellung der diesjährigen Zürcher „Kontroversen“ treffender umschreiben können als der Helvetismus „tönen“ (etwa gleichbedeutend mit „klingen“), ging es doch um den heiklen Zusammenhang von Prozessen nationaler Selbstfindung und ihrer musikalischen Artikulation im 19. Jahrhundert. Den Schwerpunkt der jubiläumsbedingt v. a. Bedřich Smetana, Antonín Dvořák und Leoš Janáček gewidmeten Zürcher Festspiele aufgreifend, wurden ausgehend vom östlichen Mitteleuropa Ausprägungen und Dimensionen nationaler Stoßrichtungen und Konnotate in der Kunstmusik Skandinaviens, der USA, Österreichs und der Schweiz einer vergleichenden Bestandsaufnahme unterzogen.

Nach den Begrüßungen durch Bettina Kirnbauer, Generalkonsulin Österreichs in Zürich und Schirmherrin des Symposiums, sowie Laurenz Lütteken, Leiter des veranstaltenden Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich, führte der Direktor des Marburger Herder-Instituts Eduard Mühle denkbar breit und grundlegend in die Thematik ein, indem er unter der Überschrift „Das ‚Eigene‘ und das ‚Fremde‘“ der Neuerfindung von Gemeinschaft in den v. a. ostmitteleuropäischen Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts nachspürte und dabei höchst anschaulich die Vielschichtigkeit der Prozesse etwa im Hinblick auf die jeweils stark differierenden sozialen Trägerschichten oder das Gegeneinander von ethnisch und kulturell definierten Nationsbegriffen aufzeigte. Die dabei gestreifte Problematik der Nationalopern, deren Bedeutung in qualitativer, chronologischer und rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht als höchst heterogen gekennzeichnet wurde, griff am Folgetag Jarmila Gabriellová (Prag) auf und unterstrich am Beispiel von Smetanas *Libuše* den einigenden nationalen Impetus der Oper über den Entstehungsanlass der Einweihung

des Prager Nationaltheaters hinaus. Die Frage, ob Dvořák ein Nationalkomponist wider Willen gewesen sei, konnte Hartmut Schick (München) mit Blick auf die „slawische Phase“ des Komponisten letztlich bejahen, indem er die Verarbeitung keineswegs spezifisch tschechischer volkstümlicher Elemente als eine v. a. von Simrock beförderte Marktstrategie entlarvte, die zwar zu einer entsprechenden Wahrnehmung in Deutschland, nicht jedoch in Österreich und Böhmen selbst führte, wo Dvořák gegenüber Smetana lang als der Konservativere galt. Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangte Heinrich W. Schwab (Kopenhagen), der in seinen Anmerkungen zum Phänomen des „nordischen Tons“ dieses v. a. als deutsches Rezeptionsphänomen charakterisierte, dem trotz der gelegentlichen Gewinnung musikalischer Anregungen aus der Volksmusik bei Gade und Grieg nur wenig positiv fassbare Substanz innewohnt. Den wechselseitigen Vorstellungen vom „Tönen“ der alten und der neuen Welt wandte sich Ulrich Konrad (Würzburg) zu, der die subtil eingesetzten Klangebenen in Gershwins *An American in Paris* mit Milhauds demgegenüber weit weniger auf Idiomatik abzielendem *A Frenchman in New York* verglich. Den Sinn und Unsinn des „Österreichischen“ in der Musik hinterfragte Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg) am Beispiel des Schicksals der Kaiserhymne, der weit reichenden politisch-sozialen Funktionen des Wiener Walzers und beider Rezeption seitens des im Exil sich verstärkt als Österreicher verstehenden Arnold Schönberg. Im letzten Referat verfolgte Anselm Gerhard (Bern) am Beispiel von Hans Hubers *7. Symphonie* („Die Schweizerische“) und Strawinskys im Waadtland verorteter *L'Histoire du soldat* musikalische Konstruktionen des Schweizerischen am Ende des Ersten Weltkriegs und zeigte daran die Unmöglichkeit einer musikalisch fundierten Identitätsbildung in dem kulturell so heterogenen Staat auf. In der abschließenden Podiumsdiskussion betonte Jaroslav Bužga (Prag) die zentrale Bedeutung der jeweiligen musikalischen Traditionen für die Etablierung einer Nationalmusik, während Diskussionsleiter Rudolf Lienert (Zürich, Programmleiter der „Kontroversen“) die Brücke zur Gegenwart schlug, indem er die generelle Nivellierung auch musikalischer Nationalismen angesichts der Globalisierung thematisierte. Einem Fazit nahe kam Eduard Mühles Frage, ob Nationen aus sich heraus überhaupt zu tönen vermögen oder ob es sich bei der Nationalmusik nicht vielmehr generell um ein Rezeptionsphänomen handelt.