
B E R I C H T E

Hannover, 24. Mai 2002:

Musikhistorisches Symposium „Schumann! Die Kammermusik von Robert und Clara Schumann“

von Janina Klassen, Freiburg

Innerhalb der von Markus Becker geleiteten Veranstaltung zur Kammermusik von Clara und Robert Schumann, in deren Rahmen an acht Abenden die Kammermusik beider Schumanns in gut besuchten Konzerten zu hören war, fand, initiiert von Arnfried Edler, an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover begleitend ein kleines musikhistorisches Symposium statt. Die Konzentration auf gezielte Fragen sowie der großzügige Zeitplan ermöglichten intensive Diskussionen und einen anregenden Austausch über einzelne Aspekte zu den Werken.

Gerd Nauhaus (Zwickau) rekonstruierte anhand von Schumanns Textquellen und Entwürfen die beeindruckende Werkdichte der Dresdner Zeit, die trotz Krankheitsschüben, Krisen und Niederlagen entstand. Stefan Rohringer (München) führte in einem spannenden Parcours durch den formal turbulent bis chaotisch anmutenden Kopfsatz des *Klavierquartetts* op. 47. Ausgehend vom theoretischen Ansatz der Absatzlehren wurde hier mit Gewinn die tonale Disposition (anstelle der thematischen) als Gerüst zugrunde gelegt. So konnte überzeugend demonstriert werden, wie sich aufgrund der Trennung von Funktion und Gestalt widerstrebende Formwirkungen anstauen. Dass die Erfahrung mit diesem Quartett und Schumanns *Klaviertrio d-Moll* op. 68 Clara Schumanns ästhetische Wahrnehmung ihres eigenen *Trios* op. 17 ebenso beeinflusst hat wie womöglich die Kategorien eines „gender code“, unter dem das Stück gesehen wurde, thematisierte Janina Klassen (Freiburg). Schumanns Faszination für mittlere Stimmlagen und der daraus resultierenden klangkonzeptionellen Gestaltung in der Kammermusik spürte Günter Katzenberger (Hannover) nach. Er machte damit gleichzeitig auf ein „Bonbon“ des Gesamtkonzepts aufmerksam: Schumanns *Adagio und Allegro* op. 70 von 1849 tauchte als Fixpunkt in unterschiedlicher Besetzung mit Posaune, Tuba, Viola, Horn, Oboe und Klarinette in den Konzerten auf. Michael Struck (Kiel) befasste sich mit einer kompositorisch aufschlussreichen Auseinandersetzung von Brahms mit Schumann und konfrontierte die *A-Dur-Violinsonate* op. 100 mit Schumanns *a-Moll-Violinsonate* op. 105. Seine Analysen deckten auf, dass Brahms' Sonate einerseits als Gegenkonzept zu der schumannschen gehört/gelesen werden kann. Andererseits wurde gerade in der Gegenüberstellung die recht unterschiedliche Vorgangsweise beider Komponisten deutlich. Der vielfach benutzten Kategorie des „Erzählerischen“ ging Arnfried Edler (Hannover) nach. Fundiert in Schlegels Romantheorie und Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* wurde am Beispiel des *Streichquartetts* op. 41, Nr. 2, gezeigt, wie sinnvoll hier mit narrativen Strukturen gearbeitet werden kann. Der Bericht bliebe unvollständig ohne den dankbaren Hinweis auf die hervorragende Organisation des Symposiums durch Sabine Meine und Arnfried Edler.

Greifswald, 8. bis 11. September 2002:

„Orgelbau, Orgelmusik und Organisten des Ostseeraums im 17. und 19. Jahrhundert“

von Beate Bugenhagen, Greifswald

Das Greifswalder Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft, das regelmäßig Tagungen zum Generalthema „Musica Baltica“ durchführt, hatte für Anfang September Referentinnen und Referenten aus Deutschland, Schweden, Dänemark, Lettland, Polen und Frankreich nach Vorpommern eingeladen, um über das Thema „Orgel“ in all seinen Facetten zu diskutieren. So trafen in Greifswald und Lubmin – direkt am Greifswalder Bodden – Musikforscher, Orgelsachverständige und Organisten zusammen, um sich zwei Tage lang auszutauschen und von den Forschungsergebnissen des/der jeweils anderen zu profitieren. Dabei konnte das Greifswalder Institut auf seine guten Kontakte zu Organisten und Organologen im baltischen Raum, nicht zuletzt zu den Teilnehmern des Göteborg Organ Art Center zurückgreifen, das durch zwei Mitglieder (Sverker Jullander und Ibo Orgties) vertreten war.

Was wäre zur Eröffnung einer Konferenz mit dieser Thematik besser geeignet als ein Orgelkonzert, in dem sich alle drei Themenbereiche in einzigartiger Weise miteinander verbinden? Kurt Lueders (Paris) spielte an der restaurierten Buchholz-Organ in Demmin Orgelmusik des 19. Jahrhunderts von Komponisten aus Deutschland, England, Finnland, Frankreich und Italien.

Das Symposium begann, nach einleitenden Thesen von Hermann J. Busch (Siegen), mit Referaten zum 19. Jahrhundert. Friedrich Drese (Malchow) berichtete als mecklenburgischer Orgelsachverständiger über die Initiatoren von Orgelneubauten im mecklenburgischen Raum, Kurt Lueders referierte zur Stellung des norddeutsch-romantischen Orgelbaus und seines Repertoires im europäischen Kontext, Walter Werbeck (Greifswald) stellte die *Orgel-Sinfonia* des Schweriner Domorganisten George Hepworth vor, Arnfried Edler (Hannover) widmete sich der konzertanten norddeutschen Orgelmusik als Resultat musikalischer ebenso wie religiöser Einflüsse. Die Beiträge Markus T. Funcks und Lutz Winklers (beide Greifswald) rückten die Hansestadt Greifswald in den Mittelpunkt. Funck berichtete über Orgelneubauten der Firmen Mehmel und Buchholz, Winkler machte die Teilnehmer mit der vom Domorganisten Carl Ludwig Lithander komponierten Festmusik *Tempelweihe* aus dem Jahre 1833 bekannt. In den Referaten Sverker Jullanders (Göteborg), Jerzy M. Michalaks und Jolanta Wozniaks (beide Danzig) wurden weitere Organisten des 19. Jahrhunderts aus dem Ostseeraum mit ihrer Musik lebendig: der Kopenhagener Gottfried Matthison Hansen (Jullander) und die Danziger Julius Wilhelm Frühling (Michalak) bzw. Friedrich Wilhelm Markull (Wozniak). Ilma Grauzdina (Riga) schließlich befasste sich mit dem immensen Einfluss der deutschen Orgelkultur und insbesondere des deutschen Orgelbaus auf Lettland im 19. Jahrhundert.

Die Reihe der Beiträge zum 17. Jahrhundert am zweiten Konferenztag wurde durch ein Referat Beate Bugenhagens (Greifswald) zu Leben und Werk des Stralsunder Nicolaiorganisten Johann Martin Rubert eröffnet. Dem Berufsstand des Organisten widmete sich auch Michael Belotti (Freiburg) in seinen Ausführungen über den Rostocker Marienorganisten Nicolaus Hasse und seine Orgelmusik. Der Orgel selbst wandten sich Ole Olesen (Kopenhagen) und Ibo Orgties (Göteborg) zu. Olesen berichtete über die prachtvolle königliche Orgelsammlung auf Schloss Frederiksborg bei Kopenhagen (mit der berühmten Compenius-Organ aus dem Besitz Christians IV.), Orgties präsentierte in seinem Referat wichtige neue Erkenntnisse über den Umbau der Lübecker Marienorgel durch Friedrich Stellwagen. Mit den Konsequenzen der Überlegungen Orgties' für die Orgelmusik Buxtehudes und ihre Datierung beschäftigte sich Matthias Schneider (Greifswald).

Joachim Kremer (Stuttgart) lenkte in seinem Beitrag über Georg Michael Telemann, den Enkel Georg Philipp Telemanns, den Blick noch einmal auf Lettland, wo Georg Michael ab dem späten 18. Jahrhundert wirkte; Kremer zielte dabei vor allem auf sozialgeschichtliche Entwicklungen des Kantoren- und Organistenamtes. Einen Überblick über den Danziger Forschungs-

stand zu Orgelbau, Orgelmusik und Organisten im 17. Jahrhundert lieferte Danuta Popinigi (Danzig), während Maciej Babnis und Danuta Szlagowska (beide Danzig) abschließend mit der *Agenda for Organists* bzw. dem Manuskript 4012 zwei Quellen zur Orgelmusik in und um Danzig näher vorstellten.

Einen angemessenen Abschluss fand der zweite Konferenztag durch ein Konzert im Greifswalder Dom mit Werken Greifswalder Kirchenmusiker aus dem 19. bis 21. Jahrhundert. Dabei erklang auch – wohl seit Jahrzehnten erstmals – Carl Ludwig Lithanders *Tempelweihe*.

Der letzte Tag der Konferenz stand noch einmal im Zeichen des Orgelbaus. Markus T. Funck berichtete den Konferenzteilnehmern in der Greifswalder Marienkirche über die dortige Mehmel-Orgel, und als Höhepunkt einer Exkursion nach Stralsund referierte der dortige Marienorganist Martin Rost über Baugeschichte und Konzeption „seiner“ Stellwagen-Orgel, die als größte erhaltene Barockorgel Europas kurz vor ihrer Restaurierung steht.

Thurnau, 20. bis 22. September 2002:

Internationales Symposium „Das Bild der italienischen Oper in Deutschland“

von Klaus Pietschmann und Mignon Wiele (Köln)

Ziel dieser im Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau unter der Leitung von Daniel Brandenburg und Sebastian Werr veranstalteten Tagung, an der Wissenschaftler aus Italien, Deutschland und der Schweiz teilnahmen, war es, aus interdisziplinärer Perspektive zu untersuchen, wie die italienische Oper in Deutschland vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart wahrgenommen wurde.

Das breite Spektrum an musikwissenschaftlichen Vorträgen wurde so um Beiträge aus der Geschichtswissenschaft und der Germanistik ergänzt, die insgesamt facettenreich beleuchteten, welche ideologischen, ästhetischen und historischen Paradigmen die deutsche Perzeption der italienischen Oper bestimmten.

Eröffnet wurde die Tagung mit einer einführenden Sektion, die sich insbesondere mit systematischen und methodischen Fragen befasste. Anselm Gerhard (Bern) untersuchte aus wissenschaftsgeschichtlicher Sicht das Bild, das die deutsche Musikforschung insbesondere der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von der italienischen Oper entwickelte, während Paul Münch (Essen), ausgehend von der Klimatheorie und den Nationalstereotypen der „Völkertafel“, die deutsche Konstruktion eines italienischen „Nationalcharakters“ vor dem Hintergrund imagologischer Fragestellungen darstellte. Im Anschluss daran widmete sich Sebastian Werr (Berlin) der gesellschaftlichen Verankerung ästhetischer Urteile, wobei die Theorien Wolfgang Kaschubas und Pierre Bourdieus als methodischer Rahmen dienten. Die Reihe der Grundlagenreferate wurde mit einem theoretisch ausgerichteten Beitrag von Mathias Spohr (Zürich) abgeschlossen, in dem er sich mit der „Vanitas“ in der insgesamt eher maskenspielhaften italienischen Oper und deren scheinbarer Überwindung in der deutschen befasste.

Die zweite Sektion der Tagung begann mit Beobachtungen von Daniel Brandenburg (Thurnau) zu deutschen Reiseberichten des 18. Jahrhunderts und ihrer Einschätzung der italienischen Oper, in denen er eine stark stereotypisierte Haltung ausmachte, die gelegentlich von Anerkennung, zum Jahrhundertende jedoch zunehmend von Polemik geprägt war. Immacolata Amodeo (Bayreuth) widmete sich dann aus literaturwissenschaftlicher Perspektive dem Blick Goethes auf die italienische Oper, der in seiner *Italienischen Reise* die Opernbesuche als Fortsetzung des alltäglichen, per se theatralischen Lebens in Italien zeichnete und sich dadurch bei seiner eigenen Konzeption der komischen Oper in Weimar leiten ließ. Jene italienischen Opern, die noch im frühen 19. Jahrhundert für deutsche Höfe komponiert wurden, analysierte Klaus Pietschmann (Köln), wobei insbesondere in Werken Morlacchis für Dresden und Gyrowetz' für

Wien die Bemühung um eigenständige Lösungen festgestellt werden konnte. Das Bild der italienischen Oper in der deutschen Musikpublizistik des frühen 19. Jahrhunderts untersuchte Arnold Jacobshagen (Thurnau) und charakterisierte die insgesamt ablehnende Haltung der Rezensenten zusammenfassend als Auflehnung gegenüber der übermächtigen Opernation. Dieser Aspekt erfuhr eine Konkretisierung in den Ausführungen Claudio Toscanis (Mailand), der die zunehmend negative Position der Leipziger AMZ unter einer langfristigen Perspektive betrachtete. Als weitaus vielschichtiger kennzeichnete Sieghart Döhring (Thurnau) die Position Webers, der als Publizist in *Tonkünstlers Leben* Rossini und die italienische Oper insgesamt implizit ablehnte, als Komponist jedoch nach Integration unterschiedlicher stilistischer Einflüsse strebte. Christoph Blitt (Berlin) referierte über Wilhelm Hauffs Novelle *Othello* und das sich darin äuernde Rossini-Bild, das ein Beispiel für die positive Aufnahme der italienischen Oper bei vielen Literaten darstellt. Mit Wagners Bellini-Bild setzte sich Luca Zoppelli (Fribourg) auseinander, dessen wechselvolle Ausprägung er als propagandistisches Instrument bei der Verfolgung unterschiedlicher Ziele Wagners kennzeichnete.

Die dritte und letzte Sektion („Vom Fin de siècle bis heute“) eröffnete Felix Losert (Erfurt) mit einem Beitrag über wagneristische Oper versus Verismo im Berlin um 1890, der sich auf die beiden 1892 uraufgeführten Opern *A Santa Lucia* von Pier Antonio Tascas und *Genesisius* von Felix Weingartner konzentrierte. Johannes Streicher (Bozen/Rom) setzte sich mit Topoi deutscher Sicht auf Italien um 1900 auseinander und zeichnete auf der Basis einer beeindruckenden Materialfülle insbesondere die Entwicklung von Komponisten- und Primadonnenoperen nach. Den Abschluss der Tagung bildete Hendrikje Mautners (Frankfurt) Referat zu Franz Werfels Auseinandersetzung mit der italienischen Oper in seinem Roman *Verdi. Roman der Oper*, der zur Rehabilitierung Verdis auf der deutschen Opernbühne führte.

Neben dem breiten Spektrum der Beiträge zeigte auch die angeregte Schlussdiskussion, die Perspektiven auf das aktuelle deutsche Italienbild eröffnete, die anhaltend große Bedeutung der Untersuchung von internationalen musikalisch-kulturellen Wechselbeziehungen aus fächerübergreifendem Blickwinkel gerade auch für die Opernforschung. Die Beiträge werden in einem Tagungsband veröffentlicht.

Paris, 26. bis 28. September 2002:

Colloque international „Vincent d'Indy et son temps“

von Lucile Thoyer, Mainz

Der 150. Geburtstag Vincent d'Indys war der Anlass dieses Kolloquiums, das als Initiative von Manuela Schwartz von der Société française de Musicologie in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Musikforschung in der Bibliothèque Nationale de France veranstaltet wurde. Die bedauerenswerte Überschneidung mit der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung ergab sich aufgrund einer kurzfristigen Absage des ursprünglich anberaumten Tagungsortes, so dass der von der Bibliothèque Nationale angebotene Termin wahrgenommen werden musste. Man kann nur hoffen, dass diese drei Tage dazu beitragen werden, die Jahrzehnte währende Wahrnehmungsblokkade gegenüber einer der wichtigsten, wenn auch umstrittensten Persönlichkeiten des französischen Musiklebens am Beginn des 20. Jahrhunderts zu lockern. D'Indys Rezeptionshandicap hat zu einem nicht geringen Teil seine Ursache in der problematischen ideologischen Ausrichtung des Komponisten, die gleich zu Beginn der Tagung zur Sprache kam. Die antisemitischen Positionen, die der Komponist während und nach der Dreyfus-Affäre vertrat, wurden von Manuela Schwartz (Magdeburg) im Hinblick auf ihre Beziehungen sowohl zum wagnerschen als auch zum französischen Antisemitismus beleuchtet. Überraschenderweise konnte Jann Pasler (San Diego) durchaus vorhandene Verbindungslinien zwischen den scheinbar unvereinbaren kulturpolitischen Positio-

nen des Ultramontaners d'Indy und der Kulturverantwortlichen der Dritten Republik freilegen. Die historisch ausgerichtete Pädagogik der von d'Indy im Jahre 1896 mitgegründeten Schola cantorum, die als Korrektiv zu der am Pariser Conservatoire praktizierten, weitgehend geschichts- und gedächtnislosen Musikpädagogik konzipiert worden war, wurde von zwei Seiten dargestellt: Dass d'Indys umfangreiches archäologisches Engagement für den gregorianischen Gesang, für Monteverdi, Gluck und Rameau in Konzert und Edition sich als ausschlaggebend für die spätere Musikgeschichtsschreibung und für die Praxis der alten Musik in Frankreich erwies, zeigte Annet Fausser (Chapel Hill). Renate Groth (Bonn) legte die philosophische, wissenschaftliche, historische und theologische Begründung seines nach strengen didaktischen Gesichtspunkten gegliederten *Cours de composition musicale* frei: Für seine idealistische und teleologische Konzeption einer sich logisch vollziehenden Entwicklung der musikalischen Genres und Formen berief sich d'Indy u. a. auf Hegel, Ruskin, Tolstoj und Brunetière. Wie d'Indy dabei eine idealistisch-romantische Kunstauffassung mit der Ablehnung einer Subjekt und Individualität huldigenden Kunst vereinbarte, zeigte Renata Suchowiejko (Krakau), während Katharine Ellis (London) den musikalischen „Pantheon“ des d'indyschen musikalischen Universums samt bisweilen kuriose Formen annehmender Musikgeschichtsdeutungen darstellte. Ein weiterer Schwerpunkt des Kolloquiums war d'Indys Einflussnahme auf das Musikleben seiner Zeit durch sein Werk, seine Lehre und seine institutionelle Arbeit. Myriam Chimènes (Paris) belegte, wie der Komponist das zu dieser Zeit noch enorm wichtige private Konzertleben bereicherte und von dessen Protektionssystem profitierte. Seine internationale Tätigkeit als Dirigent nicht nur eigener Werke, sondern etwa auch von Debussys Werk, sein Einfluss als Kompositionslehrer und Leitfigur der sogenannten Franck-Schule in Frankreich und Belgien kamen von James Ross (Birmingham), Michel Stockhem (Brüssel) sowie von Florence Le Doussal (Boissy-Saint-Léger) zur Sprache. Neben der Schola cantorum erwies sich die Société Nationale de Musique als eine weitere wichtige Wirkungsstätte d'Indys im Pariser Musikleben. Nachdem er die Konzertsinstitution im Jahre 1886 für ausländische Komponisten geöffnet hatte, verfolgte d'Indy dort, wie Michael Strasser (Berea) belegte, eine zunehmend kontroverse, weil konservative Programmpolitik.

Esteban Buch (Paris), Stefan Keym (Leipzig) und Lucile Thoyer (Mainz) führten d'Indys ideologische Positionen zu seiner Musik zurück. Buch nahm die *Sinfonia Brevis de Bello gallico*, d'Indys künstlerische Antwort auf den Ersten Weltkrieg, unter die Lupe. Er zeigte, wie d'Indy dort eine eindeutige Stilsemiologie entwickelte, die auch dem ins geheime Programm der Symphonie nicht eingeweihten Hörer den starken Antagonismus der musikalischen Kräfte verdeutlicht, welche d'Indy mit „l'art latin“ und „l'art boche“ verbalisierte („boche“ steht pejorativ für „deutsch“). Die Einwirkung der Religiosität d'Indys auf seine Kompositionsweise zeigte Keym über den Weg eines Vergleichs von dessen *Jour d'été à la montagne* mit Richard Strauss' *Eine Alpensymphonie*: Wo Strauss eine vom nietzscheanischen Antichrist inspirierte Perspektive auf die Bergwelt musikalisch umsetzt und seinen Protagonisten hörbar dramatisch gegen die entfesselten Naturgewalten mit eigenen Kräften kämpfen und siegen lässt, entfaltet d'Indy in seinem symphonischen Triptychon die Vision einer vom Schöpfer geschützten Natur, deren musikalische Übersetzung vor allem Ruhe und Ausgeglichenheit ausstrahlt. Thoyer untersuchte die Art und Weise, wie d'Indys intellektueller Beitrag zur Idee eines neuen, nationalen Klassizismus nach der Jahrhundertwende sich im historisierenden Stil seiner Kammermusik der 1920er-Jahre niederschlug. Stéphane Giocanti (Paris) nahm die Beziehung zur katholischen Erneuerungsbewegung nochmals auf und bezeichnete d'Indy als einen „religiösen Komponisten“, dessen Vorstellung einer ontisch religiösen Musik nicht nur in der eigentümlichen Genremischung und in der symbolistischen Verflechtung des Sakralen und Profanen zum Vorschein komme, sondern auch im Thematisieren und Bezeugen der Kraft des Glaubens und der Notwendigkeit christlicher Menschenliebe, so in *Fervaal*, *L'Étranger* und *Jours d'été à la montagne*. Ungeklärt blieb dabei freilich, wie d'Indy die Botschaft der christlichen Caritas mit seinem Antisemitismus etwa in der *Légende de Saint-Christophe*, die er privat sein „antijüdisches Drama“ nannte, kompositorisch und intellektuell vereinbarte. Der Vergleich von d'Indys *Étranger* mit seinen wagnerschen und ibsenschen Inspirationsquellen durch Steven Huebner (Montreal) brachte Klarheit in der d'indyschen Auffassung der Caritas insbesondere im Unterschied zur Idee des Liebestods und in ih-

rer spezifischen leitmotivischen Behandlung. Wichtige kompositionstechnische Ausführungen kamen einerseits mit dem Beitrag von Damien Ehrhardt (Weimar/Evry), der anhand von *Istar* eine originelle Konzeption der Programmsymphonie darstellte, sowie mit den Analysen Herbert Schneiders (Saarbrücken), der anhand des *Klarinettenrios* op. 29 und der *Violinsonate* op. 59 prägnante personalstilistische Elemente d'Indys freilegte. Zu Recht wies Schneider auf die problematische, in der d'Indy-Rezeption aber übliche Sichtweise hin, das „zyklische“ Verfahren im Sinne d'Indys und der Franck-Schule, also die Ableitung sämtlicher Themen eines Sonatenzyklus aus einer Keimzelle, als wichtigstes Kriterium der Großformvereinheitlichung und somit indirekt als Hauptkriterium des Werts eines Werkes heranzunehmen.

Dass d'Indy nach dem Wagner-Vorbild selbst die Texte seiner musikalischen Dramen verfasste, interessierte Agnès Terrier hinsichtlich philologischer Aspekte und Violaine Anger (beide Paris) hinsichtlich literarischer Rückbeziehungen zum Symbolismus sowie zu anderen Dichter-Komponisten. Leider kam d'Indys besondere Spielart des Folklorismus nicht zur Sprache, dafür erinnerte Bernadette Lespinaud (Grenoble) an sein Engagement für die Wiederbelebung der Volksliedpraxis. Weitere Beiträge beschäftigten sich mit der Rolle der Schola cantorum in der Erneuerung des Kirchengesangs in Frankreich (Jean-Yves Hameline, Paris), mit der noch mageren Diskographie des d'indyschen Werks (Élisabeth Giuliani, Paris) sowie mit *Karadec*, einer wenig bekannten Bühnenmusik d'Indys, in der das Zusammenwirken der Künste im Vordergrund steht (Hervé Lacombe, Paris).

Brüssel, 4. und 5. Oktober 2002:

Colloque international „L'Œuvre de François-Joseph Gossec“

von Arnold Jacobshagen, Bayreuth

Das Centre de Musique Baroque de Versailles veranstaltete in Zusammenarbeit mit dem C. N. R. S. (Paris), dem F. N. R. S. (Brüssel) sowie der Délégation Générale de la Communauté Française de Belgique unter der wissenschaftlichen Leitung von Hervé Audéon (Versailles) und Manuel Couvreur (Brüssel) ein internationales Kolloquium, das dem Werk François-Joseph Gossecs (1734–1829) gewidmet war. Gossec repräsentiert die französische Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im gesamten Spektrum ihrer Gattungen: Neben Instrumentalwerken und geistlichen Kompositionen in großer Zahl schrieb er über zwanzig Bühnenwerke, ehe er während der französischen Revolution mit Revolutionshymnen und monumentalen Festmusiken hervortrat. In einem einleitenden, biographisch ausgerichteten Round Table unter Mitwirkung von Maurice Barthélémy (Brüssel), Marie Cornaz (Paris), Sébastien Dubois (Leuven), Charles Hénin (Paris), Claude Role (Paris), Henri Vanhulst (Brüssel) und Philippe Vendrix (Tours) standen zunächst Gossecs musikalische Ausbildung, seine Bindungen an die österreichischen Niederlande und sein künstlerischer Werdegang in Frankreich im Vordergrund. Die anschließenden Referate und Diskussionen waren analytischen, systematischen und rezeptionsgeschichtlichen Untersuchungen zu Gossecs Bühnenwerken gewidmet. David Charlton (London) skizzierte stilistische und dramaturgische Merkmale von Gossecs Opéras comiques *Le Tonnelier* (1762/65), *Le Faux Lord* (1765) und *Les Pêcheurs* (1766), die in der Anfangsphase der Opéra comique als einer auch musikalisch eigenständigen Gattung eine Sonderstellung einnehmen. Die Aufführungsbedingungen der genannten Werke untersuchte Raphaëlle Legrand (Paris) und widmete sich dabei vor allem den vokalen Anforderungen an die Premierendarsteller. *Toinon et Toinette* (1767) sowie deren Brüsseler Bearbeitung widmete sich Michèle Galand (Brüssel). Arnold Jacobshagen (Bayreuth) setzte sich mit den Chorpartien in Gossecs Tragédies lyriques *Sabinus* (1773) und *Thésée* (1782) auseinander und hob deren innovatorische Qualitäten hervor (u. a. simultan-divergierende Doppelchöre, räumliche Tiefenstaffelung instrumentaler und

vokaler Klanggruppen, szenische Massenbewegungen). Benoît Dratwicki (Versailles) stellte *Thésée* in den Kontext der seinerzeit aufkommenden Praxis der Neuvertonung und Bearbeitung älterer Tragédies lyriques, insbesondere von Quinault und Lully. Eine Quellendokumentation zu *Thésée* präsentierte Yoshie Sakate (Lüttich). Alexandre Dratwicki (Versailles) setzte sich mit Gossecs Ballettmusiken auseinander und hob hervor, dass gerade die Gattung der Symphonie concertante für eine szenische Verwendung, bei der Instrumental- und Tanzsoli synchronisiert wurden, prädestiniert war. Zugleich skizzierte er zahlreiche bislang kaum untersuchte Aspekte der Pariser Bühnenpraxis des späten 18. Jahrhunderts, darunter die ausgiebige Verwendung haydn'scher Symphoniesätze als Ballettmusik. Ein Round Table zu Gossecs *Messe des morts* bildete den Abschluss der Veranstaltung. Neben der Veröffentlichung des Kongressberichts ist ein weiteres Symposium geplant, auf dem Gossecs Instrumentalmusik im Mittelpunkt stehen soll.

Remscheid, 11. bis 13. Oktober 2002:

„Populäre Musik im Kontext der Video Culture“. 13. Arbeitstagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik (ASPM)

von Dietrich Helms, Dortmund

Bei der Bedeutungserschließung von Musik kommt dem Sehsinn eine entscheidende Funktion zu. Das Video als inszenierter Aufführungsrahmen populärer Musik darf nicht als bloßes Verkaufsförderungsinstrument der Musikindustrie abgewertet werden. Es ist für Produzenten wie auch Rezipienten ein entscheidendes Mittel der Verortung der Musik in kulturelle Territorien. Bühne, Film, Fernsehen und zuletzt Spartensender wie MTV haben, in historischer Chronologie, Bild und Musik auch auf der materialen Ebene immer mehr zu einer Einheit werden lassen. Der Schwerpunkt der von der Deutschen Phonoakademie geförderten Tagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik war den Beziehungen von Sehen und Hören in der Videokultur gewidmet.

In seinem Vortrag über Beobachtungen zur Konvergenz der Sinne warnte Helmut Rösing (Hamburg), Bild und Musik als getrennte Bedeutungsebenen zu analysieren. Das Gehirn verarbeite die Erregungen der unterschiedlichen Sinne zwar lokal getrennt, bei der Produktion von Sinn, d. h. von Anschlussfähigkeit, würden diese Daten jedoch ohne Rücksicht auf ihren ursprünglichen Modus zusammengeführt. Die trennenden Strategien klassischer Analyseverfahren entsprechen danach nicht den Sinnerschließungsverfahren im Gehirn. Einen klassischen hermeneutischen Interpretationsansatz, der Bedeutung als Aussagewillen des Produzenten versteht, vertrat Sonja Henscher (Hamburg) mit ihrer Analyse eines Videos zu einem Titel von Lil' Kim. Heinz Geuen (Köln) und Michael Rappe (Kassel) versuchten durch eine Beschreibung des komplexen Verweissystems im Video zum Titel „Music“ eine audiovisuelle Annäherung an das Phänomen Madonna. Am Beispiel von Videoclips und Werbespots untersuchte Fred Ritzel (Oldenburg) bildliche und gestische Klischees, die mit dem Tango verbunden sind. Bernd Hoffmann (Köln) belegte materialreich visuelle Traditionen im afro-amerikanischen Videoclip. Vor allem die Straße als Treffpunkt, der Wechsel von Haut- und Haarfarbe sowie das „Boasting“ mit teurem Schmuck, schönen Frauen und teuren Autos kehren in aktuellen Videoclips häufig wieder.

Dass die Populärmusikforschung eine junge Disziplin ist, merkt man daran, dass es noch immer wenige Paradigmen gibt, die als gesicherte Wissensgrundlage, aber auch als methodische Basis dienen können. Vielleicht ist aber auch die Tatsache, dass dieser Forschungszeitung bisher kaum Verkrustungserscheinungen zeigt, eine seinem außerordentlich weiten Gegenstand immanente Erscheinung. Neben den lebhaft geführten Diskussionen um angemessene Analysever-

fahren gab es immer wieder auch Verweise auf die Problematik des Labelling. Drei Beiträge befassten sich direkt oder indirekt mit Schwierigkeiten bei der begrifflichen Einordnung von Musik. Maximilian Hendler (Graz) beschrieb die Problematik der Tanzbezeichnung auf den Antillen am Beispiel von Titeln, die mit „Bolero“, „Rumba“ und „Son“ bezeichnet waren. Assoziiert der Europäer zumindest mit den ersten beiden Begriffen klare rhythmische Muster, lässt eine Untersuchung des Repertoires auf den Antillen keine Verbindung der Begriffe mit konkreten Merkmalen im Material zu. Die Beiträge von Ekkehard Jost (Gießen) und Kai Lothwesen (Linden) beschäftigten sich mit Grenzen und Grenzziehungsprozessen zwischen Neuer Musik und Jazz. Jost beschrieb die New Yorker Down-Town-Szene der 1980er-Jahre, ihre Kontakte zur Neuen Musik dieser Zeit und die Versuche einiger definitionsmächtiger Traditionalisten im aktuellen Jazz-Diskurs, diese Musik aus der Jazz-Geschichte herauszuschreiben, indem man ihr das Etikett Jazz abschreibt. Lothwesen gab einen Forschungsbericht über die Rezeption Neuer Musik im europäischen Jazz, der die zunehmende Problematik der Abgrenzung beider Musikwelten deutlich machte. Die Bezugnahme von Interpreten der populären Musik auf die Neue Musik untersuchte ein Beitrag von Ralf von Appen (Bremen) am Beispiel der Gruppen bzw. Interpreten Matmos, Radioboy und Björk. Seit den Klangexperimenten der Beatles berufen sich Popmusiker und -musikerinnen wie Björk immer wieder auf Karlheinz Stockhausen als künstlerischen Einfluss. Sein Name wird offenbar ausschließlich zur Prestigesuggestion genutzt, konkrete musikalische Einflüsse lassen sich nicht nachweisen. Dagegen ist die Verwendung von Klängen aus der Umwelt im Sinne der Konkreten Musik ein häufig angewandtes Stilmittel. Techniken und Möglichkeiten der Analyse populärer Musik standen im Mittelpunkt der Beiträge von Jan Hemming (Halle/Saale) und Martin Pfeleiderer (Hamburg). Hemming lotete die Möglichkeiten der semiotischen Analyse populärer Musik nach Philip Tagg bei der Annäherung an Fernsehwerbung am Beispiel eines Spots der ARD-Fernsehlotterie aus. Seit der heftig umstrittenen Einteilung der popmusikalischen Ausdrucksmittel in vier Komponenten durch Hermann Rauhe hat es kaum mehr Versuche gegeben, Ansatzpunkte popmusikalischer Analyse zu systematisieren. Pfeleiderer wagte eine solche Systematik zunächst unabhängig von der Frage nach Interdependenzen und Relationen der einzelnen Elemente. Die Beziehungen und Bezugnahmen von Arbeitswelt und populärer Musik untersuchte ein Beitrag von Ralf Hinz (Erkrath).

Rom, 16. bis 18. Oktober 2002:

Deutsch-italienischer musikwissenschaftlicher Kongress „Athanasius Kircher: Ars magna Musices“

von Sabine Ehrmann-Herfort, Rom

An der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom fand anlässlich des 400. Geburtstages von Athanasius Kircher (1602–1680) ein deutsch-italienischer Kongress statt, der von Markus Engelhardt, dem Leiter dieser Institution, in Zusammenarbeit mit Michael Heinemann (Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden) ausgerichtet wurde. Für diese Tagung, die Wirken und Schaffen des jesuitischen Universalgelehrten aus spezifisch musikhistorischer Sicht in den Blick nahm, war der Tagungsort gut gewählt, kommt doch Rom in der Vita Kirchers eine ganz besondere Bedeutung zu: Geboren in Geisa bei Fulda, wirkte Kircher, aus Würzburg von den Wirren des Dreißigjährigen Krieges vertrieben, annähernd 50 Jahre bis zu seinem Tod im Jahre 1680 in der Stadt am Tiber – ein langes Gelehrtenleben, in dem in ungeheurer Produktivität ein riesiges Œuvre entstand.

Die beiden für das Kircher-Tagungsprojekt verantwortlichen Organisatoren hatten 17 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Deutschland und Italien eingeladen, deren Referate auf Kirchers Wirken im Kontext der barocken Universalwissenschaften, seine Verankerung im jesuitischen Denken, seine Musikauffassung und die umfangreiche Rezeption Kirchers konzentriert waren.

Der grundlegende Einführungsvortrag von Thomas Leinkauf (Münster) führte gleich mitten hinein in die geistesgeschichtlichen Grundlagen der Thematik. Leinkauf analysierte Kirchers Beitrag zur Entwicklung der barocken Universalwissenschaften, rekurrierte auf ihre Fundierung in der Theologie und zeigte die neuzeitlich enzyklopädische Aufarbeitung und kombinatorische Vernetzung der Wissensfelder durch Kircher auf, dessen Musikbegriff nicht primär ästhetisch, sondern strukturell und ontologisch geprägt ist.

Auf Kirchers Musikverständnis richtete dann auch Sebastian Klotz (Berlin) den Blick („Negoziano l'abisso fra teoria e prassi: gli atteggiamenti kircheriani verso la musica“), indem er für Kircher das Ideal einer Vereinbarkeit von Theorie und Praxis hervorhob. Der an der *Musurgia universalis* (1650) bisweilen kritisierte Mangel an Systematik sei im übrigen keine Schwäche, sondern resultiere vielmehr aus der Vielschichtigkeit des untersuchten Gegenstandes, eine Position, von der auch die Methodendiskussion heutiger Forschung profitieren könne.

Mit der Musikauffassung des Barock setzten sich zwei weitere Referate auseinander. Susanne Schaal-Gotthardt (Frankfurt am Main) untersuchte die Voraussetzungen für die Wirkung der *Musica pathetica* auf den Menschen und gab einen Überblick über die kirchersche Affektsystematik, die – traditionelle frühere Positionen modifizierend – die Affekte auf acht bzw. drei konzentriert. Einmal mehr wurde auch hier deutlich, in welchem Maße Kirchers Konzeption nicht absolut, sondern als Bestandteil einer göttlichen Ordnung zu deuten ist. Mit der Position von Kirchers französischem Kollegen Marin Mersenne beschäftigte sich Cecilia Campa (Rom/Pescara), die in ihrem Vortrag „Mersenne, Kircher e la perfettibilità del Salmo: ricerche sull'intonazione ideale“ auf Gemeinsamkeiten der beiden Gelehrten abhob. Auch für Mersenne spielt die Wirkung der Musik auf den Menschen eine zentrale Rolle, und Kircher bezieht sich seinerseits ausdrücklich auf den Kollegen als Vorbild in seiner Analyse der Affektwirkung der Vokale. Überdies verknüpfen beide mit dem Psalmgesang besondere, die Leidenschaften bewegende Effekte.

Ein weiterer Fragenkomplex, der sich auf die Person Kirchers und sein musikhistorisches Nachwirken konzentrierte, wurde aus spezifisch römischer Perspektive diskutiert. Claudio Annibaldi und Maria Teresa Cinque untersuchten in ihrem Vortrag den in der Pontificia Università Gregoriana aufbewahrten Briefwechsel Kirchers und befragten ihn auf Hinweise zur Entstehung und Verbreitung der *Musurgia universalis*. Außerdem nahmen sie Reaktionen auf deren Erscheinen unter die Lupe und kamen zu dem Schluss, dass gerade professionelle römische Musiker mit bestimmten Passagen dieses Werks nicht besonders glücklich sein konnten und wohl deshalb auch mit Desinteresse auf Kirchers Opus reagierten. Der Architekturhistoriker Raynaldo Perugini, Spezialist für die jesuitische Architektur Roms, beschäftigte sich mit Kirchers Beitrag zu römischen Bauwerken und kontrastierte den in gegenreformatorischen Bestrebungen verwurzelten Kircher mit seinem protestantischen Zeitgenossen Salomon de Caus. Auch Saverio Franchi nahm Kircher primär als Jesuiten in den Blick und diskutierte anhand von allegorienreichen Librettotexten das jesuitisch inspirierte Umfeld der am Collegio Romano aufgeführten lateinischen Kantaten, wie sie insbesondere bei Laureatsfeiern, in vielen Fällen wohl für Schüler Kirchers, zum Einsatz kamen („Allegorie musicali gesuitiche: Le cantate latine per laurea al Collegio Romano“). Antonio Latanza skizzierte eine mögliche – dann wohl virtuelle – Rekonstruktion des Museum Kircherianum.

Kircher als Konstrukteur und Experimentator war Gegenstand von zwei weiteren Beiträgen. Während der Akustiker Patrizio Barbieri (Lecce) Kirchers Experimente zur Klangerzeugung und Klangübertragung unter anderem am Beispiel der „Tromba parlante“ exemplifizierte, führte Michael Heinemann (Dresden) die Konstruktion einer in der *Musurgia* beschriebenen Kompo-

niermaschine Athanasius Kirchers“) machten die hinter der praktischen Verwendbarkeit des Geräts stehende ideengeschichtliche und für Kirchers musikalisches Denken zentrale Konzeption deutlich: seine Vorstellung von der Musik als universaler Sprache.

Mit dem Kircher-Schüler Caspar Schott und seinem vom Vorbild unmittelbar abhängigen Traktat *Magia acustica* befassten sich die Ausführungen von Daniela Rota (Taranto). Rezeptionsfragen standen auch im Zentrum des Vortrags von Barbara Marx (Dresden), die die Kircher-Rezeption nördlich der Alpen und insbesondere am Dresdner Hof analysierte. Marx nahm dabei die transnationale Macht der Musik und ihre gewissermaßen „völkerverständigende“ Kraft in den Blick, wie sie in der *Musurgia universalis*, die auch am Dresdner Hof der Schütz-Zeit erfolgreich war, aufscheint.

Christoph Beck (Würzburg) widmete sich einem Gebiet, das bisher in den Kircher-Forschungen vernachlässigt wurde: der Präsenz der Kirchenmusik in der *Musurgia*. Sie stellt, so Beck, die musikalische Grundlage des Werkes, und mit ihr beginnt und schließt auch Kirchers Darstellung. Für den Jesuiten Kircher kann die *Musica sacra* als Mittel der Mission fungieren, und sie vermag dabei über sich hinaus auf die göttliche Allmacht zu verweisen. Ein Sinnbild göttlicher Harmonie ist auch Kirchers Vorstellung von der Weltenorgel, die vom Schöpfergott gespielt wird und in der die *Musurgia* kulminiert, wie Christina Boenicke (Berlin) in ihrem Vortrag ausführte („Das X. Buch der *Musurgia universalis* – Traditionelle und moderne Einflüsse im musikalischen Weltbild Kirchers“). Dabei nahm die Referentin Wechselwirkungen zwischen der spekulativen Vorstellung einer Sphärenharmonie und der Musikpraxis der Kircher-Zeit in den Blick.

Mit musiktherapeutischen Aspekten in Kirchers Werk befassten sich die beiden abschließenden Referate. Neben Giorgio Di Lecce (Lecce), der über Tarantismus und Tarantella-Musizieren sprach, unternahm Rainer Cadenbach (Berlin) eine Einordnung von Kirchers Theorien zur Musiktherapie in den historischen Kontext („Einige Erwägungen die Relevanz von Kirchers Phantasien zur Musiktherapie betreffend“).

Summa summarum also ein sehr ertrag- und erkenntnisreicher Kongress, der – nicht zuletzt durch die Vielfalt der angesprochenen Themen – zahlreiche Anregungen vermittelte. Insbesondere die Schlussdiskussion zeigte eindrucksvoll, dass in der Kircher-Forschung noch einiges zu tun bleibt, sowohl für die Musikwissenschaft als auch für eine künftige interdisziplinäre Zusammenarbeit, zumal in Bezug auf das zentrale Werk der *Musurgia universalis*, in der so viele Disziplinen zusammenfließen.

Leipzig, 24. bis 26. Oktober 2002:

Internationale musikwissenschaftliche Konferenz „Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa: Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und gesellschaftliche Aspekte“

von Stefan Keym, Leipzig

Die Renaissance des Nationalen im östlichen Europa nach dem Ende des Ost-West-Konflikts zählt zu den bemerkenswertesten Entwicklungen der 1990er-Jahre. Angesichts der gleichzeitigen zunehmenden politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Vernetzung auf europäischer und globaler Ebene liegt aus westlicher Sicht die Versuchung nahe, diese Entwicklung als einen regionalen Atavismus zu betrachten, der primär durch die jahrzehntelange Unterdrückung und Isolation der osteuropäischen Länder im Warschauer Pakt bedingt sei. Anstelle einer derart einfachen und etwas herablassenden Erklärung erscheint es angemessener, eine breite Diskussion mit Vertretern möglichst vieler betroffener Länder zu führen und dabei insbesondere die vielfältigen kulturellen Aspekte des Nationalen in den Blick zu nehmen. In der westlichen

Musikgeschichtsschreibung wurde die nationale Idee seit 1945 als ein Phänomen vornehmlich des 19. Jahrhunderts angesehen, ihr Weiterwirken in den einzelnen Ländern hingegen nur wenig beachtet. Um in diese Lücke zu stoßen, lud Helmut Loos als Organisator der Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig (ehemals TU Chemnitz) 40 Forscher aus 15 Ländern zu einer internationalen Konferenz ins Leipziger Institut für Musikwissenschaft ein.

Im Einführungsvortrag nahm Eva Sedak (Zagreb) verschiedene Definitionen nationaler Musik kritisch unter die Lupe, wobei sie sich insbesondere mit dem Artikel „Nationalism“ von Richard Taruskin in der zweiten Auflage des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* auseinandersetzte, in dem das Nationale dekonstruktivistisch als ein primär ideologisches, mit verschiedenen außermusikalischen Absichten an die Musik herangetragen Phänomen interpretiert wird. Bei ihrer Infragestellung dieser Sichtweise zog Sedak verschiedene Beispiele aus der kroatischen Musik heran. Die Balkan-Region war außerdem vertreten durch Beiträge von Melita Milin (Belgrad), Daria Koter (Ljubljana) und Octavian L. Cosma (Bukarest) über serbische, slowenische und rumänische nationale Musik im 20. Jahrhundert. Über die ungarische Musik sprach neben Tibor Tallian (Budapest) auch Ferenc Laszlo (Cluj), der die Wandlung Béla Bartóks von einer nationalistischen zu einer konstruktivistischen Verwendung folkloristischer Elemente aufzeigte. Auf einen Bericht zur slowakischen Musik von Jana Lengová (Bratislava) folgten mehrere Referate zu Tschechien: Klaus-Peter Koch (Bonn) erörterte das „vergebliche Warten“ des Musikschriftstellers Richard Batka auf einen „deutschböhmischen Heimatkomponisten“, Mikulas Bek (Brünn) stellte eine empirische Untersuchung über Rezeptionsmuster des aktuellen tschechischen Musikpublikums vor, bei der sich eine Präferenz für tschechische „Country Music“ ergab, Jarmila Gabrielova (Prag) diskutierte das ambivalente Verhältnis Bohuslav Martinůs zur nationalen Musik anhand von dessen Frühwerken. Die Beiträge von Mikhail Saponov (Moskau) zu Übersetzungsproblemen beim Briefwechsel Stravinsky/Cocteau und von Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg) zur aktuellen (musik-)politischen Situation Turkmenistans ließen nur indirekte Bezüge zur nationalen Thematik erkennen. Michail Stepanenko und Elena Sinkewitsch (beide Kiev) gingen vor allem auf die Repressalien ein, die ukrainische nationale Komponisten in der Sowjetunion erleiden mussten. Einen sehr differenzierten Standpunkt vertraten Nina Gerasimova-Persydska (Kiev) und Ljuba Kyyanovska (Lviv) in ihren Vorträgen zum Nationalen im Selbstbewusstsein des Komponisten und zu ukrainisch-polnischen Musikkontakten in Galizien im frühen 20. Jahrhundert.

Besonders facettenreich wurde die polnische Musikgeschichte auf der Konferenz diskutiert. Die gespaltene Haltung der polnischen Musiker zur nationalen Frage am Beginn des 20. Jahrhunderts wurde sehr deutlich bei der Gegenüberstellung der spätromantischen patriotischen Symphonik Ignacy Jan Paderewskis und Emil Młynarskis (erörtert durch Irena Poniatowska, Warschau) mit der moderneren, von „ausländischen“ Einflüssen aus allen Himmelsrichtungen beeinflussten Tonsprache Karol Szymanowskis (analysiert von Mieczysław Tomaszewski, Krakau). Ergänzend dazu skizzierte Stefan Keym (Leipzig) die deutsche Rezeption von Werken Paderewskis und Szymanowskis, die weniger durch nationalistische Vorurteile beeinträchtigt wurde als die Urteile der älteren deutschen Musikforschung zum polnischen Volkslied, die Jan Stęszewski (Warschau) kritisch beleuchtete. Violetta Kostka (Gdańsk) und Regina Chłopicka (Krakau; vertreten durch Magdalena Chrenkow) zeigten die fortdauernde Aktualität des Nationalen in der polnischen Musik anhand von Werken Henryk Góreckis und Krzysztof Pendereckis auf, während Rüdiger Ritter (Bremerhaven) deutlich machte, wie fragwürdig die Stilisierung Stanisław Moniuszkos und seiner Oper *Halka* zum Inbegriff des Polnisch-Nationalen angesichts der zentralen Rolle weißrussischer und litauischer Melodien in diesem Werk ist. Aus Litauen berichteten Grazina Daunoraviciene, Algirdas Ambrazas und Audrone Ziuraityte (alle Vilnius) über nationale Aspekte der Musik von Feliksas Bajoras, Julius Juzeliūnas und Onute Narbutaite. Der baltisch-nordische Raum war außerdem vertreten durch Vorträge von Vita Lindenberg (Riga), Urve Lippus (Tallinn) und Greger Andersson (Lund) zur nationalen Musik Lettlands, Estlands und Schwedens.

Während die Mehrzahl der ausländischen Gäste eine positive oder zumindest neutrale Haltung zur Frage des Nationalen einnahm, überwog bei den deutschen Konferenzteilnehmern Skepsis. Insbesondere Albrecht Riethmüller (Berlin) lehnte das Nationale als künstlerische Kategorie unter Hinweis auf das deutsche „Fiasko der nationalen Identität“ von 1933 grundsätzlich ab. Neben „werk“-analytischen Beiträgen zu Max Regers *Vaterländischer Ouverture* (Rainer Cadenbach, Berlin), Avantgarde-Kompositionen von Helmut Lachenmann, Dieter Schnebel und Walter Zimmermann (Peter Andraschke, Gießen) sowie folkloristischem Deutsch-Rock (Edelgard Spaude, Freiburg i. Br.) dominierten bei den deutschsprachigen Referenten kulturgeschichtliche Themen, die von den rheinischen Jahrtausendfeiern im Jahr 1925 (Klaus W. Niemöller, Köln) über nationale Tendenzen im österreichischen Arbeitersängerbund 1918–1934 (Hartmut Krones, Wien) und nationale Strukturen innerhalb der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik nach 1922 (Martin Thrun, Freiburg i. Br.) bis zur Dresdner Opernpolitik der 1950er-Jahre (Michael Heinemann, Dresden) reichten. Besonders hervorzuheben sind Friedhelm Brusniaks (Würzburg) eindringliche Darstellung der patriotischen Vereinnahmung des deutschen Sängerbundes und der Propagierung des „deutschen Lieds“ sowie Helmut Loos' (Leipzig) am Beispiel der Rezeption des „deutschen Schumann“ erläuterte These, dass der Nationalismus vor allem aus der bürgerlichen Leistungsethik des 19. Jahrhunderts entstand.

Wie bei einem derart breiten Rahmenthema und Teilnehmerfeld nicht anders zu erwarten, warf die Konferenz mehr Fragen auf, als sie Antworten gab. Vor allem bot sie vielfältige Anstöße zu einer weiteren internationalen Diskussion des Themas, die angesichts von dessen Aktualität (im Hinblick auf die anstehende Osterweiterung der Europäischen Union) überaus wünschenswert erscheint.

Herne, 13. und 14. November 2002:

Symposium „Viola da gamba und Viola da braccio“ im Rahmen der „27. Tage Alter Musik“

von Bernhard R. Appel, Düsseldorf

Das von Prof. Dr. Christian Ahrens (Ruhr-Universität Bochum) geleitete zweitägige Symposium brachte Vertreter des Instrumentenbaus, der musikalischen Praxis und der Musikwissenschaft in einen konstruktiven Dialog. Ingo Muthesius (Gretz, Frankreich) beleuchtete herstellungstechnische Aspekte bei der „Konstruktion mehrteilig gebogener Decken alter Gamben im norddeutschen Raum“. Anstelle der traditionell aus dem Vollholz geschnitzten Decken verfügen zahlreiche französische, englische und norddeutsche Instrumente über Decken, die aus zwei bis fünf gebogenen und verleimten Brettern hergestellt worden sind. Sowohl die Gründe für diese Bauweise als auch herstellungstechnische Einzelheiten des Brandwölbungsverfahrens liegen noch im Dunkeln. Christian Brosse (Borstorf) befasste sich unter dem Thema „Antonio Ciciliano oder: Problematik und Sinn des Nachbaues früher italienischer Gamben“ mit den Klangeigenschaften von Renaissance-Gamben, denen sowohl Stimmstock als auch -brett fehlen. Zu diesem praxisorientierten Vortrag lieferte Rudolf Hopfner (Wien) mit seinen eingehenden Untersuchungen zur Provenienz und Organologie des selben Gambentyps („Antonio Cicilianos Violo da gamba in der Sammlung alter Musikinstrumente, Wien. Anmerkungen zum italienischen Gambenbau im 16. Jahrhundert“) ein historisch fundiertes Pendant. Auch Klaus Martius (Nürnberg) befasste sich mit der Konstruktion von Renaissance-Instrumenten („Der Gambenbau der Venezianischen Familie Linarol. Technologische Beobachtungen an einer Viola da gamba des Ventura Linarol von 1604 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg“). Ingo Negwer (Mainhausen) untersuchte die publizistische Arbeitsweise eines fleißigen Kompilators und erhellte damit die musikhistorische Basis, auf der Mersennes organologische und instrumentale-

ästhetische Urteile über die Gambe beruhen („Die Viola da gamba in Marin Mersennes *Harmonie universelle* (1637). Anmerkungen zum *Livre quatriesme des instrumens à cordes*“). Tilman Muthesius (Potsdam) berichtete über Corpus-Proportionen und Mensurverhältnisse eines englischen Gambenconsorts. Hans-Georg Kramer (Wedel) bemühte sich rekonstruierend um die „Konzeption und Realisierung eines Consorts mit italienischen Renaissance-Violen da gamba“. Ikonographische Studien unter konstruktionstechnischen Aspekten betrieben Walter Waidosch (Schönau) („Die Viella – Wege zur Rekonstruktion eines spätmittelalterlichen Streichinstruments“) und Christian Rault (Niort, Frankreich) („Was the ‚mediaeval viol‘ called a ‚giga‘?“). Johannes Boer (Amsterdam) befragte die reiche niederländische Bildüberlieferung des 17. Jahrhunderts unter dem Thema „Von Hausmusik und Virtuosen. Die Identität der niederländischen Gambe und ihre Musik im Goldenen Zeitalter“. Über den gut dokumentierten „Gambenbau in München“ ab etwa 1700 berichtete Josef Focht (München). Die „Violen de gambe der städtischen Sammlung Nizza“ und deren Sammlungsgeschichte stellte die Konservatorin Josiane Bran-Ricci (Paris) vor. Zur „Lyra viol auf dem Kontinent“, die sich im 17. Jahrhundert von England ausgehend verbreitete, gab Annette Otterstedt (Berlin) u. a. einen Überblick über die in Tabulatur notierten musikalischen Quellen. Um- und Abwege bei der „Wiederentdeckung der Viola da gamba in der Jugendbewegung“ beschrieb Sandra Zydek (Düsseldorf). Die verwirrende Vieldeutigkeit der Instrumentenbezeichnung „Viola“ behandelte Bettina Hoffmann (Florenz) in ihrem Beitrag „Viola: Gambe, Bratsche oder Violoncello? Probleme der Katalogisierung italienischer Gambenmusik des Barock“. Die instrumentatorische Behandlung von Gambe und Bratsche in barocken Ensemblesätzen untersuchte Karla Neschke (Leipzig) exemplarisch am Beispiel der Werke von Johann Balthasar Christian Freislich (1687–1764). Zur Ensemble-Rolle, Idiomatik, satztechnischen Funktion und Notationsform der Bratsche befragte Christian Ahrens die Kantaten des Bach-Zeitgenossen Johann Theodor Roemhildts (1684–1756). Die Vorträge werden in Buchform veröffentlicht.

Magdeburg, 15. bis 18. November 2002:

Internationale Tagung „Das globale Lokale. ‚Heimat‘ und multilinguale Identität in der Musikwissenschaft“

von Christina Richter-Ibáñez, Magdeburg

In den gesellschaftlich und kulturell prägenden Kreisen Europas gehörte Mehrsprachigkeit bereits in den vergangenen Jahrhunderten nicht selten zum Kern ihres Selbstverständnisses. Künstler wie Wissenschaftler ließen sich von fremden Sprachen, Kulturen oder auch naturwissenschaftlichen Phänomenen inspirieren, waren zum Teil selbst multilingual aufgewachsen oder verstanden sich als intellektuelle Kosmopoliten. Im Zuge des gegenwärtigen Zusammenwachsens der Welt und der zunehmenden Fokussierung auf Migration und Interkulturalität ist die Frage nach „Heimat“ und vielseitiger sprachlicher Identität nicht nur für die musikwissenschaftliche Betrachtung erneut zentral geworden.

Den Auftakt der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten und von Tomi Mäkelä (Magdeburg) initiierten Tagung bildete daher zunächst die interdisziplinäre Verortung der Begriffe „Multilingualität“ und „Globalisierung“. Wissenschaftler der Universität Magdeburg beleuchteten die identitätsbildende Funktion von Sprache für Individuum und Gesellschaft (Bärbel Treichel), die Problematik des Erzählens in zwei Sprachen bei Vladimir Nabokov (Gudrun Goes), die vertiefte Behandlung des Vertrauten durch geographische Entfernung und Zuwendung zum Fremden in der englischen Literatur der Romantik (Hans-Werner Breunig), die aktuelle politikwissenschaftliche Diskussion der Begriffe „Globalisierung“ und „Fragmentierung“ (Dietmar Fricke) sowie Konsequenzen der Globalisierung für die Definition individueller Identitäten (Michael Pauen).

Im Rahmen der Auseinandersetzung mit den Begriffen „Heimat“ und „Region“ als innovative oder restaurative Konzepte in der Musikwissenschaft beschäftigten sich Jan Stęszewski (Poznań) mit Musik als Identitätszeichen in regionalen, lokalen und nationalen Dimensionen am Beispiel Polens, Helmut Loos (Leipzig) mit der westlichen Sicht auf den Osten Europas im Kontext nationaler Deutungsmuster sowie Tomi Mäkelä (Magdeburg) mit dem trotz seines in jeder Hinsicht multilingualen Hintergrunds einseitig als finnisch rezipierten Jean Sibelius. Die lexikographischen Konsequenzen regionaler, nationaler und ethnischer Kategorienbildung für die Gestaltung einer internationalen Musik-Enzyklopädie stellten Ludwig Finscher (Wolfenbüttel) und Andreas Jaschinski (Kassel) in ihrem Referat zu den regionalen Auswahl- und Anordnungsprinzipien in der neuen *MGG* dar.

Eine Reihe von Vorträgen zur Bedeutung von Globalisierungstendenzen in außereuropäischen Musikkulturen eröffnete Nicholas N. Kofie (Cape Coast) mit seinen Überlegungen zur Beziehung zwischen James Lovelocks Gaia-Hypothese und der Globalisierung afrikanischer Musik sowie deren Adaption in westlichen Kompositionen und nationalen Traditionen. Rüdiger Schumacher (Köln) widmete sich der aktuellen Diskussion um eine angesichts globaler Homogenisierung und gleichzeitiger lokaler Partialisierung mögliche Neuorientierung der Musikethnologie bei der Auseinandersetzung mit Kulturen und Identitäten, während weitere Beiträge von Michael Schlottner (Frankfurt am Main) und Tobias Robert Klein (Magdeburg) Erhalt und Veränderung kultureller Traditionen im indigenen Rundfunk der USA sowie die Bedeutung „Afrikanischer Nationalismen“ für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik des Kontinents thematisierten.

Der Frage der regionalen und multilingualen Identität(en) einzelner Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts widmeten sich Michael Wittmann (Berlin) in seinem Referat zur Biographie Franz Xaver Scharwenkas, einem zwischen polnisch-katholischen und preußisch-protestantischen Identitätsmustern positionierten „Komponisten aus Posen“, Stefan Keym (Leipzig) mit einer Darstellung der Beziehung Paderewskis und Nowowiejskis zum polnischen musikalischen Patriotismus, Ivana Rentsch (Bern) mit einer Diskussion zu Martinůs europäischer Position im Kontext seines Pariser Operschaffens und Lubomir Spurny (Olomouc) mit einem Referat zu Novák und der tschechischen Moderne. Nach Janna Kniazewas (St. Petersburg) Überlegungen zur dreidimensionalen Sprachidentität Jacques Handschins in St. Petersburg vor dem Ersten Weltkrieg illustrierte Horst Weber (Essen) den Wandel sprachlicher Identität europäischer Musiker im amerikanischen Exil der Jahre 1930 bis 1950.

Die wachsende Bedeutung lokalhistorischer Forschung in der Musikwissenschaft betonten abschließend Wolfgang Ruf (Halle) und Wolf Hobohm (Magdeburg) in ihren Beiträgen zur regionalgeschichtlich komplexen Konstitution der Musiklandschaft Sachsen-Anhalt und der Musikgeschichte der Stadt Magdeburg, denen sich ein wirtschafts- und sozialhistorischer Überblick Mathias Tullners (Magdeburg), der Rückblick Ronald Dürres (Magdeburg) auf das mitteldeutsche Wirken Louis Spohrs im Kontext des Philantropinismus und pointiert-praktische Überlegungen des Komponisten Jens Marggraf (Halle) zum globalen und regionalen Komponieren heute anschlossen.

Brno/ČR, 3. bis 8. Dezember 2002:

„Neue Tendenzen in der zeitgenössischen Musik und ihre theoretischen Wurzeln“.

Internationale Konferenz MUSICA NOVA V

von Detlef Gojowy, Unkel

Zum fünften Mal veranstaltete die Janáček-Akademie in der Mährischen Hauptstadt (ein erst postum zustande gekommenes Wunschkind seines Namensgebers) eines ihrer bemerkenswerten, abseits der Hauptstraßen der Avantgarde angesiedelten theoretisch-praktischen Symposien

zur Neuen Musik. Waren es bei der Konferenz im Jahr 2000 deren multimediale und rituelle Aspekte, rückten diesmal ihre technologischen Umweltbedingungen in den Blickpunkt.

Kühnheit der Visionen prägte den Beitrag von Jaroslav Št'astný (Brno) „Změna hudebního paradigmatu a její odraz na moravském venkově aneb The Age of Changes: ‚New Music‘ as Folk Music of the Future?“ („Wechsel des musikalischen Paradigmas und sein Widerhall in der mährischen Landschaft oder Das Zeitalter der Veränderungen: ‚Neue Musik‘ als Folklore der Zukunft?“). Es gibt, und sicher nicht nur in der mährischen Landschaft, Entwicklungen, nach denen man sich Letzteres vorstellen kann. Angebahnt scheint die technologische Explosion der Musik bis hin zur Automatisierung des Kompositionsvorganges bereits in den futuristischen Visionen des Komponisten, Mathematikers und Utopisten Joseph Schillinger aus Char'kov/Ukraine (1895–1943), der mit diesen „reaktionären“ Ideen 1928 aus der Sowjetunion emigrieren musste, um sie in Amerika zu einer Kompositionsschule (*The Schillinger System of Musical Composition*) und einem philosophischen Lebenswerk (*The Mathematical Basis of the Arts*) auszubauen, das nicht nur musikalische, sondern auch bildnerische Vorgänge auf neuer Basis konzipierte und seine Auswirkungen bis in heutige Formen gerade der Pop- und Videokunst erweist. Seinem Schaffen galt der Beitrag des Berichterstatters. Über gegenwärtige ukrainische Avantgarde sprach dann Ivan Nebesnyj (Kiew) – über ihre Folk-Intonationen und postmodernen Rückbesinnungen bei Valentin Silvestrov Sergij Piljaticov und eigenen vorgestellten Arbeiten.

Eindrucksvolle Beispiele synthetischer Musik präsentierte Dan Dlouhý, führender Kopf der Brüner „Schlagzeuglandschaft“ um das Ensemble „DAMA-DAMA“, in seinem Beitrag „Tvorba speciálních nástrojů – výtvarných objektů a některé možnosti jejich kompičnického využití – The Creation of Special Musical Instruments – Creative Objects and Some Possibilities of Their Use in Composition“. Miguel Azguime, einen portugiesischen Komponisten, beschäftigten Wechselverhältnisse zwischen Komposition und Improvisation unter technologischem Einfluss – ein Modell, wie sich computergesteuertes Klangereignis mit Live-Improvisation vereinbare, stellte dann der österreichische Komponist Josef Gründler vor. Der Klarinetist Jean-Marc Foltz (Strasbourg) entwickelte hier – wie zuvor bei seinem Konzert – neue Klangtechniken seines Instruments nicht ohne Impulse aus dem Free Jazz. Marc Lowenstein (Los Angeles) bezweifelte und relativierte in seinem Beitrag „Love and Music Theory“ vornehmlich am Beispiel „postmoderner“ (und dabei überaus erfolgreicher!) Werke von Arvo Pärt und Henryk Miłkołaj Górecki die Bedeutung jeglicher theoretischer Vorgaben, auch der Zwölftontechnik, für die Musik unsrer Tage.

Zum faszinierenden Ereignis wurden im Beiprogramm fünf Kurzopern junger Komponisten. Brünn ist bekanntlich von alters her eine Theaterlandschaft eigener Prägung. Es gab hier bereits im frühen 19. Jahrhundert tschechischsprachiges Singspiel, lange bevor Smetana in Prag seine monumentalen Nationalopern verwirklichen konnte. In den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte Josef Berg in Spuren der brechtschen Verfremdungsdramaturgie in der Brüner „Mono-“ oder „Mini-Oper“ eine spezielle, satirisch-kritische Spielart zeitgenössischen Musiktheaters im Kreis der noch heute in Brünn wirkenden Komponisten, die u. a. in kollektiven Schöpfungen des „Autorenstudios A“ um Alois Piňos diese Richtung fortführten – in Kammeropern zur eigenen Musikgeschichte: etwa über einen Besuch Henry Cowells in Mähren nebst einer fiktiven Begegnung mit John Cage oder über die Kontakte zwischen Antonín Dvořák und Petr Čajkovskij.

Junge Komponisten in Brünn bewegen sich somit auf traditionsreichem Gelände, wenn sie wie hier Markéta Dvořáková (die man auch agierend und singend auf der Bühne erlebt) die Bewegung von Giraffen nach einem gleichnamigen Gedicht von Jacques Prévert zur dramatischen Fabel macht in ihrer *Žirafí opera*, die sie ausdrücklich nicht als Komische, sondern ungeachtet vieler komischer Züge als „Traurige Oper“ („smutná opera“) bezeichnet: Denn Giraffen sind stumm, leben, erleben und erleiden diese Welt nur in der gemessenen Bewegung ihrer großen Gliedmaßen – fünf hochgewachsene Damen teilen sich immerhin drei singende und zwei stumme Rollen. Im Grunde ist es eine Zwischenform zwischen Kammeroper und subtiler Ballettstudie – als Kontrapunkt zu den würdigen Giraffen stiftet eine umso agilere

Tsetsefliege Unfrieden, während zwei „großväterliche Großvaterfiguren“ (*Děkovatý dědek 1 und 2*) ihr Vorbild bei den „futuristischen Gewaltmenschen“ in Michail Matjušins und Kazimir Malevičs Futuristenoper *Sieg über die Sonne* gesucht zu haben scheinen. Musikalisch mischt sich Besinnliches, Madrigalisch-Neokontrapunktisches mit satireträchtigem Schlagwerk.

Diese Studie wurde als Aufführung des Nationaltheaters (Národní divadlo) Prag in der Regie von Magdalena Krčková, in der Szenographie von Renata Slámková und Radomír Otýpka, beide Studierende der Theaterfakultät der Janáček-Akademie, von Gabriela Piszkaliková in Brünn dirigiert. Eine Produktion des Nationaltheaters war auch *Don Juan in der Hölle* (*Don Juan v Pekle*) von Karel Škarka, dirigiert von David Švec – ein lästerliches Konversationsstück wieder in den Traditionen Brünner Spottgelüste: Die Strafe Don Juans ist es, mit anzusehen, wie die gleichfalls hier gelandete Donna Anna vom alerten Teufel verführt wird.

Zwei weitere Kurzopern entstanden als Studie auf ein gemeinsames Sujet: Anton Čechovs Erzählung *Der Arzt* (*Vrač*): Dieser wird ans Krankenbett eines Kindes gerufen, eines hoffnungslosen Falles – dabei stellt sich heraus: Die Mutter war seine eigene Geliebte, das Kind, dem er nicht mehr helfen kann, sein Sohn. Ivo Medek (Brno) hat hierauf ein Singspiel mit übrigens russischen Dialogen komponiert, das unter anderem die elementare Schmerzäußerung zum musikalischen Thema macht – Babygeschrei (wie in Kurt Weills *Street scene*) und die bewegte Klage der Protagonisten, andererseits geht es auch hier nicht ohne Brünner Spott und Verkehrung: Aus dem Kinderbettchen steigt statt des vermuteten toten Babys ein wuchtiger, stadtbekannterer Bariton, der sich mit dem „unhappy end“ nicht zufrieden gibt.

Auf dasselbe Sujet komponierte der Amerikaner Martin Herman auf ein Libretto von Byungkoo Ahn (der auch Regie führte) und Tom Curley seine dreiaktige Oper *The Doctor* in künstlichen Tonalitäten und nichtoktavierenden Tonräumen, die der Synthesizer (Vicky Ray) live-elektronisch produziert, bei dessen „unendlicher Melodie“ Bachs „Passionston“ in Erinnerung rückt. In ihrer Ästhetik steht diese geschlossene Operszene dem Pathos von Alban Bergs *Wozzeck* näher als allen satirischen Schöpfungen rundum, um nicht zu sagen: Hier erlebt ein Stück barocker Tragödie eine Wiederbelebung – nicht ohne kitschige Momente, wenn die blondlockige Seele des toten Kindes ätherisch durch den Raum geistert.

Als Satyrspiel nach dieser Tragödie geht es bei Miroslav Pudlák „um die Wurst“: *Ve stínu klobásy* – „Im Schatten der Wurst“ streiten sich in dadaistischem Rüpelspiel ein (zunächst) geduldiger Imbissbudenbesitzer mit einem hungrigen, doch „kritisch hinterfragenden“ Kunden schließlich in tätlicher Auseinandersetzung – nach einem Libretto von H. C. Artmann komponiert für das Ensemble „Why Not Patterns?“.

Weimar, 5. bis 7. Dezember 2002:

Symposium „Musik und Theater an mitteldeutschen Residenzen“

von Klaus Pietschmann, Köln

Das hohe Niveau der Musikpflege der mitteldeutschen Residenzen des 18. Jahrhunderts erfuhr in den letzten Jahren insbesondere hinsichtlich ihrer Einbettung in einen breiteren kulturgeschichtlichen wie auch internationalen Kontext ein wachsendes Forschungsinteresse, woran die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik aufgrund ihrer reichen Publikations- und Tagungstätigkeit maßgeblichen Anteil hat. Sie war auch Mitveranstalterin des von Detlef Altenburg und Helen Geyer am Institut für Musikwissenschaft Weimar – Jena ausgerichteten Symposiums, das sich aus verschiedener fachlicher und methodischer Perspektive der Musik- und Theaterkultur im Mitteldeutschland des 18. Jahrhunderts annäherte.

Eröffnet wurde die Tagung mit einer Aufführung des Goetheschen Singspiels *Die Fischerin* von Corona Schröter im Residenzschloss, die eine ideale Einstimmung in die Tagungsproblema-

tik darstellte. Einen Schwerpunkt des ersten Tages bildeten grundsätzlich ausgerichtete Referate zum Verhältnis von Hof, Festkultur und Zeremoniell. Aus der Perspektive des Germanisten setzte sich Klaus Manger (Jena) mit dem Theater als höfischem Gesamtkunstwerk auseinander, wobei er unter nachdrücklicher Betonung der Notwendigkeit interdisziplinärer Spielplan- und Spielpraxisauswertung den Begriff des Gesamtkunstwerkes für die (musik-)theatralen Entwicklungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzuwenden versuchte. Georg Schmidt (Jena) legte den Hauptakzent seiner geschichtswissenschaftlichen Ausführungen zur politischen Situation und der höfischen Festkultur in Mitteldeutschland auf die Außenwirkung des Weimarer Musenhofes, den er als geplante Fiktion im Dienste einer unverwechselbaren Positionierung des kleinen Fürstentums im deutschen Reich charakterisierte. Helen Geyer (Weimar) befasste sich mit den italienischen Opere buffe, die in Weimar im 18. Jahrhundert gespielt wurden, und machte in ihnen eine auffällige Tendenz zu einer neuen Simplizität fest. Aus kunsthistorischer Sicht referierte Wolfgang Stopfel (Freiburg) über Architektur und höfisches Zeremoniell an mitteldeutschen Höfen in ihrer Positionierung zwischen Versailles und Wien.

Einen weiteren Schwerpunkt bildete der kursächsische Hof. Zunächst nahm Wolfgang Horn (Regensburg) die Opern Johann David Heinichens und Antonio Lottis für Dresden in den Blick, die er hinsichtlich ihrer mitunter problematischen Überlieferung und der Rolle für die hochstehende Dresdner Opernkultur dieser Jahre charakterisierte. Mit den unterschiedlichen Ausprägungen von Maskeraden am Dresdner Hof des 18. Jahrhunderts und ihren zeremoniellen Berührungspunkten mit der Oper beschäftigte sich Panja Mücke (Marburg). Die Einflüsse der Dresdner Freimaurerei auf die Spielplangestaltung der Hofoper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kennzeichnete Klaus Pietschmann (Köln) am Beispiel von Aufführungen von Jean-Philippe Rameaus *Zoroastre* (1752) und Johann Gottlieb Naumanns *Osiride* (1781).

Die Vorträge des zweiten Tages beschäftigten sich mit der Musikpflege an einzelnen mitteldeutschen Höfen. Der besonders glücklichen Überlieferungssituation der Werke Johann Gottfried Stölzels in Sondershausen und der Bedeutung des Komponisten für diesen Hof widmete sich Manfred Fechner (Dresden). Bei seinen Betrachtungen zur Instrumentalmusik am Eisenacher Hof konzentrierte sich Claus Oefner (Eisenach) auf die ungewöhnlichen Sonate grosse von Johann Melchior Molter. Das abschließende Referat von Wolf Hobohm (Magdeburg) befasste sich mit den Kontakten Telemanns zu den thüringischen Fürstenhäusern und den sich daraus ergebenden wichtigen Wechselbeziehungen.

Das facettenreiche Gesamtbild wurde durch fundierte Diskussionen getragen, deren fachliche Breite nicht zuletzt auch von dem geistigen Austausch innerhalb des mitveranstaltenden Sonderforschungsbereichs 482 (Ereignis Weimar – Jena. Kultur um 1800) an der Universität Jena zeugte und die Fruchtbarkeit interdisziplinärer Zugänge auf musikgeschichtliche Fragen belegt. Die Publikation der Beiträge ist innerhalb des Jahrbuchs der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2002 vorgesehen.