

MUSIK-STADT
Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen
XIV. INTERNATIONALER KONGRESS DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

MUSIK-STADT

Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen

XIV. INTERNATIONALER KONGRESS DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Kongressleitung

Prof. Dr. Helmut Loos

Organisationsleitung

Katrin Stöck

Programmbuchredaktion

Katrin Stöck, Stefan Keym

Mitarbeit Programmbuch

Charlotte Bittner, Michael Lohmann, Andreas Möllenkamp, Caroline Neumann, Ulrike Thiele und Ulrike Wolf

Mitarbeit Kongressvorbereitung und -durchführung

Charlotte Bittner, Rick Hegewald, Ingrid Jach, Katja Jehring, Ruprecht Langer, Michael Lohmann, Andreas Möllenkamp, Caroline Neumann, Ulrike Thiele und Ulrike Wolf

Linda Glöckner, Kim Grote, Andrea Hammes, Melanie Hartmann, Aiko Herrmann, Yuko Katsuki, Veronika Keller, Sarah Klein, Anja Lavenroth, Anna Maibaum, Mami Matsukawa, Tina Ranft, Karoline Riese, Charlotte Schrimpf, Rebecca Schweier, Juliane Seiffert, Magdalena Strobel, Markus Teichler, Anja Thümmler, Constanze Trennert und Jana Wetzlich

KlangAtlas Ausstellung

Jens Köckritz, Michael Lohmann, Anna Maibaum, Andreas Möllenkamp, Juliane Remenyi, Nina Stoffers und Jana Wetzlich

Konzertorganisation

Silka Gosch, Bach-Archiv Leipzig

Filmprogramm

Andreas Möllenkamp

Programmfolder- und Onlineredaktion

Andreas Möllenkamp

Pressearbeit

Ruprecht Langer und Andreas Möllenkamp

Gestaltung und Logo

matthes & hofer /Büro für Gestaltung und Kommunikation

© 2008 by Gudrun Schröder Verlag, Leipzig

Kooperation: Rhythmos Verlag, PL 61-606 Poznan, Grochmalickiego 35/1

Alle Rechte, Nachdruck, auch auszugsweise,
nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlags.

Printed in Poland

ISBN 978-3-926196-53-8

Für die freundliche Unterstützung danken wir folgenden Förderern und Sponsoren

G. Henle Verlag

Deutsche
Forschungsgemeinschaft

DFG



Fritz Thyssen Stiftung
FÜR WISSENSCHAFTSFÖRDERUNG

Freistaat  Sachsen

Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst

DAIMLER



**Sparkasse
Leipzig**

Vereinigung von Förderern und Freunden
der Universität Leipzig e.V.

LANDGRAF - MORITZ - STIFTUNG



Veranstalter

Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig
Gesellschaft für Musikforschung

Programmkommission

Prof. Dr. Detlef Altenburg (Weimar)
Prof. Dr. Wolfgang Auhagen (Halle)
Dr. Reinmar Emans (Bochum)
Prof. Dr. Sebastian Klotz (Leipzig)
Prof. Dr. Helmut Loos (Leipzig)
Prof. Dr. Thomas Schipperges (Leipzig)
Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl (Halle)

Kooperationspartner

Bach-Archiv Leipzig
Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung e.V.
Internationale Mendelssohn-Stiftung e. V.
Max-Reger-Institut Karlsruhe
Mendelssohn-Haus Leipzig
Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig
Musikalienhandlung M. Oelsner
Musikschule Leipzig "Johann-Sebastian-Bach"
Robert-Schumann-Haus Zwickau
Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig: Leipziger Ausgabe der
Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy
Schumann-Haus Leipzig
Stadt Leipzig

Die Filmreihe wird veranstaltet in Kooperation mit der Cinémathèque Leipzig e.V.

■ Grußwort des Rektors der Universität Leipzig

Prof. Dr. Franz Häuser



Wenn wir im Jahre 2009 auf 600 Jahre ununterbrochenen Bestehens der Universität Leipzig zurückblicken, so schließt dies auch zweihundert Jahre Musikpflege ein, auf die wir stolz sind. Bereits die Studierenden, die 1409 aus Prag nach Leipzig kamen, belebten die Leipziger Musikszene, und so ist es bis heute geblieben. Denn aus den Reihen der Studierenden sind zahlreiche Musiker, Komponisten und Musiktheoretiker hervorgegangen. Im Jahre 1660 schrieb der Gothaer Kapellmeister Wolfgang Carl Briegel im ersten Teils seiner „Evangelischen Gespräche“, die Alma Mater Lipsiensis könne „wol mit recht eine musikalische Universität“ genannt werden.

Studierende bildeten seit Mitte des 17. Jahrhunderts Collegia musica; sie wurden von renommierten Musikern geleitet wie Johann Rosenmüller, Adam Krieger, Johann Petzel, Johann Kuhnau, Georg Philipp Telemann, Johann Friedrich Fasch und Johann Sebastian Bach. Die Collegia musica traten nicht nur bei der Kirchenmusik in Erscheinung, sondern auch zu verschiedenen offiziellen Feierlichkeiten der Universität und der Stadt. Insbesondere musizierten sie auch regelmäßig wöchentlich in Kaffeehäusern oder Kaffeegärten. Wegen der hohen musikalischen Attraktivität und des erklecklichen Gewinns übernahm die Kaufmannschaft seit 1743 diese Konzerte in eigene Regie und führte sie unter dem Namen „Großes Concert“. Daraus gingen im Jahre 1781 die Konzerte im Saale des Gewandhauses unter Johann Adam Hiller hervor, die bis heute weitergeführt werden. Unabhängig davon setzte sich das studentische Musizieren ungebrochen fort; es fanden sich zahlreiche Sängerschaften und Instrumentalensembles zusammen wie beispielsweise der Universitäts-Sängerverein der Pauliner (kurzzeitig auch unter der Leitung von Max

Reger). Auch heute genießen unsere Ensembles einen hervorragenden Ruf, genannt seien nur der Leipziger Universitätschor, das Leipziger Universitätsorchester und die Unibigband Leipzig.

Die Musikwissenschaft war zunächst in den mittelalterlichen wissenschaftlichen Kanon der Septem Artes Liberales eingebunden, eine Tradition, die im 16. Jahrhundert zu Ende ging. Lorenz Christoph Mizler war es, der 1737 erstmals wieder an der Universität Leipzig Musik lehrte. Doch dies blieb nur ein kurzes Gastspiel im Universitätscurriculum, dem in den 1790er Jahren Vorlesungen über die „Schönen Wissenschaften“ durch Christian Friedrich Michaelis folgten. In der Entwicklung des modernen Universitätsfachs Musikwissenschaft spielte Hermann Langer mit 1860 begonnenen Vorlesungen ebenso eine wichtige Rolle wie Oskar Paul, der 1872 zum Professor berufen wurde. Ein Zentrum des sich neu formierenden Faches wurde die Universität Leipzig vor dem Ersten Weltkrieg durch die Tätigkeit von Hermann Kretzschmar (bis 1904) und Hugo Riemann, der 1878 in Leipzig habilitiert worden war und von 1895 bis zu seinem Tode 1919 das Fach mit seinen Arbeiten von Leipzig aus nachhaltig prägte. Auf Riemann folgten Hermann Abert und Theodor Kroyer, die den internationalen Ruf des Instituts weiter festigten. Kroyer gliederte dem Institut eine international beachtete Musikinstrumentensammlung an (heute im Grassi-Museum). Doch die schweren Zeitläufe des Dritten Reiches und der DDR gingen am Institut nicht spurlos vorbei. Ungeachtet hervorragender Einzelleistungen etwa durch Heinrich Bessler, Walter Serauky und Eberhardt Klemm verhinderten viele Brüche einen kontinuierlichen Ausbau des Instituts. Seit seiner Wiederbegründung 1993 innerhalb der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientalwissenschaften hat sich das Institut neu profiliert und mit seinen zwei Professuren für Historische und Systematische Musikwissenschaft sowie dem Museum für Musikinstrumente eine ganze Reihe beachtenswerter Aktivitäten umgesetzt, genannt seien nur die wichtige Konferenz der Gesellschaft für Musikforschung im Jahre 1994 und zahlreiche weitere Konferenzen zur Institutsgeschichte, zur Instrumentenkunde und zur Musikgeschichte Mittel- und Osteuropas. Letztere bildet auch einen Schwerpunkt der diesjährigen Tagung Ihrer Gesellschaft.

Alle Teilnehmer begrüße ich sehr herzlich und wünsche Ihnen in unserer Stadt und unserer Universität einen angenehmen und ertragreichen Aufenthalt. Leider ist unser Hörsaalgebäude nicht rechtzeitig zu Ihrem Kongress fertig geworden und befindet sich also noch im Bau, für mögliche Unannehmlichkeiten bitte ich um Verständnis; teilen Sie aber mit uns die Zuversicht, dass wir im Jubiläumsjahr attraktive Räume für Forschung und Lehre im innerstädtischen Campus beziehen können.

Hänsel

▀ Grußwort des Oberbürgermeisters der Stadt Leipzig Burkhard Jung



Sehr geehrte Damen und Herren,

gern begrüße ich Sie zum XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Leipzig und freue mich, dass das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig im 100. Jahr seines Bestehens erstmals als Gastgeber dieser namhaften Veranstaltung auserwählt wurde!

Leipzigs Tradition in der Musikgeschichte ist legendär: Felix Mendelssohn Bartholdy und Johann Sebastian Bach lehrten, wirkten und komponierten an der Pleiße ihre wichtigsten Werke, Richard Wagner wurde bei uns geboren und fasste hier den Entschluss, Musiker zu werden. In Leipzig studierte er Harmonielehre, vollendete –15jährig sein erstes "großes Traverspiel", betitelt "Leubald und Adelaide". Und nicht zu vergessen: In den Mauern unserer Stadt entstand 1843 das erste Musikkonservatorium Deutschlands, initiiert von Felix Mendelssohn Bartholdy. Im nächsten Jahr wird Leipzig feierlich seinen 200. Geburtstag begehen, ihm eine Reihe hochkarätiger Veranstaltungen, Konzerte und Höhepunkte widmen.

Diese Aufzählung ließe sich nahezu beliebig ergänzen um weitere klangvollste Namen wie Robert und Clara Schumann, Edvard Grieg oder Albert Lortzing, welche ausnahmslos über Jahre in Leipzig wirkten. Hinzu kommen einzigartige publizistische Traditionen. Bereits 1530 wurde in Leipzig das erste evangelische, 1537 das erste katholische Gesangbuch in deutscher Sprache gedruckt. Keine andere Stadt beheimatete in ihrer Glanzzeit als Buchmetropole vergleichbar zahlreiche Musikverlage und -zeitschriften, deren

Renommee bis heute nachhallt. Leipzig bewahrt, pflegt und führt diese Geschichte gewissenhaft fort. Beispielgebend genannt seien das jährliche Bachfest, der regelmäßig vergebene Mendelssohn-Preis oder auch die Verwirklichung unseres Musikcampus-Vorhabens Forum Thomanum, das die Stadt nach besten Kräften unterstützt und befördert.

All dies wird womöglich eine Rolle spielen, wenn Sie zum Kongressthema "Musik - Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen" tagen: im wissenschaftlichen Austausch analysieren, welchen Einfluss der Kosmos "Stadt" und das urbane Umfeld auf die Herausbildung verschiedenartiger musikalischer Stile oder besonderer musischer Entwicklungsformen nehmen. In Ihrem Kongressprogramm finden sich hierzu so spannende Symposien wie jenes zu den Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa oder auch zur Musik in Residenzstädten und kleinen Städten in der Zeit von, vor und nach Johann Sebastian Bach. Ein Rahmenprogramm aus Konzerten im Gewandhaus, der Thomaskirche, im Schumannhaus, dem Museum für Musikinstrumente sowie Vorbesichtigungen der Ausstellung "Hugo Riemann und die Notenschätze der Universität Leipzig" über den Begründer des Instituts für Musikwissenschaft an der Alma Mater Lipsiensis ergänzen den wissenschaftlichen Diskurs.

Lassen Sie mich diesen kurzen Text mit einem Bild beschließen: Wenn ich eingangs Namen und Beispiele aus der reichen musikalischen Historie unserer Stadt erwähnte, so lassen sich diese gleichsam als eine Ouvertüre interpretieren, welche Leipzigs Weg zur heutigen weltbekannten Musikstadt einleitete. Internationale Kongresse aber wie der Ihre sind die unerlässlichen Takte, um besagte Tradition am Leben zu erhalten und fortzuschreiben. Deshalb freue ich mich umso mehr über Ihre Veranstaltung und würde mir wünschen, Sie blieben Leipzig treu, besuchten uns bald wieder.

In diesem Sinne Ihnen einen angenehmen Aufenthalt – mögen Sie viele jener Spuren entdecken, die berühmte Komponisten, Musiker, Verleger und Verlage in unserer Stadt hinterlassen haben.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'W. B.' followed by a stylized flourish.

■ Grußwort des Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung Prof. Dr. Detlef Altenburg



Zum XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung heiße ich Sie ganz herzlich willkommen. Nachdem sich die Gesellschaft für Musikforschung bei ihren Internationalen Kongressen stets aktuellen Themen gestellt hat, ist auch ihr XIV. Internationaler Kongress einer Thematik gewidmet, die gegenwärtig nicht nur Musikwissenschaftler, sondern auch Historiker, Soziologen, Kulturpolitiker und Anthropologen mehr denn je beschäftigt. Es waren seit dem Niedergang der höfischen Kultur in Europa die Städte, die als Träger bei einer weltweit einzigartigen Dichte die Infrastruktur für eine bemerkenswerte Blüte der Musikkultur schufen. Die Musik ist weltweit integraler Bestandteil urbaner Kultur und in ihrer unterschiedlichen Ausrichtung, ihren Schwerpunkten und ihrer institutionellen Infrastruktur eine Art Spiegelbild urbanen Denkens und Selbstverständnisses. Insofern ist die Musikkultur einer Stadt mehr als der Dekor städtischer Kultur, sie ist Schlüssel zu ihren mentalitätsgeschichtlichen Prägungen und ihren Perspektiven. In einer Zeit, in der im Zeichen von Globalisierung und Internationalisierung weltweit Stadtkulturen in einem tiefgreifenden Umbruch begriffen sind, stellt sich auch die Frage nach der Position der Musik im komplexen System Kultur in völlig neuer Weise. Neben interne, gewachsene Traditionen treten intensiver als je zuvor externe Einflüsse, die u. a. als Ergebnisse von Migrationsprozessen eine bis dahin nie gekannte neue Dynamik in die Städte tragen und damit neue Voraussetzungen für urbane Kulturen mit sich bringen.

Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen – nirgends sind sie so gegenwärtig wie in Leipzig. Nicht erst und nicht nur in der Ära Johann Sebastian Bach war Leipzig als Musikstadt ein Modell, das weit über das deutsche Sprachgebiet hinaus wirkte. Das Alumnensystem der Thomasschule hat nicht nur in Deutschland als Vorbild für ungezählte Neugründungen von Knabenchören geführt. Schumann, Mendelssohn und Reger, denen der XIV. Internationale Kongress der Gesellschaft eigene Symposien widmet, sind nur einige von vielen weiteren Persönlichkeiten, Thomasschule und Gewandhaus nur zwei herausragende Institutionen von vielen, die aus dem Kontext der Musikstadt Leipzig hervorgegangen sind bzw. weltweit urbane Musikkultur geprägt haben. Absolventen des von Mendelssohn begründeten Konservatoriums trugen Leipziger Ideen in alle Welt.

Namens des Vorstandes der Gesellschaft für Musikforschung danke ich Herrn Prof. Dr. Helmut Loos, dem Ordinarius für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, und seinen Kollegen und Mitarbeitern für die Bereitschaft, diesen Kongress hier in Leipzig auszurichten. Das Programm verheißt höchst interessante Referate, anregende Diskussionen und ein Begleitprogramm, das die Vitalität der alten und zugleich jungen Musikstadt Leipzig erfahrbar werden lässt. Allen Institutionen und Persönlichkeiten, die es ermöglicht haben, in diesem Sinne den Kongress zu einer Einheit von Wissenschaft und künstlerischen Beiträgen werden zu lassen, spreche ich meinen herzlichen Dank aus. Stellvertretend seien hier nur der Ministerpräsident des Freistaates Sachsen Stanislaw Tillich, der Rektor der Universität Leipzig Prof. Dr. Franz Häuser und der Oberbürgermeister der Stadt Leipzig Burkhard Jung genannt.

A. Allenburg

■ Grußwort des Direktors des Institutes für
Musikwissenschaft der Universität Leipzig

Prof. Dr. Helmut Loos



Sehr geehrte Gäste,

in der Musikstadt Leipzig ein Kongressthema zum Verhältnis von Musik und Stadt zu wählen, lag sehr nahe. Die Frage nach historischen und aktuellen Stadtstrukturen, die einen Leitfaden unseres Programms bildet, zielt jedoch auf mehr als eine bloß äußerliche Bestandsaufnahme und einen kulturellen Vergleich, sie stellt vielmehr eine ganz realistische Betrachtungsweise von Musik ins Zentrum, die sonst eher zugunsten idealistischer-/kunstwissenschaftlicher Aspekte marginalisiert wird. Die etablierte Stadtforschung anderer Disziplinen suchen wir durch zentrale Vorträge ansatzweise zu reflektieren, um sie in den verschiedenen Disziplinen der Musikforschung unter historischen, systematischen und ethnologischen Aspekten anschlussfähig zu machen. Es erfüllt uns mit großer Freude, dass sich so viele Forscher auf unser Thema eingelassen haben und wir ein Vortragspektrum bieten können, das von historischen Bestandsaufnahmen bis zu ganz aktuellen systematischen Fragestellungen der Urbanistik reicht. Wir erhoffen uns davon nicht nur einen interdisziplinären Austausch, sondern gerade auch vielseitige fachinterne Anstöße. Dass ein besonderer Akzent auf Mittel- und Osteuropa gelegt wird, ist auch der geographischen Lage Leipzigs und seiner Geschichte geschuldet. Mit dem Verschwinden des Eisernen Vorhangs sind keineswegs die geistigen Barrieren gefallen, die innerhalb der politisch verfeindeten Blöcke im 20. Jahrhundert über eine lange Zeit hinweg aufgerichtet wurden. Es wird noch lange Jahre gemeinsamer Arbeit und gegenseitigen Verständnisses bedürfen, ehe die alten Verbindungen im Sinne einer partiell auch europäischen Identität

wiederhergestellt sind, die bis in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg gerade im Bereich der Musik noch selbstverständlich waren.

Wir feiern mit dem Kongress auch den 100. Geburtstag des Instituts für Musikwissenschaft, denn 1908 hat Hugo Riemann die Institutionalisierung unseres Faches an der Universität Leipzig mit der Einrichtung eines "Collegium musicum" erreicht.

Die Symposien unseres Kongresses finden im Städtischen Kaufhaus statt, dies ist der Nachfolgebau des alten Gewandhauses, in dem 1781 der berühmte Saal für die Konzerte unter Johann Adam Hiller eingerichtet worden war. Von dem alten Gebäude ist nur das Treppenhaus vorn an der Universitätsstraße stehen geblieben, Sie können es benutzen und nehmen damit denselben Aufgang wie ehemals u. a. Felix Mendelssohn Bartholdy, Clara und Robert Schumann. Leipzig besitzt viele ähnliche Gedenkort an Musiker, die Sie im Rahmen unseres Beiprogramms besuchen können: die Thomaskirche, das neue Gewandhaus, das Mendelssohnhaus, das Schumannhaus, das Grieghaus und sogar das Völkerschlachtdenkmal. Die vereinsinternen Sitzungen unserer Gesellschaft finden zum großen Teil in einem Gebäude der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften (Schillerstraße 6) statt, einem 1863/64 im Stile der Frührenaissance erbauten Wohnhaus, das 1896 zu einem Bankgebäude umgebaut und erweitert sowie 1921 und 2006 saniert worden ist. Für die Mitgliederversammlung dürfen wir den großen Sitzungssaal des 1895 bezogenen Reichsgerichtsgebäudes nutzen.

Als vor drei Jahren die Anfrage nach der Ausrichtung des Kongresses an uns herangetragen wurde, haben wir begeistert zugestimmt, da es sicher schien, dass wir Sie als unsere Gäste im neuen Hauptgebäude der Universität am Augustusplatz würden begrüßen können. Leider stockt der "Aufbau Ost", und Sie erleben immer noch eine Baustelle am Augustusplatz. Nun sind wir auf Ausweichquartiere angewiesen, und bei der Suche danach haben wir von allen Institutionen in Leipzig große Unterstützung erfahren, von der Stadt Leipzig über die Musikschule "Johann Sebastian Bach" und die Musikalienhandlung M. Oelsner bis hin zum Bundesverwaltungsgericht. Diese Solidarität in Leipzig ist etwas wirklich Besonderes, das wir außerordentlich zu schätzen wissen, und Sie werden das gasfreundliche Entgegenkommen sicher kennenlernen, mit dem Sie in Leipzig als Gäste empfangen werden. Etwas Improvisation gehört bei der baulichen Neuerungssucht – die übrigens in merkwürdigem Gegensatz zum traditionell beständigen Kanon des Gewandhausorchesters steht – hier in Leipzig einfach dazu. Nun bitten wir Sie sehr herzlich, mögliche Beeinträchtigungen im Kongressablauf zu entschuldigen. Bitte lassen Sie sich von der immer noch spürbaren Aufbruchsstimmung in der Musikstadt Leipzig ein wenig anstecken.



■ INHALTSVERZEICHNIS

Tagesübersichten	■ 19 ▲
Montag, 29. September	■ 20 ▲
Dienstag, 30. September	■ 22 ▲
Mittwoch, 1. Oktober	■ 24 ▲
Donnerstag, 2. Oktober	■ 26 ▲
Zentrale Vorträge	■ 29 ▲
Adelaida Reyes, Montag, 29. September, 17.15	■ 29 ▲
Peter Johaneck, Dienstag, 30. September, 17.15	■ 30 ▲
Rolf Lindner, Donnerstag, 2. Oktober, 17.15	■ 31 ▲
Hauptsymposien	■ 33 ▲
A 1	
Städtische Kirchenmusikgeschichte – Kirchenmusikalische Stadtporträts	■ 33 ▲
A 2	
Das urbane Feld als Herausforderung für musikethnologische Forschung	■ 40 ▲
A 3	
Max Reger und die Musikstadt Leipzig	■ 50 ▲
A 4	
Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa	■ 61 ▲
A 5	
Kontrapunkt Stadt – Musik als Konfigurierung von Urbanität	■ 83 ▲
A 6	
(Städtische) Strukturen und Musikinstrumentenbau in West und Osteuropa	■ 88 ▲
A 7	
Die Musikerfamilie Bach in der Stadtkultur des 17. und 18. Jahrhunderts	■ 96 ▲
A 8	
Historischer Musikinstrumentenbau in Mitteldeutschland	■ 104 ▲
A 9	
Leipzig als Verlagsstadt der Werke Robert Schumanns und Felix Mendelssohn Bartholdys	■ 111 ▲
A 10	
Museum für Musikinstrumente: Studiensammlung – Sammlung zum Studieren	■ 118 ▲

Freie Symposien	125
B 1	
Musikstadt Wien. Musikalische Identität(en) zwischen Wiener Kongress (1814/15) und österreichischem Staatsvertrag (1955)	125
B 2	
Städte im Dreiklang: 1808 - 1908 – 2008	131
B 3	
Les sons du théâtre dans la ville	136
B 4	
Das Leipziger Conservatorium der Musik als internationaler Ausbildungsort	139
B 5	
FrauenMusikRäume - Orte von Frauen in der urbanen Musikkultur	143
B 6	
Ästhetik der Geistlosigkeit: Maschinenmusik in Geschichte und Gegenwart	147
B 7	
Musikstädte des russischen und deutschen Exils in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Berlin - Paris - New York	151
B 8	
Salons des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts - Räume für Musik in europäischen Großstädten	156
B 9	
Aufsichten. Kulturelle Topographien des Musiktheaters	161
B 10	
Hugo Riemann in Leipzig - eine Bilanz und Perspektiven nach 100 Jahren	165
Freie Referate	171
C 1	
Städtisches Musikleben in Mittel- und Osteuropa	171
C 2	
Städtisches Musikleben in Deutschland	179
C 3	
Frauen als Künstlerinnen und Figuren im Musikleben des 19. Jahrhunderts	183
C 4	
Freie Referate	187
C 5	
Städteforschung: Musiksoziologische Aspekte	191

C 6	
Städtisches Musikleben des Mittelmeerraums	195
C 7	
Orte zeitgenössischen Musiktheaters vom 19. bis 21. Jahrhundert	199
C 8	
Musik des 18. Jahrhunderts und Quellenforschung	204
C 9	
Musik des 19. Jahrhunderts	208
C 10	
Musikalische Stadtkultur des 15. bis 17. Jahrhunderts	212
C 11	
Beiträge zur Geschichte musikalischer Gattungen	216
C 12	
Städtische Musikkultur im 19. und frühen 20. Jahrhundert	220
C 13	
Musik des 19. und 20. Jahrhunderts	224
C 14	
Musiktheorie(n) - systematisch und historisch	226
C 15	
Urbane Soundscapes	230
C 16	
Musik des 20. Jahrhunderts	237
C 17	
Musik und Politik	244
C 18	
Musikethnologie	250
C 19	
Freie Referate	254
Gesellschaft für Musikforschung	259
Gesellschaftsinterne Veranstaltungen	260

Rahmenprogramm ▼263▲

Festival KlangAtlas ▼263▲

Übersicht Rahmenprogramm ▼264▲

Sonntag 28. September ▼268▲

Montag 29. September ▼272▲

Dienstag 30. September ▼275▲

Mittwoch 1. Oktober ▼278▲

Donnerstag 2. Oktober ▼281▲

Freitag 3. Oktober ▼283▲

Service ▼285▲

Kongressbüro ▼285▲

Veranstaltungsorte ▼285▲

Verlagsausstellung ▼287▲

TAGESÜBERSICHTEN

Mittagspause 12 00 – 14 00

Mittagspause 12.00 – 14.00

A1 Städtische Kirchemusik-geschichte	A2 The urban field as a challenge for ethnomusicological research	A3 Max Reger und die Musikstadt Leipzig	B2 Städte im Drei- klang: 1808 – 1908 - 2008	C 1 Städtisches Musikleben in Mittel- und Osteuropa	C3 Frauen als Künstlerinnen und Figuren im Musik- leben des 19. Jh.	C5 Städtisier- schung: Musik- soziologische Aspekte
S.33-39 Städt. Kaufhaus Raum 02-04	S.40-49 Städt. Kaufhaus Raum 02-07	S.50-60 Städt. Kaufhaus Raum 02-08	S.131-135 Städt. Kaufhaus Raum 02-11	S.171-178 Städt. Kaufhaus Raum 02-05	S.183-186 Städt. Kaufhaus Raum 02-06	S.191-194 Städt. Kaufhaus Raum 02-12
Ltg.: H. Loos	Chairs: R. Vogels, L.-Chr. Koch	Ltg.: S. Popp	Ltg.: A. Waczlat			
14.00	14.00	14.00	14.00	14.00	14.00	14.00
Fr. K. Praßl	A. Krims	S. Popp	B. Nassauer	U. Wagner	D. Fetting	Cl. Bacciagialupi
14.30	14.30	14.30	14.30	14.30	14.30	14.30
H. Hermann- Schneider	K. St. Lohwessen	M. Kontarsky	U. Jung-Kaiser	J. Kopecky	Chr. Heilmann	T. Böhme-Mehner
15.00	15.00	15.00	15.00	15.00 Pause	15.00 Pause	15.00
P. Tarlinski	D. Novak	Th. Seedorf	C. Stahltenberg	15.30	15.30	H. Ziemer
15.30 Pause	15.30 Pause	15.30 Pause	15.30	M. Koptová	M. Stier	15.30 Pause
	16.00	16.00	M. Kruse	16.00	16.00	16.00
G. Poppe	S. Hutchinson	Chr. Grätschmidt	Br. Vedder	M. Dobeilmann	S. Wenzel	M. Gaul
16.30	16.30	16.30	16.30	16.30	16.30	16.30
G. Wiegand	I. Bertleff	St. König	U. Wegener	M. Fürst	B. Klaus-Cosca	St. Wolkenfeld

► ZENTRALER VORTRAG: 17.15. Alte Handelsbörse, Adelaida Reyes (New Jersey, US) Ethnomusicology's Road from the 'Primitive' to the Cosmopolitan, from the Rural to the Urban. Some Methodological Implications. S.29.
 ► RAHMENPROGRAMM: 18.00. Schumannhaus, Kleines Konzert: Kammermusik, S.272 — 18.00. Mendelssohnhaus, Konzert mit Kompositionen von Studierenden von Studierenden der Musikwissenschaft, S.273 — 20.00. Völkerschicht-
 denkmäl, Gesänge um Trauer und Krieg (Studio vocalis Leipzig, Ltg. Gunter Berger), S.273, - 20.00. Museum für Musikinstrumente, Großer Vortragssaal, Film Here we come , S. 273 ► GFH-INTERNE VERANSTALTUNGEN:
 17.30-19.00. Dekanat, Schillerstr.6, Raum S 202, Sitzung der Fachgruppe Musikwissenschaft und Musikpädagogik, S.260

Mittagspause 12.00 – 14.00

A4 Traditionen städtischer Musik- geschichte in Mittel- und Osteuropa S.61-82 Stadt: Kaufhaus Raum 02-07	A3 Max Reger und die Musikstadt Leipzig S.50-60 Stadt: Kaufhaus Raum 02-08	A5 Kontrapunkt Stadt – Musik als Konfigurierung von Urbanität S.83-87 Stadt: Kaufhaus Raum 02-04	A6 (Städtische) Strukturen und Musikinstrumenten- bau S.88-95 Museum für Musikinstrumente	B4 Das Leipziger Conservatorium als internationaler Ausbildungsort S.139-142 Stadt: Kaufhaus Raum 02-11	C7 Orte zeitgenössischen Musiktheaters vom 19. bis 21. Jh. S.199-203 Stadt: Kaufhaus Raum 02-06	C9 Musik des 19. Jh.s S.208-211 Stadt: Kaufhaus Raum 02-12	C11 Beiträge zur Geschichte musikalischer Gattungen S.216-219 Stadt: Kaufhaus Raum 02-05
Ltg.: H. Loos	Ltg.: S. Popp	Ltg.: S. Klotz	Ltg.: E. Fontana	Ltg.: St. Keym	—	—	—
14.00	14.00	14.00	—	14.00	14.00	14.00	14.00
Gr. Andersson	S. Mauser	C. Wergin	—	Y. Wasserloos	B. Mühlenbeck	B. Mühlenbeck	St. Klauk
14.30	14.30	14.30	14.30	14.30	14.30	14.30	14.30
I. Poniatowska	A. Michalak	D. Popova	H. Fricke	C.-S. Geck	M. Kawamoto	M. Kawamoto	A. Pfisterer
15.00	15.00 Pause	15.00	15.00	15.00	15.00 Pause	15.00 Pause	15.00 Pause
D. Popnijs	—	Diskussion	S. Berdux	M. Recknagel	—	—	—
15.30 Pause	15.30	15.30 Pause	15.30	15.30 Pause	15.30	15.30	15.30
—	J. Schaanwächter	—	E. Fontana	—	N. K. Strohmann	M. Hennemann	—
16.00	16.00	16.00	16.00 Pause	16.00	16.00	16.00	16.00
R. Wiczorek	J.-P. Hiekel	S. Klotz	—	St. Keym	A. Konarov	U. Linke	U. Linke
16.30	—	16.15	16.15	16.30	16.30	16.30	16.30
M. Zduniak	—	Schlussdiskussion	E. Szórádová	G. Schröder	A. Mierzejewska	J. Rothkamm	—
—	—	—	16.45	—	—	—	—
—	—	—	P. Király	—	—	—	—

► ZENTRALER VORTRAG: 17.15, Alte Handelsbörse, Peter JohaneK (Münster, DE): Musikkultur, städtische Gesellschaft und städtische Obrigkeit vom Mittelalter bis zur Gegenwart, S.30 ► RAHMENPROGRAMM: 17.30, Universitätsbibliothek Leipzig, Möglichkeit zur Vorbesichtigung der Ausstellung "Hugo Riemann und die Notensätze der Universität Leipzig", S.275 — 18.00, Noch Besser Leben, Salon, Patrick Franke: Kommentierte Aufführung von Phonographien, S.275 — 18.00, Mendelssohn-Haus, Musiksalon, Kleines Konzert, Lieder der Romantik, S.276 — 19.00, Neues Rathaus, Wandelhalle, Empfang, S.277 — 21.00, Museum für Musikinstrumente, Großer Vortragssaal/Film: "Hausarbeiten", S.277 ► GFM-INTERNE VERANSTALTUNGEN: 17.00-19.00, Dekanat, Schillerstr. 6, Raum S.102, Sitzung der Fachgruppe Freie musikwissenschaftliche Forschungsinstitute, S.261 — 17.00-19.00, Dekanat, Schillerstr. 6, S.202, Sitzung der Fachgruppe Musikethnologie und vergleichende Musikwissenschaft, S.261 — 17.00-19.00, Dekanat, Schillerstr. 6, Raum S.302, Sitzung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik, S.261

.....

Mittwoch 12.00 - 14.00

A4 Traditionen städtischer Musik- geschichte in Mittel- und Osteuropa S.61-82 Stadt. Kaufhaus Raum 02-07	A7 Die Musiker- familie Bach in der Stadtkultur des 17. und 18. Jh. S.96-103 Stadt. Kaufhaus Raum 02-08	A8 Historischer Mu- sikinstrumentenbau in Mitteleuropa S.104-110 Museum für Musikinstrumente	B7 Musikstädte des russischen und deutschen Exils S.151-155 Stadt. Kaufhaus Raum 02-11	B8 Salons des späten 19. und frühen 20. Jh.s S.156-160 Stadt. Kaufhaus Raum 02-04	C 13 Musik des 19. und 20. Jh.s S.224-225 Stadt. Kaufhaus Raum 02-06	C15 Urbane Soundscapes S.230-236 Stadt. Kaufhaus Raum 02-05
Ltg.: H. Loos	Ltg: Chr. Wolff	Ltg.: A. Michel, E. Mernel	Ltg.: St. Weiss	Ltg.: M. Schwartz, S. Meine	—	—
14.00	14.00	14.00	14.00	14.00	14.00	—
V. Sandu-Dediu	W. Ensslin	A. Mehler	St. Weiss	M. Chimenes	M. Saxer	—
14.30	14.30	14.30	14.30	14.30	14.30	—
F. László	M. Röder	S. Mende	E. Poldiaeva	M. Schwartz	W. Völger	—
15.00 Pause	15.00	15.00 Pause	15.00	15.00	15.00	—
15.30	R. L. Sanders	15.30	A. Petrova	S. Meine	L. Gaupp	—
Fr. Metz	15.30 Pause	M. Hürtig	15.30	15.30 Pause	15.30 Pause	—
16.00	16.00	16.00	A. Langenbruch	16.00	16.00	—
T. Tallán	U. Wolf	Th. Ochs	16.00	I. M. Groote	N. Thom	—
—	16.30	16.30	E. John	16.30	16.30	—
—	Abschluss- diskussion	H. Weber	Fl. Hobert	16.30	A. Thümmler	—

► **RAHMENPROGRAMM:** 17.30, Universitätsbibliothek Leipzig, Möglichkeit zur Vorbesichtigung der Ausstellung "Hugo Riemann und die Notenschätze der Universität Leipzig", S.278 — 18.00, Museum für Musikinstrumente, Kleines Konzert, Gesprächskonzert: Historische Tasteninstrumente, S.278 — 19.00, Noch Besser Lehen, Salon, Anne König: "Images are faster than sounds", Höraufführung mit Gespräch, S.279 — 20.00, Gewandhaus, Entdecker-Konzert (H. W. Henze: "Elogium amatisimi amici nunc renodi" (UA), MDR Rundfunkorchester, Gewandhausorchester, Dirigent: Riccardo Chailly), S.279 — 20.00, Museum für Musikinstrumente, Film "Dancing with myself" (Tanzen in Berlin), S.279 ► **GFIM-INTERNE VERANSTALTUNGEN:** 17.30, Bundesversammlung, S.261

A4 Traditionen städtischer Musik- geschichte in Mittel- und Osteuropa	A9 Leipzig als Ver- lagsstadt der Werke R. Schumanns und F. M. Bartholdys	A10 Studiensamm- lung – Sammlung zum Studieren	C17 Musik und Politik	C19 Freie Referate
S.61-82	S.111-117	S.118-124	S.244-249	S.254-257
Stadt. Kaufhaus Raum 02-07	Stadt. Kaufhaus Raum 02-08	Museum für Musikinstrumente	Stadt. Kaufhaus Raum 02-05	Dekanat, Schiller- str. 6 Raum S 202
Ltg.: H. Loos	Ltg.: Th. Synofzik, R. Wöhner	Ltg.: B. Heise		
14.00	14.00	14.00	14.00	14.00
L. Antoni	M. Heinemann	Gr. Schwörer-	R. Seetaber	K. Lüdke
14.30	14.30	Kohl	14.30	14.30
M. Barbo	Th. Synofzik	14.30	M. Bochmann	E. Previdi
15.00	15.00	R. Conrad	15.00	15.00 Pause
L. Krupková	H. Joelson- Strohbach	15.00	A. Flechtig	15.30
15.30 Pause	15.30 Pause	J. Franklin		M. Lücke
16.00		15.30 Pause		16.00
M. Kokanovic	16.00	16.00		A. Kawamoto
16.30	Ct. De Vries	E. Ille		16.30
G. P. Tsmg	16.30	16.30		R. Paland
	U. Bär	J. Samawati,		
		R. Conrad		
		17.00		
		Y. Filipiak		
		17.30		
		Y. Zhao		

► ZENTRALER VORTRAG: 17.15. Alte Handelsbörse, Rolf Lindner (Berlin, DE). Die Stadt als Resonanzboden. Über den Zusammenklang von Ort, Musik und Sound. S.31 ► RAHMENPROGRAMM: 17.30. Universitätsbibliothek Leipzig. Möglichkeit zur Vorbesichtigung der Ausstellung "Hugo Riemann und die Notensätze der Universität Leipzig". S.281 — 18.00. Museum für Musikinstrumente, Zimelienaal. Kleines Konzert, Die Stille hören, S.281 — 20.00. Gewandhaus. Großes Concert (H. W. Henze: "Elogium amatissimi amici nunc remoti" (UA) und L. van Beethoven: 3. Sinfonie, MDR Rundfunkchor, Gewandhausorchester, Dirigent: Riccardo Chailly), S.282 — 20.00. Noch Besser Leben, Salon, Gunnar Otle: "Musikalische Ästhetiken, symbolische Grenzziehungen und die soziale Strukturierung des Club- und Diskothekenmarktes in Leipzig". Vortrag, anschließend DJ, S.282

■ Zentrale Vorträge

Montag, 29.09.08, 17.15
Alte Börse: Naschmarkt 1

Adelaida Reyes (*New Jersey, US*):
Ethnomusicology's Road from the 'Primitive' to the
Cosmopolitan, from the Rural to the Urban.
Some Methodological Implications

Gefördert durch das amerikanische Generalkonsulat Leipzig

■ 29 ■

"Fusion", "cross-over", "hybrid" are some of the terms which are being applied to music with increasing frequency. They signal the growing complexity of the musical world that comes from boundaries that move, blur, overlap, and often conflict with each other. The definition of musical genres and repertoires, and the cultural identity — ethnic, regional, national — of the groups to whom those musics belong have thus become, more often than not, contested matters.

Of the many forces that severely test boundaries, perhaps none is more potent than migration. Displacing peoples and transplanting them, their musics, their ideas, and their ways of life from the culture of origin to cultures that are unfamiliar, from rural to urban environments, migration disturbs — often profoundly — the status quo. The presumed "purity" of the music of insular groups competes with cultural diversity, cosmopolitanism, and hybridization. In the altered cultural and musical landscape where boundaries of time, place, and form are no longer the dependable lines that delineate units of ethnomusicological investigation, the need for new methodological options has become indisputable. After a brief review that will put the discussion in historical perspective, the paper will proceed to the exploration of methodological implications, using data that exemplify contemporary situations.

Dienstag, 30.09.08, 17.15
Alte Börse: Naschmarkt 1

Peter Johanek (*Münster, DE*):
Musikkultur, städtische Gesellschaft und städtische Obrigkeit
vom Mittelalter bis zur Gegenwart

Die Stadt ist eines der faszinierendsten Sozialgebilde, das die Menschheit hervorgebracht hat. In ihrer Ausprägung als okzidentale Stadt mit der Herausbildung einer Bürgerschaft mit persönlichen Freiheitsrechten, genossenschaftlicher Verfassung und Selbstverwaltungsrechten mit politischen Spielräumen ist sie eine bestimmende Kraft, die die Rahmenbedingungen der Gesellschaft, ihrer Lebensformen und ihrer Kultur nachhaltig prägte.

Der Vortrag versucht einen Überblick über die Geschichte der Stadt und den Stellenwert von Musik und Musikkultur in der städtischen Gesellschaft zu geben. Dabei geht es um die Verankerung von Musik in den verschiedenen sozialen Gruppen, um Fragen von Öffentlichkeit und Privatheit, von Kurzweil, Prestige und privater wie öffentlicher Repräsentation. Vor allem aber soll der Einfluss deutlich werden, den der Wandel gesellschaftlicher und administrativer Rahmenbedingungen auf das Ausüben von Musik in der Stadtgesellschaft vom Mittelalter bis an die Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert gehabt hat.

Donnerstag, 2.10.08, 17.15
Alte Börse: Naschmarkt 1

Rolf Lindner (*Berlin, DE*):
Die Stadt als Resonanzboden. Über den Zusammenklang
von Ort, Musik und Sound

Der Prozess der Globalisierung hat die nur auf den ersten Blick paradox anmutende Folge einer größeren Aufmerksamkeit für lokale und regionale Besonderheiten gezeitigt. Das trifft auch auf die neuere Stadtforschung zu, die nach der Eigenart einzelner Städte, nach ihrer Individualität fragt. Ein Hauptaugen- bzw. -ohrenmerk richtet sich in diesem Zusammenhang auf die besondere, sinnlich erfahrbare Anmutungsqualität von Städten. Nicht zuletzt rückt die Stadt als akustischer Raum, gewissermaßen als Klangkörper und Resonanzboden, in den Fokus der Aufmerksamkeit neuerer Stadtforschung. Der Klang der Stadt, verstanden sowohl im Sinne ihrer soundscape-Eigenschaften als auch in ihren musikkulturellen Besonderheiten, ist dabei zu einem geradezu konjunkturellen Thema geworden, das auch von Stadtmarketing, Städtepublizistik und Städtetourismus aufgegriffen wurde. Der Vortrag rekapituliert diese Entwicklung und versucht den Zusammenklang von Ort, Musik und Sound nachzuzeichnen.

**NEUERSCHEINUNGEN
2008**

Mendelssohn

**200. Geburtstag
am 3. Februar 2009**

_____**VIOLINE**_____

Johann Sebastian Bach
Preludio E-dur aus BWV 1006 und
Chaconne d-moll aus BWV 1004
für Violine und Klavier
Klavierbegleitung von
Felix Mendelssohn Bartholdy
(Anselm Hartinger)
EB 8046 i. V.
Erstdruck

_____**LIEDER**_____

Lieder für Singstimme und Klavier
(Christian Martin Schmidt)
Heft 1: Zu Lebzeiten erschienene Lieder I
(1827–1836)
Enthält u. a. die Sammlungen op. 8, op. 9
und op. 19(a)
EB 8651 i. V.
Heft 2: Zu Lebzeiten erschienene Lieder II
(1837–1847)
Enthält u. a. die Sammlungen op. 34, op. 47,
op. 57 und op. 71
EB 8652 i. V.
Vorabdruck der Leipziger Mendelssohn-
Ausgabe

Lieder und Gesänge – neu entdeckt
44 ungedruckte oder entlegen veröffentlichte
Kompositionen
(Christian Martin Schmidt)
MR 2296 € 43,–
Vorabdruck der Leipziger Mendelssohn-
Ausgabe

_____**STUDIENPARTITUREN**_____

Musik zu Ein Sommernachtstraum
von Shakespeare op. 61
(Christian Martin Schmidt)
PB 5396 € 16,–
Notentext der Leipziger Mendelssohn-
Ausgabe

Symphonie Nr. 3 a-moll op. 56
„Schottische“
(Thomas Schmidt-Beste)
PB 5312 € 15,–
Notentext der Leipziger Mendelssohn-
Ausgabe

_____**MUSIKTHEATER**_____

Soldatenliebschaft
Komisches Singspiel in einem Akt
(Ed. Salome Reiser)
Aufführungsmaterial mietweise lieferbar
Notentext der Leipziger Mendelssohn-
Ausgabe
Uraufführung: Gera, 28. Juni 2008
„Examen bestanden, Note eins. Unter den
vielen musikalischen Ausgrabungen der
letzten Jahre sind manche Komponisten,
die als Erwachsene nicht besser geschrieben
haben als der 11-jährige Mendelssohn.“
(Lotte Thaler, FAZ)

_____**GESAMTAUSGABE**_____

Elias op. 70
(Christian Martin Schmidt)
SON 425 i. V.
(Leipziger Ausgabe der Werke von
Felix Mendelssohn Bartholdy
Serie VI, Band 11)

www.breitkopf.de



Breitkopf

■ Montag, 29. September 2008

A1: STÄDTISCHE KIRCHENMUSIKGESCHICHTE –
KIRCHENMUSIKALISCHE STADTGESCHICHTE

Leitung: Helmut Loos (Leipzig, DE)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-04

- 09.00 PETER E. NISSEN (*Kopenhagen, DK*)
Kirchenmusik in Kopenhagen um 1900. Nationale Traditionen und internationale Einflüsse
- 09.30 MICHAEL ZYWIETZ (*Bremen, DE*)
Zur Geschichte der Kirchenmusik am Bremer Dom in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus
- 10.00 KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER (*Köln, DE*)
Das Verhältnis von Kirchenmusik und bürgerlicher Musikkultur im Köln des 19. Jahrhunderts

■ 33 ■

10.30 Pause

- 11.00 FRIEDHELM BRUSNIAK (*Würzburg, DE*)
Die „Waldeckischen Musikzustände“ im 19. und frühen 20. Jahrhundert
- 11.30 Sitzung der Fachgruppe Kirchenmusik

12.00 Mittagspause

- 14.00 FRANZ KARL PRAßL (*Graz, AT*)
Kirchenmusik einer österreichischen Kleinstadt in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Klagenfurt
- 14.30 HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER (*Innsbruck, AT*)
Brixen/Südtirol: die kleine Stadt mit großer Kirchenmusiktradition. Zur Situation um 1900
- 15.00 PETER TARLINSKI (*Opole/Oppeln, PL*)
Musikalische Gestaltung der Liturgie an der Hl. Kreuz Kirche zu Oppeln in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

15.30 Pause

- 16.00 GERHARD POPPE (*Dresden, DE*)
Traditionspflege oder Anachronismus? Über einige Besonderheiten der Musikpraxis in der Dresdner Hofkirche nach dem Ende der Monarchie
- 16.30 GUNNAR WIEGAND (*Leipzig, DE*)
Die Entwicklung der Musik in den religiösen Gemeinschaften im Rom der Republik von 1871: Musik im Spannungsfeld zwischen Rückbesinnung und Aufbruch

ABSTRACTS

Einleitung

Kirchenmusikgeschichte ist nur scheinbar ein Seitenthema der historischen Forschung, sie bildet bis ins 18. Jahrhundert hinein den größten Teil der Musikgeschichte insgesamt und wird in jüngerer Zeit zu Unrecht vernachlässigt. Die grundlegende Bedeutung der Religionen für das gesellschaftliche Selbstverständnis (Identität) ist erst in den letzten Jahren wieder ins Bewusstsein getreten, die Kirchenmusik stellt als Mittel der Liturgie und der Repräsentation sowohl im Feudalismus als auch in der bürgerlichen Gesellschaft in diesem Zusammenhang ein Schlüsselthema dar. Ein zentrales Problemfeld der Kirchenmusikgeschichtsschreibung bildet die Aufsplitterung in konfessionelle Darstellungen. Die dadurch betonte Abgrenzung der Konfessionen wird wissenschaftlich sanktioniert, obwohl gerade in der Kirchenmusik vielfältige Überschneidungen persönlicher und musikalischer Art zu verzeichnen sind. Die Fachgruppe Kirchenmusik der Gesellschaft für Musikforschung folgt in ihrem Projekt einem Ansatz, dem nicht konfessionelle, kunsttheoretische o. ä. Aspekte zugrunde liegen, sondern der das kirchliche und religiöse musikalische Repertoire in den Blick nimmt, das zu bestimmten Zeiten in verschiedenen Städten gepflegt worden ist. Dies betrifft nicht nur Städte mit Gemeinden verschiedener Religionen, sondern durchaus auch homogene religiöse Stadtstrukturen, die zumeist in verschiedenen Kirchen unterschiedliche musikalische Profile besaßen.

PETER E. NISSEN (Kopenhagen, DK):

Kirchenmusik in Kopenhagen um 1900: Nationale Traditionen und internationale Einflüsse

In Kopenhagen war die Zeit um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert von einer neuen Blüte und reger Aktivität in der Kirchenmusik geprägt. Die rasch wachsende Hauptstadt Dänemarks mit dem einzigen Konservatorium des Landes war das Zentrum für die Pflege der Kirchenmusik in Komposition und Aufführung, und die Orientierung wies

sowohl voraus ins 20. als auch zurück ins 19. Jahrhundert. Die zentrale kirchliche Institution war die Evangelische Landeskirche mit mehreren Kirchengemeinden und dem Bischof von Seeland als Oberhaupt (mit Sitz in Kopenhagen).

Die zwei ersten Direktoren des Konservatoriums – die führenden dänischen Komponisten der Zeit, Johann Peter Emil Hartmann und Niels W. Gade – wirkten als Organisten an den zwei Hauptkirchen *Vor Frue Kirke* (seit 1922 Dom von Kopenhagen) und *Holmens Kirke*. Diese Personalunion wie auch die kirchenmusikalische Ausbildung am Konservatorium führte zu einer engen Verbindung der Kirchenmusik mit dem säkularen Musikleben in Kopenhagen und auch mit dem deutschen in Leipzig, denn das Konservatorium hatte als stilistisches und organisatorisches Vorbild die berühmte musikalische Bildungsinstitution in Leipzig.

Untersuchungen des musikalischen Repertoires in den Kirchen zeigen, dass sich die Organisten der internationalen Strömungen in der Orgelmusik bewusst waren und in den Gemeinden aktuelle Werke aus dem Ausland bekannt machten. Das hatte wiederum Bedeutung für den Orgelbau; dank der Unterstützung des wohlhabenden Brauers Carl Jacobsen war es u.a. möglich, 1890 in Kopenhagen die einzige Orgel von Cavallé-Coll in Nordeuropa aufzustellen.

35

Gegenüber dieser französischen Strömung im Orgelbereich sind die Vokalwerke um die Jahrhundertwende noch vom Stil Felix Mendelssohn Bartholdys geprägt – dies insbesondere durch die herausgehobene Position von Mendelssohns Freund und musikalischem Geistesverwandten, Niels W. Gade. Als Nachfolger Gades in der *Holmens Kirke* im Jahr 1890 hatte Thomas Laub unter dem Einfluss von deutschen kirchenmusikalischen Reformbestrebungen dann die Möglichkeit, seine Vorstellungen einer großen kirchenmusikalischen Reform im dänischen Bereich zu realisieren.

In diesem Referat werden verschiedene kirchenmusikalische Institutionen und Komponisten der Stadt vorgestellt. Im Anschluss wird das Verhältnis der Kopenhagener Kirchenmusik zu den internationalen musikalischen Strömungen erläutert, mit besonderem Blick auf eine Epoche, die von einem starken Nationalbewusstsein geprägt war.

MICHAEL ZYWIETZ (Bremen, DE):

Zur Geschichte der Kirchenmusik am Bremer Dom in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus

Wie lange schon die Kirchenmusikgeschichte des 20. Jahrhunderts nicht mehr auf der Tagesordnung der Musikwissenschaft steht, zeigt kein Umstand so deutlich wie die Tatsache, dass das von Friedrich Blume in seiner *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* von 1965 entworfene Bild - in Ermangelung eines neuen historischen Entwurfs - noch bis heute fort dauert. Insbesondere bei den Kapiteln III. „Verfall und

Restauration“ und IV. „Erneuerung und Wiederbelebung“ handelt es sich nicht um neutrale, zeitliche Abschnitte gliedern und darstellen wollende Formulierungen, sondern um Wertungen aus dem Geist der Kirchenmusikbewegung. In den 20er und 30er Jahren stand die Kirchenmusik im Zentrum des Interesses weiter Kreise der Gesellschaft; sie partizipierte an der Idee des musikalischen Fortschritts und sie darf in einzelnen Repräsentanten und Erscheinungen zur musikalischen Avantgarde der Zeit gerechnet werden. Die Abkehr vom subjektiv-individuellen Musikerleben der Romantik hin zu einem als objektiv empfundenen Aus-Sich-Selbstsprechens der Musik korrespondiert unzweifelhaft mit dem übergreifenden musikhistorischen Paradigmenwechsel nach 1920, der mit den Begriffen Neue Sachlichkeit und Neoklassizismus vage umrissen ist. Ein methodischer Neuansatz ist insbesondere von Fallstudien zu erwarten, welche die konkrete Situation an einem kirchenmusikalischen Zentrum in den Blick nehmen. Die Kirchenmusikpflege am Bremer Dom unter der Leitung von Karl Nöbber (1863-1943) und Richard Liesche (1890-1957) wird in diesem Kontext als beispielhaft erachtet.

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER (Köln, DE):

Das Verhältnis von Kirchenmusik und bürgerlicher Musikkultur im Köln des 19. Jahrhunderts

Die Kirchenmusik erlebte in Köln um 1800 einen epochalen Umbruch. Der Einmarsch der Franzosen 1794, die Säkularisation 1802 und die Eingliederung in Preußen 1815 veränderten mit der Zulassung protestantischer und jüdischer Bürger das Musikleben. Dennoch blieb die 1805 abgeschaffte Domkapelle 1821 bei Wiedereinrichtung des Erzbistums das Fundament auch für die Berufsmusiker im Konzertleben. Die Musikliebhaber, die sich unter den Anforderungen der Niederrheinischen Musikfeste seit 1820 zu einem Singverein zusammengeschlossen hatten, organisierten seit 1827 in der Concertgesellschaft die Winterkonzerte. Durch die Berufung eines städtischen Kapellmeisters 1841 (Kreutzer, Dorn, Hiller) und die Gründung des Konservatoriums 1858 wurde die Stellung evangelischer Musiker gestärkt. So konnten nach der Abschaffung der Domkapelle zugunsten eines caecilianistischen Domchores 1863 mit der Gründung des Bachvereins und des Vereins für Kirchenmusik kirchenmusikalische Traditionen beider Konfessionen öffentlich weitergepflegt werden. Symbol für die interkonfessionellen Verknüpfungen sind die musikalischen Aktivitäten um die Vollendung des Kölner Doms (1842-1880).

FRIEDHELM BRUSNIAK (Würzburg, DE):

Die „Waldeckischen Musikzustände“ im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Seit dem politischen Ende des Fürstentums bzw. Freistaates Waldeck 1918/1929 erinnert heute der Namenszusatz der *Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck* an die ehemals selbstständige, 1934 der Evangelischen Landeskirche von Hessen-Kassel angegliederte *Evangelische Landeskirche in Waldeck*, deren Anfänge bis zur Einführung der Reformation lutherischer Prägung in der früheren Grafschaft ab 1525 zurückreichen. Da jedoch in den beiden Landesteilen des späteren Fürstentums Waldeck bzw. Waldeck-Pyrmont auch Katholiken, Reformierte, Altlutheraner und Juden ihre Religion ausüben konnten, entfaltete sich auf geographisch kleinem Raum, vor allem in den beiden Residenzstädten Arolsen und Pyrmont, in der größten Stadt des Landes, Korbach, sowie in der Kur- und Badestadt Wildungen ein erstaunlich vielfältiges, bis in die Gegenwart wirkendes kirchenmusikalisches Leben.

Den ersten Gesamtüberblick über die „waldeckischen Musikzustände“ vermittelt ein Bericht des Korbacher Musikdirektors Jeremias Nikolaus Wilhelm Kühne (1807-1871) in der Zeitschrift *Urania* aus dem Jahre 1856. Dieser Bericht stellt zugleich ein eindrucksvolles Zeugnis für den nachhaltigen Einfluss thüringisch-sächsischer Kirchenmusiktradition auf eine – von Mitteldeutschland aus gesehen – am äußersten westlichen Rand gelegene Kulturregion dar. Die nahezu vollständige Erfassung des Schrifttums zur Musikgeschichte Waldecks und die Auswertung neuer Quellen ermöglichen den Versuch, am Beispiel von Bad Arolsen, Korbach und Bad Wildungen Entwicklungen in der städtischen Kirchenmusikgeschichte bis in das 20. Jahrhundert hinein nachzuzeichnen.

37

FRANZ PRAßL (Graz, AT):

Kirchenmusik einer österreichischen Kleinstadt in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Klagenfurt

Abstract lag zu Redaktionsschluss nicht vor.

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER (Innsbruck, AT):

Brixen/Südtirol: die kleine Stadt mit großer Kirchenmusiktradition. Zur Situation um 1900

Brixen, Bischofssitz seit dem ausgehenden 10. Jahrhundert, hat zeitweise einen herausragenden Stellenwert in der katholischen Kirchenmusikgeschichte deutschsprachiger Länder. Dieser findet sogar in einem Reiseführer für Brixen und Umgebung 1905

Erwähnung: Hier ward auch die edle Kunst der Musik nie vernachlässigt. Besonders gilt dies für die Kirchenmusik [...]. Das damals einem allgemeinen Publikum nahe gebrachte Faktum ist heute für Fachinteressenten erst recht von Belang. Die Zeit um 1900 prägt in der Brixner Kirchenmusik die überregional ausstrahlende Ära des Domkapellmeisters Ignaz Mitterer (im Amt 1885-1917) an der Kathedralekirche. Aber auch die Pfarrkirche St. Michael, Männer- und Frauenklöster, das Priesterseminar, das Knabenkonvikt *Cassianeum*, profane Musikvereine, der Verlag A. Weger oder das nahe gelegene Augustiner-Chorherrenstift Neustift sind traditionelle Institutionen starken kirchenmusikalischen Engagements.

PETER TARLINSKY (Opole/Opeln, PL):

Musikalische Gestaltung der Liturgie an der Hl. Kreuz Kirche zu Opeln in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die Seelsorge an der Hl. Kreuz Kirche in Opeln in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts steht in Verbindung mit einigen wirtschaftspolitischen Entscheidungen. Durch die Säkularisation von 1810 wurde das Kollegiatstift zu Hl. Kreuz eine normale Pfarrkirche. Das Dominikaner- und Franziskanerkloster wurden aufgelöst. Die Franziskanerkirche wurde der Evangelischen Gemeinde 1811 zuerkannt. Durch den Aufstieg Oppels 1816 zum Regierungssitz für ganz Oberschlesien, durch den Bahnanschluss und die Entwicklung der Kalkindustrie hat die Bevölkerung dieser Stadt deutlich zugenommen: von 5978 Einwohnern im Jahr 1825 stieg sie auf etwa 10.000 im Jahre 1860 an und erreichte 1905 die Zahl 30.765. In Opeln ließen sich geschäftstüchtige Juden nieder, die 1840 eine Synagoge errichteten. Für die katholischen Einwohner von Opeln bildete die Hl. Kreuz Kirche die zentrale Seelsorgestätte im 19. Jahrhundert. Dies wirkte sich auf die Gestaltung der liturgischen Zelebrationen aus. Anhand der an der Hl. Kreuz Kirche erhaltenen Musikalien und anhand des 1858 angefertigten Verzeichnisses der Notensammlung lassen sich einige verbindliche Aussagen zu der musikalischen Gestaltung der Liturgie vor Ort treffen.

GERHARD POPPE (Dresden/Koblenz, DE):

Traditionspflege oder Anachronismus? Über einige Besonderheiten der Musikpraxis in der Dresdner Hofkirche nach dem Ende der Monarchie

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und der Abdankung der Herrscherhäuser in den deutschen Ländern wurden die jeweiligen Hofkapellen in staatlicher Trägerschaft weitergeführt. Der öffentliche Opern- und Konzertbetrieb, wie er sich im Laufe des 19.

Jahrhunderts herausgebildet hatte, blieb dabei weitgehend unverändert erhalten. Am sächsischen Hof hatte es daneben eine umfangreiche Kirchenmusikpraxis unter Mitwirkung des Orchesters gegeben, die trotz starker Reduzierungen (von über 300 Diensten jährlich im Jahre 1831 auf etwa 80 Dienste zu Beginn des 20. Jahrhunderts) in erheblichem Umfang erhalten geblieben war. Das Repertoire bestand zum überwiegenden Teil aus Werken von Kapellmeistern und Kirchen-Compositeurs, die in den vorangegangenen zwei Jahrhunderten am sächsischen Hof angestellt gewesen waren. Nach dem Ende der Monarchie blieb die Kirchenmusik an der Katholischen Hofkirche – trotz der Minderheitensituation der Katholiken und mancher kritischer Stimmen – bis Ende 1937 als Dienstaufgabe von Kapellknaben, Staatskapelle und Opernchor bestehen. Einige bisher unbeachtete Quellen erlauben die detaillierte Beschreibung von wichtigen Besonderheiten dieser Praxis.

GUNNAR WIEGAND (Leipzig, DE):

Die Entwicklung der Musik in den religiösen Gemeinschaften im Rom der Republik von 1871: Musik im Spannungsfeld zwischen Rückbesinnung und Aufbruch

39

Die Erstürmung der Stadt Rom an der Brescia di Porta Pia am 20. September 1870 unter der Führung von Giuseppe Garibaldi führte zur vorläufigen territorialen Auflösung des Kirchenstaates. Rom sollte ab 1871 die Rolle der Hauptstadt der Republik Italien übernehmen. Im Zuge dieses politischen Wandels öffnete sich für zahlreiche bis dahin „verbotene“ Glaubensgemeinschaften neues Terrain zur Entfaltung spirituellen Lebens. Somit rückten neben die bis dahin dominierende kirchenmusikalische Praxis der Papstkirche zahlreiche weitere eigenständige liturgische Traditionen.

Im spannenden Prozess der Entwicklung des jungen Staatsgebildes etablierten sich im kirchlich-religiösen Gesamtbild der Stadt Rom neben den seit Jahrhunderten ansässigen, Juden insbesondere die Waldenser (reformiert), Lutheraner (preußisch-wilhelminischer Prägung), Anglikaner, Heilsarmee und Baptisten. Diese „Aufbruchsstimmung“ stand im krassen Gegensatz zum Geist des Ersten Vatikanischen Konzils. Der Vortrag begibt sich auf die Spurensuche nach den neuen musikalischen Praktiken, und versucht auf diese Weise den Spannungsbogen zur traditionellen katholischen Kirchenmusik Roms zu ziehen.

► Monday, 29th September 2008

A2: THE URBAN FIELD AS A CHALLENGE FOR ETHNO-MUSICOLOGICAL RESEARCH

Chairs: Raimund Vogels (Hannover, DE) und Lars-Christian Koch (Berlin, DE)

Location: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-07

Sponsored by the Fritz Thyssen Stiftung

09.00 Keynote
THOMAS TURINO (*Urbana-Champaign, Illinois, USA*)
Urban place as cultural category: Cosmopolitan discourses and social realities in Zimbabwe and Peru

10.00 Break

SESSION 1 - POPULAR MUSIC AND NEW IDENTITIES

Moderation: Lars-Christian Koch (Berlin, DE)

- 10.30 CSABA TOTH (*Pittsburgh, Pennsylvania, USA*)
J-Pop, urban space and performances of female identity: Music, gender and metropolitan culture in Tokyo
- 11.00 ANDY BENNET (*Brisbane/Gold Coast, AU*)
Ageing rockers and die hard punks: When youth culture meets middle age
- 11.30 JASMINA MILOJEVICH (*Kragujevac, RS*)
„Orientalisms" of urban folk music and construction of cultural identities in Serbia

12.00 Lunch

SESSION 2 - THE POLITICS AND POETICS OF URBAN SPACE AND PLACE

Moderation: Raimund Vogels (Hannover, DE)

- 14.00 ADAM KRIMS (*Nottingham, UK*)
Researching music and urban geography: A theoretical challenge
- 14.30 KAI STEFAN LOTHWESEN, IRIS STAVENHAGEN, ELKE HALLER
(*Frankfurt a.M., DE*)
Audiences, scenes, places: Music sociological aspects of urban culture in

- Frankfurt a. M.
15.00 DAVID NOVAK (*New York, USA*)
Urban migration and the sonic place of memory in south Osaka, Japan

15.30 Break

SESSION 3 - THE POLITICS AND POETICS OF URBAN SPACE AND PLACE (II)
Moderation: Raimund Vogels (Hannover, DE)

- 16.00 SYDNEY HUTCHINSON (*Tucson, Arizona, USA*)
Mapping Dominican merengue típico: The urban geographies of a transnational traditional music
16.30 INGRID BERTLEFF (*Freiburg i.Br., DE*)
Bringing the village to town: Water puppetry in Hanoi/Vietnam

► Tuesday, 30th September 2008

► 41 ◄

SESSION 4 - MIGRATION AND GLOBALIZATION
Moderation: Maurice Mengel (Berlin, DE)
Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-05

- 09.00 SANUBAR BAGHIROVA (*Baku, AZ*)
Urban studies in Azerbaijan ethnomusicology, or a hundred unanswered questions
09.30 ALEKSANDR DJUMAEV (*Tashkent, UZ*)
Musical traditions of Bukhara: Change and transformation in contemporary conditions
10.00 ISABEL LLANO (*Barcelona, ES*)
Latin musics in Barcelona: immigration, identity and dance

10.30 Break

SESSION 5 - ROUNDTABLE AND GENERAL DISCUSSION
Moderation: Raimund Vogels (Hannover, DE)

- 11.00 The challenge of the urban field: The future of urban ethnomusicology
Participants: SANUBAR BAGHIROVA, ANDY BENNETT,
CHRISTIAN KADEN (*Berlin, DE*), ADAM KRIMS, THOMAS TURINO,
ADELAIDA REYES (*New Jersey, USA*)

ABSTRACTS

THOMAS TURINO (Urbana-Champaign, Illinois, USA):

Urban place as cultural category: Cosmopolitan discourses and social realities in Zimbabwe and Peru (*Keynote*)

In this paper I compare the special problems of doing urban ethnomusicology in Peru and Zimbabwe in relation to local conceptions of 'the rural' and 'the urban' as cultural categories. In both countries I worked in rural villages and with migrant musicians from those villages in the capital cities of Lima and Harare. In both countries local people conceptualized rural and urban places as extremely culturally distinctive spaces, with movement from one to the other being paramount to a cross-cultural experience. Due to distance, infrastructure, and history this perception seems to hold for highland Aymara migrants in Lima whereas rural-urban cultural distinctions were much less salient among rural migrants in Harare.

The analysis of these contrasting situations raises questions about cities as a particular type of cultural space, and yet, against the backdrop of the discourse of modernity, capitalist relations, and demographics, the Lima-Harare comparison also suggests some general social and semiotic issues pertaining to ceremonial performances that were transferred from the village to the city.

CSABA TOTH (Pittsburgh, Pennsylvania, USA):

J-Pop, urban space and performances of female identity: Music, gender and metropolitan culture in Tokyo

The presentation will examine sexuality and the staging of femininity in *JapanPop* (J-Pop) and its related club cultural scenes against the backdrop of Tokyo's metropolitan culture. While historical research on many aspects of gender in Japan has been extensive, the relationship between popular music culture, urban space, and gender and sexuality has been given little recognition.

Based on extensive field research in Japan, where Toth was a guest professor (1998-2000 and 2008), and using questionnaire data, video clips, and interviews, the talk will provide an analysis of not only how present-day female stars, Ayumi Hamasaki, Shina Ringo, Koyanagi, Misia, and Boa among them, reproduce and enact "prescribed" gender and sexual roles, but reveal how, in many instances, they transgress those. Some female performers managed to carve out a representational space by highlighting girl themes that energized girl solidarity and held up the possibility for a rearticulation of young femininity.

They represent different angles of Tokyo's current music and style scenes and cultural geography. These are scenes and geographies shaped by and inseparable from routes that female fans follow night after night in Tokyo's vast urban sprawl in order to reach clubs playing the music of their favorite stars.

The lecture will argue that from the androgynous style scenes as well as soul and R & B-oriented clubs in Shibuya to Shinjuku's 'edgy' discotheques, young women explore possibilities for both new ethnic (trans-Asian and 'Asian black') and sexual identities. By connecting JPop's female stars, their fans, and Tokyo's metropolitan space and extensive music and club cultures, and investigating issues of femininity and sexuality as a lived experience, Toth's work hopes to contribute to applied, transnational gender and cultural studies, urban ethnography, as well as music criticism.

ANDY BENNETT (Brisbane/Gold Coast, AU):

Ageing rockers and die hard punks: When youth culture meets middle age

43

In the study of popular music reception, ageing audiences have never been a major focus of attention. Occasional references to ageing audiences that do appear, both in academic and popular texts, often tend to cast such audiences in a negative light - as cultural misfits or overgrown teenagers. It could, however, be argued that such representations of ageing popular audiences are increasingly out of step with contemporary urban contexts in which definitions of ageing and generational boundaries are radically shifting. Indeed, in this sense popular music may be argued to take on a critical new significance as a form of cultural authority through which ageing individuals construct and articulate identities in everyday urban life. Utilising ethnographic data generated in three specific urban contexts, Canterbury (UK), Lille (France) and Adelaide (Australia), this paper examines the cultural responses of middle-aged individuals to contemporary urban popular music genres such as rock, punk and dance music.

JASMINA MILOJEVICH (Kragujevac, RS):

"Orientalisms" of urban folk music and construction of cultural identities in Serbia

By the beginning of the twentieth century, the two principal Serbian cities of Novi Sad and Belgrade became places of intensive cultural dialog. This phenomenon was neglected by ethnomusicologists because of their predominant interests in rural and ritual music. Although ethnomusicologists today apply very different theories in their work, including postcolonial theory and cultural studies, it is still important to investigate strictly musical characteristics and their impact on constructing the cultural identity of Serbian citizens.

The “oriental” influence on music in Serbia has resulted in the construction of different identities: First, Serbian traditionalists aim to preserve national identity, Serbian orthodoxy, and folk music. Another part of the society bases their identity on open-mindedness and cosmopolitanism. These intellectuals, young urban people, and students construct their identity around so-called “old-town” music, which is a spectrum of different musical genres like “sevdalinka” (Muslim love song), Serbian, Croatian and Macedonian folk songs with a strong European classical music influence, Hungarian and Russian romances, and “world music”. Finally, so-called “turbo-folk” music, an industrialised mixture of western pop and oriental new folk music, is consumed mainly by the urban working class. Through looking at these different patterns of musical consumption in urban contexts, this paper will point out some paradoxes in the understanding of Serbians’ own identity.

 ADAM KRIMS (Nottingham, UK):

Researching music and urban geography: A theoretical challenge

This paper outlines the beginnings of a theory to explain some of the recent trends in musical recordings that I outlined in the final chapter of my book *Music and Urban Geography* (2007). In particular, I am interested to explain the trend of merging commercial musical recordings (both popular and, especially, classical) with the practice of design, both of urban interiors and of the self. I propose a theory tracing this practice to the proliferation, in Western cities especially, of consumption-oriented cultural quarters, in which music is cross-marketed with a number of other commodities and services as what, in my book, I call an “integrated aesthetic space.” Beginning in Paris in 2006, I began to do some fieldwork designed to test this theory in a ‘concrete’ context, and I immediately encountered what I consider to be some of the limits of urban ethnographic work in music. This paper discusses some of those limits and the problem of theorizing urban change, which involves some rather sweeping and broadly-based abstract economic arguments, and, at the same time, trying to instantiate those arguments in a particular locality. Among the issues that arose was one of scale, in which any particular locale in Paris was not always comprehensible without its international networks, as is increasingly true with ‘globalization.’ Another issue was how to test abstract conceptions like music’s becoming an aspect of design; while the notion has concrete aspects, it describes a frame of mind and an ideological behavior not easily susceptible to questionnaires or semi-structured interviews. The paper closes by suggesting ways to balance the theoretical ambitiousness required to understand music in new urban contexts, while simultaneously allowing the flexibility of local permutations.

KAI STEFAN LOTHWESEN/IRIS STAVENHAGEN/ELKE HALLER (Frankfurt a. M., DE):
Audiences, scenes, places: Music sociological aspects of urban culture in Frankfurt a. M.

Cities are melting pots of cultures and musics. Our collaborative project develops a musical-sociological approach on an empirical basis and thus enables an integrative representation of musical life in the metropolis. Our study examines the urban musical life of Frankfurt am Main through several related sub-studies regarding music cultural possibilities and musical scenes in the city.

We base our research on the following questions: How does the music life of Frankfurt am Main represent itself? Which kinds of music are offered? How are art music, popular music, and migrants' music anchored in the city? Which social conditions produce the respective scenes? Where can the different kinds of music be found and which audiences use the available possibilities? Finally, what music pedagogical engagements exist outside the established educational institutions?

The relationship between the social structures of urban life and the use of music in scenes requires a multiple-perspective approach that is based on elements of sociology, sociopsychology and cultural studies. This methodologically-pluralistic approach enables us to draw a map of musical life of Frankfurt am Main and to describe the conditions of an artistic and creative milieu from the perspective of cultural studies.

45

DAVID NOVAK (New York, USA):
Urban migration and the sonic place of memory in south Osaka, Japan

It is surprising to many that Japanese cities exhibit among the highest rates of homelessness and urban displacement in the world. This paper considers urban sound environments and changing musical and sonic values through a case study of a weekly karaoke party of homeless and migrant workers at a public park in the southern part of Osaka. The event, while broadly attended by the general populace in the working class-heart of the city, was shut down in 2007 under current noise abatement policies enforced by city planners and transportation officials. How do perceptions and regulations of noise reveal what is at stake in naturalizing or denaturalizing the place of music in a city, whether as a national resource or an unwanted disturbance? The eviction of this "song-party" memorialized the loss of home for a population of rural and transnational migrant workers and homeless "campers" (nojukusha) who sound out the effects of their displacement in their everyday lives. How can we recognize the thresholds of city noise - the official sanctioning of certain urban sounds over others - as part of the effects of industrialization, migrancy, and urban displacement on public culture? The ideological

and aesthetic debates about music-making in urban spaces become part of the national symbology of city cultures and their soundscapes resonate far beyond the isolated contexts of their control.

SYDNEY HUTCHINSON (Tucson, Arizona, USA):

Mapping Dominican merengue típico: The urban geographies of a transnational traditional music

In the past, folk genres like Dominican merengue típico were often thought to be intrinsically related to their sites of production, and rural places were considered essential. Yet, in the modern era, traditional musics like this one have moved from bucolic and isolated settings to urban and transnational spaces. In this case, the transfer from small villages of the agricultural Cibao region to its central city of Santiago and later to New York has occurred only since the 1970s. The emergent style of merengue típico moderno is a product of increasing transnationalism and urbanization since that time.

By sonically connecting the urban geographies of Santiago and New York, merengue típico is part of a phenomenon I term "transnational regionalism," wherein transnational migrants retain and even strengthen their ties to regional – not national – culture in their country of origin for complex reasons, recreating region on a microlevel in urban US neighborhoods.

In this paper, I show how típico maps the city of Santiago and the Cibao region for its listeners. I also show how modern típico style is a product of the transnational migration experience that has superimposed a Cibaean geography onto that of New York – and vice versa.

INGRID BERTLEFF (Freiburg i. Br., DE):

Bringing the village to town: Water puppetry in Hanoi/Vietnam

Water puppetry, *múa roi nuoc* in Vietnamese, is a theater form employing puppets. It is popular in several villages of the lowlands and the delta region of the Red River in Northern Vietnam. Around 1900, water puppetry was a rural genre with a regionally-limited importance and distribution. Only in the course of the last sixty years has the genre become popular on a national and even international scale. After the first Indochina war and the end of French colonial rule in 1954, a process started in which water puppetry was transformed within the framework of national socialist cultural politics to an urban form of entertainment. Since then, it has functioned as a representative of national culture and it is employed as a means and a medium of national historiography. In Hanoi as well

as in Saigon, it is very successfully marketed as a tourist attraction. A visit to the *thang-long* water puppet theater in Hanoi is a must for many travelers and shapes their impression of what Vietnamese music and theater sounds and looks like. However, the process of urbanization – influenced both by politics and economics – has affected the form and performance practice of the genre.

In my presentation, I will outline the process of transformation and I will explain which social impulses have played important roles in this context. Furthermore, I reflect on the methodological problems that research on the urbanization of a genre brings along.

SANUBAR BAGHIROVA (Baku, AZ):

Urban studies in Azerbaijan ethnomusicology, or a hundred unanswered questions

My paper is, practically, the first attempt of an Azerbaijani researcher to define the object and tasks of urban studies in Azerbaijan as well as, to some extent, the state of ethnomusicology in Azerbaijan. Urban studies as a field of musicology have not yet been among the interests of individual Azerbaijani researchers or scientific centers, and urban administrative institutions have never commissioned such a study.

In my paper, I will therefore try to define and to formulate the tasks of urban studies with reference to the realities of modern Azerbaijani cities, primarily the capital, Baku, with its population of about 3 million people. One of the vital tasks is to study the musical ecology of the city with due regard to the migration of the rural population to the city, and with regard to the changing urban cultural climate, particularly the urban environment of producers and consumers of music. Secondly, I study the musical and sonic praxis of the city environment (for example, music that can be heard outside, in open malls, and in public transportation) in order to reveal levels of pollution of the city's musical environment as well as the role subcultures play in forming both the social musical "ear" and the tastes of Azerbaijanis. Finally, I study the role of TV and radio in the transmission of traditional music, such as mugham or the art of the *ashiq*, in order to estimate the influence of mass media on culture, performance, listening and perception, and on the desecularization of traditional musical heritage.

ALEKSANDR DJUMAEV (Tashkent, UZ):

Musical traditions of Bukhara: Change and transformation in contemporary conditions

The principal goal of this paper is to show how the various musical traditions belonging to different ethnic groups and peoples, which represent the unique culture of the old city (Bukhara) as a whole, are transformed into a new historical situation: that of the post-Soviet time, independence and globalization. I will focus on musical genres like Bukharian Shashmaqam, "Mavrigi" with its Iranian roots, female *sozanda* music, and others. The presentation will be accompanied by visual and sound materials.

There are two main tendencies in contemporary Bukharan musical culture provoked by globalization: the search for roots and the search for new forms of expression. The rebirth of the old ("authentic") versions of traditional music became a popular idea among musicians of Bukhara since the early 1990s. This activity was started by a hereditary musician, the famous keeper of Bukharian Shashmaqom, Ari Babakhanov, who now lives in Leipzig. He reconstructed musical parts and compiled the poetry texts of Shashmaqom which had been lost or forgotten in the Soviet time. The results of his activities are considered by some musicians and musicologists in Uzbekistan and Tadjikistan to be the rebirth of the old Bukharian style of Shashmaqom. His work gives musicians an impulse for identifying other traditions and schools and themselves as belonging to them. One can say that this process is a part of the search for new cultural identities in Bukhara. In addition, the dispersion of the Jewish community of Bukhara has led to the appearance of new maqam centers in Israel and USA. This phenomenon can be studied in comparison with the tradition of Bukhara itself.

The Iranian cultural community of Bukhara exists as an organic part of poly-ethnic Bukhara. This community has started to reestablish its contacts with contemporary Iranian culture and to accumulate influences from it. This process can be traced in such kinds of artistic activity as spiritual singing in Ashuro and Mavrigi. The musical-poetical circle called *Mavrigi* demonstrates various influences from the musical life of the city. A new form of expression of Mavrigi as a stage performance was created by the Turkmen theater producer Ovyakuli Khojakuli in Tashkent. It combines two "opposite" sides: the rebirth of forgotten components of the circle and an innovative approach to its conception. The contemporary situation of the traditional musical culture of Bukhara thus demonstrates major changes which lead to a new picture of the Central Asian musical world.

ISABEL LLANO (Barcelona, ES):

Latin musics in Barcelona: immigration, identity and dance

The popularization of *Salsa*, *Bachata* and *Reggaeton*, among other 'Latin' rhythms, has grown notably during the last ten years in Barcelona, transforming the sonorous, cultural and urban space and giving place not only to the expansion of a *social field* concerning the Latin music - where both Spanish citizens and Latin Americans immigrants take part through their links to discotheques, radio stations, musical groups, orchestras and Salsa congresses, among other agents- but also to the development of processes of cultural reaffirmation and cultural hybridization.

As regards the heyday of the Latin music in Barcelona this paper tries to describe the role played by this music and the dance in the intercultural relations between the Latin immigrants and the Spanish people in this city.

We base our research results on documentary sources and ethnographic work and take in account, among others, the contributions of Pierre Bourdieu to the concept of *field* and Nestr Garcia Canclini to the concept of *hybridization*.

It is interesting for us to frame the development of these musics in Barcelona, and in general in Europe, in a context characterized by redefinitions of cultural identity, the ambivalent discourse on foreign immigration and by the expansion of transnational nets of cultural and commercial exchange where the music occupies one of the most important places. Also, we consider that music and dance are determinant practices in the constitution of cultural identity.

► Montag, 29. September 2008

A3: MAX REGER UND DIE MUSIKSTADT LEIPZIG

Veranstaltet vom Max-Reger-Institut, Karlsruhe

Leitung: Susanne Popp (Karlsruhe, DE)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-08

SEKTION 1 – Premieren für das „hochelegante Leipziger Donnerstagspublikum“ -
Zu Orchester- und Kammermusikwerken Max Regers, die in Leipzig ur- und erstaufgeführt
wurden

- 09.00 HANS-JOACHIM HINRICHSSEN (*Zürich, CH*)
„...eine Art Brahms d Moll Concert ins Moderne übertragen“.
Das Klavierkonzert op. 114 und Max Regers „neuer Weg“
- 09.30 MICHAEL KUBE (*Tübingen, DE*)
Ein „Riesenbaby“ im Konzertsaal. Zur sinfonischen Konzeption des
Violinkonzerts op. 101
- 10.00 ALEXANDER BECKER (*Karlsruhe, DE*)
„Der echte Reger“? – Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller
op. 100

10.30 Pause

- 11.00 STEFANIE STEINER (*Karlsruhe, DE*)
„...lauter Sprünge vom glühenden Ofen ins Eiswasser...“ Zum Kompositions-
und Rezeptionsprozess von Max Regers Symphonischem Prolog zu einer
Tragödie op. 108
- 11.30 BERNHARD M. HUBER (*München, DE*)
„Nicht maßvoll genug“ - Zur Umarbeitung von Max Regers Streichquartett
op. 121

12.00 Mittagspause

- 14.00 SUSANNE POPP (*Karlsruhe, DE*)
Leipziger Reifestil? Max Regers Klaviertrio e-moll op. 102
- 14.30 MATTHIAS KONTARSKY (*Salzburg, AT*)
Max Regers Cellosonate a-moll op. 116: eine musikalische Reverenz an den
Leipziger Julius Klengel?

SEKTION 2 - Reger an Leipziger Universität und Konservatorium

- 15.00 THOMAS SEEDORF (*Karlsruhe, DE*)
„Mehr als singen“ – Max Reger und die Männerchortradition

15.30 Pause

- 16.00 CHRISTOPHER GRAFSCHMIDT (*Karlsruhe, DE*)
„Ich reite unentwegt nach links!“ Max Reger und die „Konfusion in der Musik“
– ein Richtungsstreit
- 16.30 STEFAN KÖNIG (*Karlsruhe, DE*)
Das „europäische“ Leipziger Konservatorium – Reger und seine Schüler

■ Dienstag, 30. September 2008

■ 51 ■

SEKTION 3 - In Leipzig und anderswo - Reger im Verhältnis zu Stadt und Weltstadt
Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-08

- 09.00 WOLFGANG RATHERT (*München, DE*)
Zwischen Provinz und Metropole. Kulturelle Urbanität und Identität bei Max Reger
- 09.30 SIEGFRIED SCHMALZRIEDT (*Karlsruhe, DE*)
Ravel–Reger – Gegensätze und Gemeinsamkeiten Leipzig–Paris 1907-1911

10.00 Pause

- 10.30 CLAUS RØLLUM-LARSEN (*Kopenhagen, DK*)
Zur frühen Rezeption der Musik Max Regers in Kopenhagen
- 11.00 CHRISTOPHER ANDERSON (*Dallas, Texas, USA*)
„Die reale Welt u. der nur Künstler werden eben immer Gegensätze bleiben“:
Musik und Gesellschaft im Wirken des Meininger Hofkapellmeisters Max Reger

11.30 Mittagspause

- 14.00 SIEGFRIED MAUSER (*München, DE*)
Vertonung als Textinterpretation: Zu einigen Liedern Max Regers
- 14.30 AGNES MICHALAK (*Karlsruhe, DE*)
Der Strategie Reger – von der Komposition bis zum Konzert

15.00 Pause

- 15.30 JÜRGEN SCHAARWÄCHTER (*Karlsruhe, DE*)
„Einige andere Konzerte, die Genüsse recht zweifelhafter Natur boten,
übergehe ich.“ Reger als Konzertkritiker
- 16.00 JÖRN-PETER HIEKEL (*Dresden, DE*)
Anmerkungen zur kompositorischen Reger-Rezeption in der Neuen Musik

ABSTRACTS

HANS-JOACHIM HINRICHSSEN (Zürich, CH):

„...eine Art Brahms d Moll Concert ins Moderne übertragen“. Das Klavierkonzert op. 114 und Max Regers „neuer Weg“

Das am 15. Dezember 1910 im Leipziger Gewandhaus uraufgeführte f-Moll-Konzert gilt als eines der sperrigsten Werke Max Regers und wurde auch schon von ihm selbst so eingeschätzt. Zugleich wirft es unter der Perspektive der von Reger gerade für dieses Werk mehrfach betonten Brahms-Nachfolge (eine Behauptung, die für ein angemessenes Verständnis freilich fast mehr Probleme aufwirft als wirklich löst) ein bezeichnendes Licht auf Regers eigenwilliges Verständnis von kompositorischer „Moderne“ und kann insofern als ein Schlüsseldokument für Regers reife Kompositionsästhetik gelten

MICHAEL KUBE (Tübingen, DE):

Ein »Riesenbaby« im Konzertsaal. Zur sinfonischen Konzeption des Violinkonzerts op. 101

Noch heute erstaunt die vermeintliche Monumentalität von Regers Violinkonzert op. 101. Mit einer Aufführungsdauer von knapp einer Stunde, einem Kopfsatz von 652 Takten Umfang und einer vergleichsweise komplexen Faktur musste das Werk zu Beginn des 20. Jahrhunderts allein nach diesen äußerlichen Kriterien gattungssprengend anmuten. Bereits Henri Marteau, der das Konzert unter der Leitung von Arthur Nikisch am 15. Oktober 1908 im Leipziger Gewandhaus uraufführte, erbat sich Kürzungen – ein Wunsch, der später auch noch von anderen Solisten geäußert wurde, den Reger indes nicht erfüllen wollte: „Nein, das ist unmöglich. Ich habe viel darüber nachgedacht, es ist und bleibt ein Monstrum“ (an Carl Flesch).

Es ist wohl diesen außerordentlichen Dimensionen zu verdanken, dass das Werk nicht nur

im Konzertsaal, sondern auch innerhalb der Forschungsliteratur ein Außenseiter blieb. Dies erstaunt umso mehr, war doch Reger während der Niederschrift der Partitur fest davon überzeugt, mit dem Werk die „Reihe der 2 Konzerte Beethoven – Brahms um eines vermehrt“ zu haben. Benennt diese selbstbewusste Einschätzung bereits den mitgedachten gattungsgeschichtlichen Kontext, so wäre darüber hinaus mit Blick auf die sinfonische Konzeption auch nach den ihr zugrunde liegenden kompositorischen Verfahren zu fragen. Dies betrifft zum einen formale Aspekte (bei denen die von Reger selbst noch vor der Drucklegung vorgenommenen Streichungen zu berücksichtigen wären), zum anderen Fragen der motivisch-thematischen Gestaltung und zum dritten die für Regers gesamtes orchestrales Schaffen so typischen Ausdruckscharaktere.

ALEXANDER BECKER (Karlsruhe, DE):

»Der echte Reger«? – Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller op. 100

Die unter der bedeutungsvollen Opuszahl 100 veröffentlichten *Hiller-Variationen* dürfen als Regers erstes Orchesterwerk gelten, dem uneingeschränkter Erfolg in den Konzertsälen der Zeit beschieden war. Vorausgegangen waren die allenfalls geteilt aufgenommene *Sinfonietta* op. 90 als Orchestererstling und als deren Gegenstück die *Serenade* op. 95. Um die Verbreitung beider Werke zu fördern, hatte Reger mittlerweile selbst zum Taktstock gegriffen und diese in etlichen Städten als reisender Dirigent vorgestellt. Seine bis dahin beobachtbare Beschränkung auf die intimeren Genres der Orgel-, Klavier-, Kammer- und Vokalmusik war damit durchbrochen. Der Reger nun offenstehende größere Rahmen repräsentativer Orchesterkonzerte erforderte immerhin einen Ausgleich des bisher schon hohen artifiziellen Anspruchs mit den Rezeptionsmöglichkeiten und Hörerwartungen der Öffentlichkeit – eine Gratwanderung, deren Gelingen bis heute verschieden eingeschätzt wird.

53

STEFANIE STEINER (Karlsruhe, DE):

„...lauter Sprünge vom glühenden Ofen ins Eiswasser...“ Zum Kompositions- und Rezeptionsprozess von Max Regers *Symphonischem Prolog zu einer Tragödie* op. 108

Bei der Komposition seines *Symphonischen Prologs zu einer Tragödie* op. 108 war Reger sich sicher, das neue Werk werde von Publikum wie Kritik „sofort“ verstanden werden“ (Brief an den Verlag C. F. Peters vom 1. Oktober 1908). Doch die Realität nach den ersten Aufführungen sah anders aus: Otto Neitzel, der Kritiker der Kölner Uraufführung vom 9. März 1909, beklagte den „Mangel an Aufbau, an Gestaltung aus knappen und nicht zu zahlreichen Kernmotiven“. Immer wieder in der Kritik stand auch die beträchtliche

Länge des Stückes – ein „Prolog“ sei dies nicht, eher „die ganze Tragödie mit allen fünf Akten“, so Julius Korngold. Reger reagierte auf die anhaltend harschen und verständnislosen Reaktion mit verschiedenen Kürzungsvorschlägen. Am Ende fiel schließlich die gesamte Reprise des Sonatensatzes der Schere zum Opfer – ein radikaler Eingriff, den Reger im April 1912 für unumstößlich gültig erklärte. Schon zuvor hatte freilich der Kritiker Karl Nef eine Frage gestellt, die an ein Stück grundsätzliches Unbehagen mit Regers Komponieren rührt: „Der Komponist hat sein Werk also selbst zusammengestrichen; dergleichen macht bei Reger immer wieder stutzig. Wo bleibt da die Logik, wenn man einfach Stücke herausschneiden kann?“ (*Basler Nachrichten*, 28. März 1911).

An den musikalischen Quellen des *Symphonischen Prologs* – Verlaufsentswurf, autographe Stichvorlage, Erstdruck – wird Regers ebenso komplexer wie ökonomischer Kompositionsprozess exemplarisch untersucht: Gibt es schon in der (erst 2005 für die Forschung zugänglich gewordenen) Verlaufsskizze Hinweise auf potentielle „Materialermüdung“? Sind hier Abschnitte, Übergänge, Brüche zu konstatieren, die auf spätere Schwierigkeiten bei der Ausarbeitung schließen lassen?

BERNHARD M. HUBER (München, DE):

„Nicht maßvoll genug“ - Zur Umarbeitung von Max Regers Streichquartett op. 121

Max Regers Leipziger Jahre (1907-1911) sind eine Zeit, in der seine Hauptarbeit um öffentliche Anerkennung bereits geleistet ist, die Zeit, in der eine Reihe großer Meisterwerke auch im Bereich der Kammermusik entsteht, die Zeit einer besonders engen Zusammenarbeit mit Karl Straube, eines sich anbahnenden Wandels seiner ästhetischen Zielsetzungen wie auch auffallender Erscheinungen in seinen Manuskripten: Reger geht dazu über, Taktgruppen in fertiggestelltem Notentext nachträglich zu eliminieren. Stehen diese Faktoren beziehungslos nebeneinander oder verbindet sie ein innerer Zusammenhang? Anhand eines Vergleichs von restituierter Erstfassung und Druckfassung des Streichquartetts op. 121 werden ästhetische Tendenzen dieser Eingriffe in den Autographen beleuchtet.

SUSANNE POPP (Karlsruhe, DE):

Leipziger Reifestil? Max Regers Klaviertrio e-moll op. 102

Nach Jahren der Provokation bahnte sich bei Reger schon in der letzten Münchner Zeit eine Wende zu einem publikumsfreundlicheren Stil an. Mit dem Ortswechsel nach Leipzig beförderten neue menschliche und berufliche Konstellationen diese Entwicklung:

„Anerkannte“ Meisterschaft als Kompositionslehrer, kaum zu stillende Nachfrage seitens der Verleger sowie begeisterte Aufnahme des Interpreten begründeten die großen Erwartungen, unter denen Reger in die neue Phase seines Lebens trat.

Am Beispiel des ersten im Leipziger Gewandhaus uraufgeführten Kammernusikwerks wird der Frage nachgegangen, ob und wie sich der Reifestil als Ausdruck des neuen Selbstbewusstseins äußert. Hierzu werden unterschiedliche Methoden angewandt: Das Interesse gilt der Funktion der Sätze im Werkganzen, es fragt nach dem Umgang mit dem Klanginstrumentarium Klaviertrio und der Rolle des Klavierparts, die der „Gewandhauspianist“ Reger sich auf den Leib schrieb. Es sucht nach den Sinnzusammenhängen, die Reger aus neuen kompositorischen Kategorien gewinnt. Dabei werden erstmals auch die Entwürfe in die Untersuchung einbezogen, die das Werk auf seine konstituierenden Momente reduzieren.

MATTHIAS KONTARSKY (Salzburg, AT):

Max Regers Cellosonate a-moll op. 116: eine musikalische Reverenz an den Leipziger Julius Klengel?

55

Das Referat wird einen kritischen Blick auf das persönliche Verhältnis zwischen dem Komponisten und dem Widmungsträger der Cellosonate op.116 werfen. Julius Klengel, mit dem Max Reger seit seiner Leipziger Zeit befreundet ist, gilt als einer der berühmtesten Cellisten und Pädagogen seiner Zeit. Mit Regers Professur am Konservatorium (1907) lernen sich die Musiker näher kennen. Auf Augenhöhe stehen sie trotzdem nicht: Klengel ist älter, ist ein Kind der Stadt, ist viel länger etabliert. Natürlich hat sich auch Reger einen allseits bekannten Namen gemacht, doch sein Ansehen bleibt umstritten. Eine zunehmend negativ eingestellte Presse und die konservative Grundhaltung der Leipziger Stadtgesellschaft machen dem Avantgardisten zu schaffen. Kontarskys Ausführungen werden zeigen, welche neuartigen Wege mit op.116 beschritten werden (und dass diese Wege auch als ein Reflex auf die in Leipzig geübte Kritik interpretiert werden müssen). Mit Anspielungen, Zitaten und formalen Parallelen verbeugt sich der Komponist vor der Vergangenheit der Kulturstadt, in der er lehrt, und erweist gleichzeitig seinem Kollegen Klengel eine cellistische Reverenz.

THOMAS SEEDORF (Karlsruhe, DE):

„Mehr als singen“ – Max Reger und die Männerchortradition

Männerchöre waren im Wilhelminischen Reich eine zentrale Instanz des Musiklebens, deren Bedeutung nicht zuletzt dadurch unterstrichen wurde, dass der Kaiser selbst Wettbewerbe für Männerchöre ausrichtete und ein *Volksliederbuch für Männerchor* zusammenstellen ließ. Wie die meisten Komponisten seiner Zeit komponierte auch Max Reger eine Reihe von Werken für Männerchor, deren stilistische Heterogenität die vielfältigen Tendenzen der Männerchorkomposition spiegelt: Neben vergleichsweise einfachen Volksliedbearbeitungen stehen großformatige A-cappella-Kompositionen, die sehr hohe Ansprüche an die Ausführenden stellen; chorsymphonische Pendanten zu den unbegleiteten Chören sind so unterschiedliche Werke wie *Die Weihe der Nacht* op. 119 und der *Römische Triumphgesang* op. 126.

Ausgehend von Regers Tätigkeit als Leiter des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli in Leipzig gibt das Referat Einblicke in Regers Auseinandersetzung mit dem Männerchorgesang. Die Konflikte und Probleme, mit denen Reger sich in seinem Amt konfrontiert sah, zeigen exemplarisch, dass sich hier wie bei kaum einem anderen Genre Fragen der kompositorischen Qualität mit solchen nach der politischen und gesellschaftlichen Funktion von Musik verbinden.

CHRISTOPHER GRAFSCHMIDT (Karlsruhe, DE):

„Ich reite unentwegt nach links!“ Max Reger und die „Konfusion in der Musik“ – ein Richtungsstreit

Rechts oder links? Diese aus der Politik abgeleitete, offenbar zeitlose Frage bildet den Kern von Felix Draesekes 1906 veröffentlichtem Mahnruf „Die Konfusion in der Musik“. In der sich im deutschen Kulturlätterwald anschließenden Diskussion melden sich Befürworter wie Gegner von Draesekes „Zurück zur Natur“ eifrig zu Wort. Der gescholtene Richard Strauss stellt nicht zu Unrecht fest, dass „selbst mit den verwegendsten Werken der Künstler noch niemals soviel Konfusion angerichtet worden [sei] wie mit den papierernen Kundgebungen ihrer Gegner“. Max Reger, in jenen revolutionären Zeiten am Leipziger Konservatorium aktiv und musikalisch nicht gerade ein Parteigänger des symphonischen Dichters, schlägt sich kämpferisch auf dessen Seite und zugleich eine Bresche für die kompositorischen Ahnen: „vorwärts mit Besonnenheit, Kraft und Mut zu Ehren derer ‚von gestern‘!“, macht allen Rückwärtsgewandten jedoch unmissverständlich klar: „Ich reite unentwegt nach links!“.

STEFAN KÖNIG (Karlsruhe, DE):

Das „europäische“ Leipziger Konservatorium – Reger und seine Schüler

Max Reger war als Komponist, Dirigent und Interpret, aber auch als Lehrer ein Magnet des internationalen Musiklebens. Knapp 300 Schüler aus mindestens 25 Nationen und drei Kontinenten genossen seinen Unterricht als Privatschüler bzw. Studenten der Musikinstitute in Wiesbaden, München oder Leipzig. Am Königlichen Konservatorium in Leipzig entfaltete Reger seine ergiebigste und langfristige Lehrtätigkeit. Von 1907 bis 1916 war er dort begehrter Mittelpunkt eines übernationalen Schülernetzwerkes. Selbst Stilpluralist – Traditionshüter und Revolutionär zugleich – hat Reger das musikalische Profil seiner Schüler geprägt, ohne die musikalische Individualität einzuschränken: Avantgardisten wie traditionsverbundene Komponisten, berühmte Dirigenten wie bedeutende Musikpädagogen und Musikwissenschaftler konnten gleichermaßen aus seinem Unterricht hervorgehen. Anhand einiger ausgewählter Beispiele aus seinem Leipziger Schülerkreis sollen die Auswirkungen von Regers Lehrtätigkeit untersucht werden. Gibt es trotz unterschiedlichster Lebenswelten kompositorische, pädagogische und interpretatorische Parallelen, die auf jenes gemeinsame, im Unterricht bei Reger in Leipzig gelegte Fundament hinweisen? Können die Distributionswege von Regers pädagogischem Erbe über dessen Tod hinaus weiter verfolgt werden? Eine Annäherung an diese Fragen soll Anregungen zu einer gebündelten Forschung zu Regers Schülergeneration geben, die immer mehr in den Fokus musikwissenschaftlichen Interesses gerückt ist.

57

WOLFGANG RATHERT (München, DE):

Zwischen Provinz und Metropole. Kulturelle Urbanität und Identität bei Max Reger

Der Zusammenhang von künstlerischer Physiognomie und kultureller Identität findet im Zuge der kulturwissenschaftlichen Perspektiven auch in der Musikwissenschaft immer größere Beachtung. Die Frage nach der Bedeutung der Metropolen für die Musikgeschichte bietet hierfür ein hervorragendes Beispiel, da deren Attraktivität und ästhetische Vorreiterposition spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts – angesichts der einsetzenden Verkehrsmobilität – unübersehbar wird. Die Verhältnisse in der „verspäteten Nation“ Deutschland sind dabei kompliziert, da das kulturelle Leben einen hohen Grad an Diversifikation besaß und die Kunstentwicklung der großen Städte, allen voran Berlin und München, auch mit Misstrauen betrachtet wurde. Regers Entwicklung ist vor diesem Hintergrund von besonderem Interesse, da sie wie bei kaum einem anderen Vertreter der im neugegründeten Deutschen Reich aufwachsenden Komponistengeneration den Konflikt zwischen Provinz und Metropole und den damit verbundenen ästhetischen Positionen spiegelt. In meinem Beitrag sollen Schlüsselwerke Regers aus den verschiedenen Phasen

(Wiesbaden, Weiden, München, Leipzig, Meiningen, Jena) unter dem Aspekt betrachtet werden, diesen unterschiedlichen Erwartungen gerecht zu werden und den darin liegenden Konflikt künstlerisch zu bewältigen.

SIEGFRIED SCHMALZRIEDT (Karlsruhe, DE):

Ravel–Reger – Gegensätze und Gemeinsamkeiten Leipzig–Paris 1907-1911

Die Gemeinsamkeiten der beiden großen Komponisten gehen über ihre Initialen „MR“ hinaus: sie waren fast gleichaltrig, Reger im März 1873 und Ravel im März 1875 geboren, gehörten in den Jahren um 1910 einer Generation von bereits namhaften Tonkünstlern an, die vor der Entscheidung standen, den Schritt entweder in eine radikale Moderne zu wagen oder zeitgenössische Musik zu komponieren, die einen gewissen Bezug zur klassisch-romantischen Musik bewahrte. Regers sympathisch-deftige Reaktion auf Arnold Schönbergs Klavierstücke op. 11 (1910 erschienen): „O es ist zum Konservativwerden“ hätte zur gleichen Zeit weniger polemisch und etwas feinsinniger formuliert, auch von Ravel geäußert werden können, denn auch dieser teilte Regers Überzeugung, „dass weniger das musikalisch Neue, als vielmehr die Unverwechselbarkeit und Vollkommenheit des persönlichen Beitrags zähle, um bleibend erinnert zu werden...“ (Susanne Popp).

Dass Max Reger und Maurice Ravel sehr unterschiedliche künstlerische Persönlichkeiten waren, steht außer Zweifel. Inwiefern die Städte Leipzig und Paris einen jeweils entscheidenden Einfluss auf die persönlichen Präferenzen der beiden Meister und deren Publikum ausübten, wird der hauptsächliche Gegenstand der Untersuchung sein.

CLAUS RØLLUM-LARSEN (Kopenhagen, DK):

Zur frühen Rezeption der Musik Max Regers in Kopenhagen

Die frühesten Aufführungen der Musik Max Regers in Kopenhagen fanden im Jahre 1902 statt, aber mit der Aufführung der Serenade op. 95 durch die Königlichen Kapelle und Johan Svendsen 1906 akzelerierte stieg die Aufführungszahl, jedoch mit grossen Schwankungen. Im Jahre 1916 kulminiert die Zahl, aber noch in den 1930'er Jahren ist Reger ein viel mehr gespielter Komponist. Einige Werken werden oft aufgeführt, z. B. die Mozart-Variationen (19 Aufführungen in den Jahren 1916 bis 1933), wenige Werke aber erreichen mehr als eine Aufführung.

In einer Reihe von Artikeln wird Max Reger präsentiert und man beobachtet hier zwei „Regerbilder“, einerseits *Reger als ein Zankapfel* andererseits *Reger als Klassizist*. Der bedeutendste dänische Komponist dieser Zeit, Carl Nielsen, erwähnt im Jahre 1906 Reger

als den gegenwärtigen Komponist, mit dem er sich am meisten verwandt fühlt. Nielsen schreibt im Jahr 1907, dass Reger Exponent der „wirklichen Polyphonie“ war, die für Niensens stilistische Entwicklung sehr entscheidend sein würde.

CHRISTOPHER ANDERSON (Dallas, Texas, USA):

„Die reale Welt u. der nur Künstler werden eben immer Gegensätze bleiben“:
Musik und Gesellschaft im Wirken des Meininger Hofkapellmeisters Max Reger

Mit seinem Umzug in die kleine Residenzstadt Meiningen bahnte sich für Reger 1911 eine neue Phase seines künstlerischen und persönlichen Lebens an. Damit vollzog er zugleich einen entschiedenen Bruch mit dem intensiven Musikzentrum Leipzig, einer Musikkultur also, deren konservative Urbanität Regers Musik skeptisch gegenüberstand. Die neuen Umstände der Kapellmeisterstelle bedeuteten aber, dass Reger nicht nur als „absoluter“ Musiker, sondern auch als Vertreter des kulturellen Programms des Meininger Herzogs Georg II. funktionieren musste und sich deshalb in einem vom bildungsfördernden Kunstideal stark geprägten Verhältnis mit seinem Publikum befand. Laut Georg II. sollte mit der Kunstpraxis nicht nur „Freude“, sondern auch die „Erhebung“ seines Volks erstrebt werden (so auf dem Giebel des 1909 vollendeten Meininger Theaters), eine Ansicht, die wesentlich die Demokratie der Kunst betonte und dadurch das Ideal einer reisenden Hofkapelle größtenteils legitimierte. Vor diesem Hintergrund wird jedoch eine der vielen Dissonanzen in der Persönlichkeit Regers deutlich, nämlich die zwischen dem ernsthaft schaffenden „nur Künstler“ und dem praktischen, sogar roh humorvollen Musiker „der realen Welt.“ In Anbetracht dieser Problematik kann Regers Wirken unter den Meiningern in ein neues Licht gerückt und als Ausdruck seiner Auffassung von der gesellschaftlichen Rolle der Musik überhaupt gesehen werden.

59

SIEGFRIED MAUSER (München, DE):

Vertonung als Textinterpretation: Zu einigen Liedern Max Regers

Abstract lag zu Redaktionsschluss nicht vor

AGNES MICHALAK (Karlsruhe, DE):

Der Strategie Reger – von der Komposition bis zum Konzert

Für den Komponisten Max Reger, der sein Leben ganz dem kompositorischen Schaffen verschrieb, hatte strategisches Denken oberste Priorität. Unermüdlich damit beschäftigt, eine Tradition zu schaffen, geschah bei ihm nichts ohne Hintersinn. Die Netzwerke, die er

dabei bildete, glichen einem Spinngewebe, das alle Bereiche des musikalischen, aber auch privaten Lebens abdeckte. Schon lange bevor ein Werk niedergeschrieben wurde, bemühte sich Reger um die Möglichkeit, dieses zu vermarkten und aufzuführen. Dabei griff er nicht selten zu ungewöhnlichen Methoden und entwickelte spezifische Vorgehensweisen. Der Vortrag zeichnet die Stationen eines Werkes auf dem weiten und schwierigen Weg von der Idee seines Entstehens bis zum Erklingen im Konzertsaal nach und gibt zugleich Einblick nicht nur in das Schaffen, sondern auch in die Persönlichkeit des „Akkordarbeiters“ Reger.

JÜRGEN SCHAARWÄCHTER (Karlsruhe, DE):

„Einige andere Konzerte, die Genüsse recht zweifelhafter Natur boten, übergehe ich.“
Reger als Konzertkritiker

In seinen Wiesbadener und Münchner Jahren 1894 und 1901 war Max Reger als Konzertkritiker für verschiedene Musikzeitungen tätig. Inwieweit spiegelt seine Kritiken die Konzertsituation und das gesellschaftliche Leben der Kurstadt Wiesbaden und der Kunststadt München wider? Lassen sich unterschiedliche Rezensionstechniken feststellen? Was kann man aus den Rezensionen bezüglich Regers ästhetischer oder künstlerischer Vorstellungen ablesen? Lassen sich Auswirkungen auf Regers Schaffen feststellen oder handelte es sich um Gelegenheitsschriften ohne nachhaltige Wirkung?

JÖRN-PETER HIEKEL (Dresden, DE):

Anmerkungen zur kompositorischen Reger-Rezeption in der Neuen Musik

Gibt es im Rahmen der mitteleuropäischen Neuen Musik eine substanzielle Rezeption der Musik Max Regers? Und worin könnten mögliche Anknüpfungspunkte im Schaffen Regers für heutige Komponisten bestehen? Der Vortrag geht solchen und ähnlichen Fragen auf der Basis von Gesprächen mit Komponisten und der Analyse von Werken nach und fragt nach Gründen für die vergleichsweise geringe Resonanz Regers in der Musik nach 1950.

■ Dienstag, 30. September 2008

A4: TRADITIONEN STÄDTISCHER MUSIKGESCHICHTE IN MITTEL-
UND OSTEUROPA

*Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) und das Staatsministerium
für Wissenschaft und Kunst (SMWK)*

Leitung: Helmut Loos (Leipzig, DE)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-07

- 09.00 OLGA LOSSEWA (*Moskau, RU*)
Die musikalischen Gesellschaften und Zirkel in Moskau und St. Petersburg um
1900
- 09.30 VLADIMIR GUREVICH (*St. Petersburg, RU*)
Bilder zum Stadtporträt. Die Transformation des Petersburger Musiklebens
(1890-1917)
- 10.00 URVE LIPPUS (*Tallinn, EE*)
Konkurrierende Ideale im Musikleben von Tartu in den Anfangsjahren des
20. Jahrhunderts

■ 61 ■

10.30 Pause

- 11.00 BAIBA JAUNSLAVIETE (*Riga, LV*)
Das Musikleben in Riga aus der Sicht deutscher, russischer und lettischer
Musikkritik (1873-1914)
- 11.30 DANUTE PETRAUSKAITE (*Klaipeda/Memel, LT*)
Between city and village: the development of Lithuanian music culture in the
end of the 19th and the beginning of the 20th century

12.00 Mittagspause

- 14.00 GREGER ANDERSSON (*Lund, SE*)
Malmö als Musikstadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts
- 14.30 IRENA PONIATOWSKA (*Warszawa/Warschau, PL*)
Warszawa als Musikzentrum um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert
- 15.00 DANUTA POPINIGIS (*Gdansk/Danzig, PL*)
Die Danziger Glockenspiele als Komponente der städtischen Musikkultur
(Forschungsprobleme und -perspektiven)

15.30 Pause

- 16.00 RYSZARD WIECZOREK (*Poznan/Posen, PL*)
Organisationsformen des Musiklebens in Poznan/Posen im 19. und frühen
20. Jahrhundert. Bedingungen, Strukturen und Entwicklungen
- 16.30 MARIA ZDUNIAK (*Wroclaw/Breslau, PL*)
Die Stadt Breslau als Treffpunkt von Musikkulturen der Nachbarländer

■ **Mittwoch, 1. Oktober 2008**

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-07

- 09.00 REMIGIUSZ POSPIECH (*Opole/Oppeln, PL*)
Die Gesichter der Musikkultur Beuthens im 19. Jahrhundert
- 09.30 PETER ANDRASCHKE (*Wien, AT*)
Bielitz-Biala. Musikkultur in einer deutschen Sprachinsel
- 10.00 RENATA SUCHOWIEJKO (*Kraków/Krakau, PL*)
Kraków 1900: musical panorama of the city

10.30 Pause

- 11.00 LUBA KYYANOVSKA (*Lviv/Lemberg, UA*)
Musik im Regionalzentrum Lviv/Lemberg und ihre Kontakte zur Metropole
Wien in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts
- 11.30 ELENA ZINKEVYCH (*Kyjiw/Kiew, UA*)
Musical art in the socialcultural structure of Kiev in the second part of the
19th century

12.00 Mittagspause

- 14.00 VALENTINA SANDU-DEDIU (*Bucuresti/Bukarest, RO*)
Das Musikleben in Bukarest um 1900
- 14.30 FERENC LÁSZLÓ (*Cluj/Klausenberg, RO*)
Die pluriethnische Musikgeschichte der siebenbürgischen Großstadt
Klausenburg

15.00 Pause

- 15.30 FRANZ METZ (*München, DE*)
Die Musikkulturen der Stadt Temeswar in den ersten Jahrzehnten des
20. Jahrhunderts. Von der königlichen Freistadt zum Musikzentrum
Großrumäniens
- 16.00 TIBOR TALLIÁN (*Budapest, HU*)
Hassliebe. Die Metropole Budapest und ihre Musiker

■ Donnerstag, 2. Oktober 2008

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-07

- 09.00 JANA LENGOVÁ (*Bratislava/Pressburg, SK*)
Kirchenmusik in der Struktur des städtischen Musiklebens in der Slowakei
zwischen 1860 und 1914 – Tendenzen, Repertoire, führende Persönlichkeiten
- 09.30 HARTMUT KRONES (*Wien, AT*)
Wien im 19. Jahrhundert. Von der deutschen Hauptstadt zur deutsch-slawisch-
ungarischen Metropole
- 10.00 MIKULÁŠ BEK (*Brno/Brünn, CZ*)
Zur Musikgeschichte von Brno/Brünn (vor dem Ersten Weltkrieg)

■ 63 ■

10.30 Pause

- 11.00 JARMILA GABRIELOVÁ (*Praha/Prag, CZ*)
Das Musikleben in Prag - Schwerpunkte und Desiderata bisheriger und
künftiger Forschung
- 11.30 JITKA BAJGAROVÁ (*Praha/Prag, CZ*)
Litomerice (Leitmeritz) als nordböhmisches Musikzentrum um 1900

12.00 Pause

- 14.00 LUISA ANTONI (*Trieste, IT*):
Trieste – Trst – Triest, a cosmopolitan city
- 14.30 MATJAŽ BARBO (*Ljubljana/Laibach, SI*):
Novo mesto und seine Musikidentität. Zwischen Zentrum und Peripherie
- 15.00 LENKA KRUPKOVÁ (*Olomouc/Olmütz, CZ*):
Olomouc, deutsche und tschechische Musikstadt im 19. Jahrhundert

15.30 Pause

- 16.00 MARIJANA KOKANOVIC (*Novi Sad, RS*):
Die Dichotomie des Europäischen und des Nationalen. Aus dem Musikleben
Novi Sads im 19. Jahrhundert
- 16.30 GALINA P. TSMYG (*Minsk, BY*):
Die musikalische Kultur in den historischen Zentren Weißrusslands.
Phänomenologie und gegenwärtiger Zustand

ABSTRACTS

Einleitung

Ziel des Symposions ist ein Einblick in verschiedene musikalische Städtebilder Mittel- und Osteuropas in der Zeit des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. Der Vergleich musikalischer Stadtstrukturen soll die kulturelle Vielfalt des östlichen Europas in ihren Eigenheiten ebenso wie in ihren europäischen Gemeinsamkeiten zur Sprache bringen und damit das Bild europäischer Musikkultur bereichern. Im Unterschied zu einer im engeren Sinne kunstwissenschaftlichen, am Werk orientierten Vorgehensweise, die sich in Europa oftmals mit den nationalen Bewegungen einig wusste, zielt dieser stadtgeschichtliche Ansatz auf die Breite des Musiklebens und sucht die verschiedenen Segmente in ihrem wandelbaren Profil zu erfassen. Die Städte bilden Brennpunkte, in denen sich unterschiedliche musikalische Phänomene auf engstem Raum begegneten. Ihre Vielfalt durch eine wie auch immer kunstwissenschaftlich begründete Maxime zu reduzieren, bedeutet einen gravierenden Einschnitt in die Bemühung um eine angemessene, notwendig breite Darstellung historischer Realität und ist in starkem Maße von weltanschaulichen oder politischen Prämissen geprägt, die es zu erkennen gilt.

OLGA LOSSEWA (Moskau, RU):

Die musikalischen Gesellschaften und Zirkel in Moskau und St. Petersburg um 1900

Die ersten Musikgesellschaften erscheinen in Russland am Ende des 18. Jh.s und im 19. Jh. erlangen sie weite Ausbreitung, so dass um die Jahrhundertwende ihre Zahl in St. Petersburg und Moskau ziemlich groß war. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jh.s feierten ihre Jubiläen mehrere bedeutende Musikgesellschaften: 1902 — 100. Geburtstag der St. Petersburger philharmonischen Gesellschaft, einer der ältesten russischen Musikgesellschaften; 1909 — 50-jähriges Jubiläum der damals größten und einflussreichsten Kaiserlich-Russischen-Musikgesellschaft; 1903 — 25 Jahre Russische Chorgesellschaft (Moskau); 1904 — 10 Jahre Gesellschaft der Musikaufführungen (St. Petersburg). Am Beispiel der Entwicklung dieser und anderer zu verschiedenen Zeiten und mit verschiedenen Zwecken gegründeten Institutionen, sowie einiger Zirkel, die oft die Vorstufen der Gesellschaften oder Vereine bildeten, werden die Haupttendenzen im Musikleben der beiden russischen Hauptstädte betrachtet.

65

VLADIMIR GUREVICH (St. Petersburg, RU):

Bilder zum Stadtporträt. Die Transformation des Petersburger Musiklebens (1890-1917)

Die zu analysierende Periode ist die aktivste Zeit der Transformationen im Leben der russischen Hauptstadt. Sie berührten alle Lebensbereiche der Stadt, die einen ökonomischen und sozialen Aufschwung erlebte und sich aus einem zu Marmor und Granit erstarrten Denkmal der Epoche des Klassizismus' in ein dynamisches Handlungszentrum im Zeitgeist verwandelte. Die Entwicklung des Kapitalismus' in Russland in der vorrevolutionären Periode führte zu einem schnellen Anstieg der Bevölkerung Petersburgs und im weiteren Sinne zu seiner Internationalisierung. Durch die sozialen Fortschritte bildeten sich neue Verhältnisse innerhalb der Bevölkerung der Stadt heraus, die sich unmittelbar auf die Kultur auswirkten.

Für die Musikkultur der nördlichen Hauptstadt war es unmöglich, diese wahrhaft tektonischen Verschiebungen nicht wiederzugeben. In den untersten Schichten verläuft eine äußerst aktive Bildung neuer Richtungen, die man der sogenannten Massenkultur zuordnen kann. Es entstehen solche in ganz Russland bekannten Genres wie die „brutale“ Zigeunerromanze, das „Ganovenlied“, die ihre Bekanntheit sowohl der mündlichen Verbreitung als auch tausender Schallplattenaufzeichnungen verdanken. Der Verbreitung der neuen Schlager dient auch die Restaurantindustrie: fast jedes Etablissement legt sich ein eigenes Ensemble und Solisten mit dem entsprechenden Repertoire zu. Neben offiziellen Theatern dürfen auch kleinere private Theater mit einem Operettenrepertoire

existieren, deren Anzahl (besonders im Sommer) ständig ansteigt. Auf einem höheren Niveau, das schon eine gewisse musikalische Ausbildung erfordert, befindet sich das Musikleben der zahlreichen nationalen Gesellschaften. Neben der schon lange existierenden deutschen Gesellschaft bilden sich Musikgesellschaften in der jüdischen, finnischen, lettischen, estnischen, polnischen und anderen Diasporen heraus. Die Eröffnung solcher Gotteshäuser wie die städtische Synagoge (1893) und die Moschee (1910) löst eine schnelle Entwicklung der jüdischen und moslemischen geistigen und Sängertraditionen aus.

Ebenso deutlich ist die Erweiterung des musikpädagogischen Bereiches: ab Mitte der 1880er Jahre werden in Petersburg fast jährlich immer neue Musiklehrgänge und private Musikschulen gegründet. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist praktisch jedes Gymnasium der Stadt mit Musiklehrern ausgestattet, die eine spezielle Ausbildung haben. Letztendlich erhielt die Stadt in jener Zeit auf höchstem Niveau solche prinzipiell neuen Erscheinungen wie die organisierte Mäzenbewegung (unter Leitung von Mitrofan Beljaew, der eine ganze Reihe an Einrichtungen zur Propaganda der modernen russischen Musik schuf), eine Reihe von gutgehenden Notenverlagen, Firmen, die Musikinstrumente herstellen, speziellen Zeitungen und Zeitschriften usw. Eine besondere Bedeutung hatte die Tätigkeit jener Ende der 1900er Anfang der 1910er Jahre auf einer prinzipiell neuen Grundlage gegründeten Theaterkollektive wie die Gruppe von Djaagilew, das Operntheater des Volkshauses und das Theater des Musikdramas. Neben der in der ganzen Welt bekannten Tätigkeit der hervorragenden Petersburger Komponisten und Interpreten (Rimski-Korskow, Glasunow, Ljadow, Strawinski, Prokofjew, Esipowa, Schaljapin, Nishinski u.a.) förderten diese Veränderungen das unentwegte Wachstum der Musikkultur Petersburgs bis hin zu den Ereignissen des Jahres 1917. (Übersetzt von Daniela Santowski)

URVE LIPPUS (Tallinn, EE):

Konkurrierende Ideale im Musikleben von Tartu in den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts

Gewöhnlich behandelt man das gesellschaftliche und kulturelle Leben der zwei parallelen Gemeinden in den baltischen Städten, der autochthonen und der deutschen, als getrennte Erscheinungen, die zu der jeweils unterschiedlichen Geschichte gehören. Mein Referat konzentriert sich jedoch gerade auf die Kontakte zwischen dem estnischen und dem deutschen Musikleben, und zwar in einem sehr beschränkten Raum und einer sehr beschränkten Zeit, in der kleinen Universitätsstadt Tartu (Dorpat) in den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts. Vom Standpunkt der estnischen Kulturgeschichte sind die Prozesse, die zu dieser Zeit in den Tartuer estnischen gebildeten Kreisen stattfanden, sowie die Persönlichkeiten und die dort gereiften Ideen für die Formierung einer estnischen Bildenden

Kunst, Literatur und Musik von großer Wichtigkeit. Aus diesem Grunde hat die estnische Musikgeschichtsschreibung sich bisher in erster Linie mit der Entwicklung von Ereignissen und Gedanken beschäftigt, die sich damals in der Öffentlichkeit vielleicht gar nicht so sehr bemerkbar machten. Auf der anderen Seite ist das multinationale und multikulturelle Umfeld unbeachtet geblieben, an dem damalige estnische Intellektuelle selbstverständlich teilnahmen. Im Referat werden einige wichtige Ereignisse im damaligen Musikleben hervorgehoben und deren Rezeption entsprechend den Erwartungen und den Idealen des einen oder des anderen Kreises, des deutschbaltischen oder des estnischen, interpretiert. Es ist wichtig zu zeigen, dass es auch innerhalb der estnischen Gesellschaft einen bedeutungsvollen Riss gab: modernere und besser gebildete estnische Kritiker haben bestimmte Unternehmungen sogar strenger beurteilt als die konkurrierende nationale Gruppe der Baltendeutschen, weil das Amateurhafte mancher estnischen musikalischen Veranstaltungen durchaus den Erwartungen der letzteren entsprach.

BAIBA JAUNSLAVIETE (Riga, LV):

Das Musikleben in Riga aus der Sicht deutscher, russischer und lettischer Musikkritik (1873-1914)

67

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Anfang des 20. Jahrhunderts waren für viele kleinere Völker Europas die Zeit einer überraschend intensiven Entwicklung der Kunstmusik. Diese Tendenz hat die Aufmerksamkeit der *großen* Nationen erregt. Das damalige Musikleben in Riga gilt als ein Mikromodell solcher Prozesse, denn die damalige Bevölkerung Rigas bestand aus drei nationalen Gemeinschaften – Letten, Russen und Deutschen.

Die frühesten Referenzen über die lettische Kunstmusik finden wir in den 1870-er Jahren. Das Interesse der deutschen und russischen Musikkritik erregten damals die lettischen allgemeinen Sängerverbände (seit 1873). Neue Tendenzen sehen wir in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts – einzelne Kritiker wie H. Schmidt und V. Cēsīhin erörtern jetzt regelmäßig auch die lettischen Symphoniekonzerte und Kammermusik. Die Vertreter der deutschen und russischen Intelligenz in Riga standen im Wettbewerb um den entscheidenden Einfluss auf die lettische Kultur, und die Nachklänge dieser Konkurrenz finden wir in der Musikkritik.

Die lettische Musikkritik hat bis 1900 meistens die lettischen Konzerte bewertet. Im 20. Jahrhundert wächst jedoch das Interesse der lettischen Rezensenten auch für andere Aspekte des Konzertlebens in Riga. Viele Publikationen dieser Zeit enthalten interessante Porträts berühmter Künstler, die in Riga konzertiert haben.

DANUTE PETRAUSKAITE (Klaipeda/Memel, LT):

Between city and village: the development of Lithuanian music culture in the end of the 19th and the beginning of the 20th century

After the partition of the Polish-Lithuanian Commonwealth in 1795, Lithuania was divided by Russia and Prussia. This dependency influenced the main aspects of musical life, especially after the uprising of 1863, when Lithuanian press was banned. In the biggest cities of Lithuanian ethnic lands (Vilnius, Kaunas, Klaipeda, Tilze), there were only a few percent of Lithuanian residents. That is why they were dominated by Russian or German culture. In smaller towns (Plunge, Rietavas, Rokiskis) the traditions of Grand Duchy Lithuanian were continued by the local nobility. Lithuanians mainly worked in agriculture and resided in rural areas. The only institution where they could freely enjoy music and sing was the church. That is the reason why the first Lithuanian composers were church organists, and choral singing was the dominant type of performing. Having no chance to build their own music schools, Lithuanians were studying at the manors or in the big cities of other countries (St. Petersburg, Warsaw, and Leipzig), where the first genres of Lithuanian professional music originated: symphonic poem, piano sonata, string quartet. Lithuanian musical life in the cities flourished only after the press ban was abolished in 1905. Thus, political and social factors (geographical location, status of the state, ethnic and religious composition of residents, and their division between urban and rural locations) had the biggest influence on the development of Lithuanian music culture.

GREGER ANDERSSON (Lund, SE):

Malmö als Musikstadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Die in der Mitte des 13. Jh. gegründete – lange Zeit dänische – Hafenstadt Malmö durchlief während der Hansezeit eine erste Expansionsphase. Im 16. Jh. wuchs Malmö, nach Kopenhagen, zur zweitgrößten Stadt Dänemarks heran. Bis zum Beginn des 19. Jh. war das Musikleben der Stadt von Stadtmusikanten, Organisten und Militärmusikern geprägt, so wie auch in anderen Ostseestädten.

Zu Beginn des 19. Jh. erfuhr das Musikleben durch öffentliche Konzerte und die Aktivitäten von Musikliebhabern eine neue, auch internationale Ausrichtung. Etliche musikalische Gesellschaften wurden gegründet, die sich hauptsächlich der Vokalmusik widmeten. Das Malmöer Musikkonservatorium wurde im Jahre 1907 auf Initiative des italienischen Musikers Giovanni Tronchi gegründet, der auch dessen erster Direktor war. Seit Beginn des 20. Jh. wurden regelmäßig Sinfoniekonzerte veranstaltet. Als Initiator konnte Tronchi - mit finanzieller Unterstützung eines Restaurantunternehmens - eine Serie

von Konzerten mit dem *Malmö Symfoniorkester* veranstalten. Die Musiker setzten sich hauptsächlich aus den Restaurant- und Cafémusikern der Stadt zusammen. Zur Pflege der Kammermusik wurde 1910 die Südschwedische Kammermusikvereinigung gegründet. Hier traten lokale Ensembles und international bekannte Solisten und Ensembles auf. Malmö's Stadtmusikszene war zu Beginn des 20. Jh. also von einer verstärkten Institutionalisierung geprägt. Gleichzeitig stellt sich die Frage, inwieweit die Stadt dadurch zur musikalischen Öffnung Schwedens in Richtung Europa beigetragen hat.

IRENA PONIATOWSKA (Warszawa/Warschau, PL):

Warszawa als Musikzentrum um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert

In der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg hat sich Warschau als Kulturzentrum nicht wie anderen Kulturzentren entwickeln können. Die Stadt war damals Hauptstadt der russischen Teilungszone und wurde nach den Aufständen in den Jahren 1831 und 1863 von den drei Teilungszonen am härtesten, sowohl in physischer als auch in moralischer Hinsicht, unterdrückt. Ich denke hierbei nicht nur an die Tausende, die umkamen oder nach Sibirien verbannt wurden, sondern auch an den Niedergang der Wirtschaft, die Perspektivlosigkeit im Bereich der Kultur und an den Druck, den das russische Regime auf das gesellschaftliche Bewusstsein der polnischen Bevölkerung (zwecks Russifizierung) ausübte. Um das Jahr 1890 zählte Warschau 500.000 Einwohner. In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts kamen positivistische Strömungen auf, die zu einer Blüte der literarischen Prosa führten. Verbreitung fanden auch Losungen wie die der Arbeit an den Grundlagen, die mit einer Entwicklung des Handels, der Industrie und der Eisenbahn einhergingen. Im Gegensatz dazu war die Lage in Bildung und Kultur kläglich. In jener Zeit wurde ein ständiger Kampf um ein funktionierendes Bildungswesen, um Kultur- und Musikeinrichtungen geführt. Im Jahre 1901 wurde die Philharmonie eröffnet, damals entstanden Gesellschaften wie die Warschauer Musikgesellschaft sowie Chöre wie *Lutnia* und *Harfa*. Gekämpft wurde um die Unterstützung des Musikinstituts, um die Aufnahme polnischer Werke in das Repertoire des Großen Theaters sowie um die Heranbildung eines besseren Geschmacks des Publikums, das sich mit lustigen Bühnenstücken und Gartentheater zufrieden gab. Die Zensur erstickte jegliche Nationalbewegungen. Im Jahre 1905 schwächte sich der strenge Kurs der Zensur nur für kurze Zeit ein wenig ab. Angesichts dieser Gegebenheiten sollten die Geschehnisse und Entwicklungen in der Warschauer Musikkultur anders als in anderen Städten Europas beurteilt werden.

DANUTA POPINIGIS (Gdansk/Danzig, PL):

Die Danziger Glockenspiele als Komponente der städtischen Musikkultur
(Forschungsprobleme und -perspektiven)

Die Klänge der Danziger Glockenspiele waren über Jahrhunderte hinweg ein deutlich sichtbares Element der städtischen Musikkultur. Sie waren Zeitmesser, signalisierten wichtige Ereignisse und erfreuten die Danziger Einwohner mit regelmäßigen Konzerten.

In der Vergangenheit besaß Danzig drei Glockenspiele. Das älteste wurde 1561 im Turm des Rechtstädtischen Rathauses installiert; das zweite erklang ab 1738 vom Turm zu St. Katharinen herab; das dritte hing von 1940 an in der auf dem Danziger Bischofsberg befindlichen Jugendherberge, und nur jenes Instrument, das im Vergleich zu den anderen von geringem Wert war, überdauerte den Krieg.

Derzeit spielen zwei neue Glockenspiele für die Danziger: eins in der Katharinenkirche (49 Glocken) und das andere im Turm des Rechtstädtischen Rathauses (37 Glocken). Die Glockenspiele stellen jetzt wieder eine wichtige Komponente der Danziger Musikkultur dar.

Hinsichtlich des Standes der überlieferten Quellen wurde das Thema der Danziger Glockenspiele zu einem interessanten Forschungsfeld für Musikwissenschaftler. Die Mannigfaltigkeit der Archivüberlieferungen verpflichtet zur Aufnahme von in verschiedene Richtungen gehenden Untersuchungen und legt nahe, diese darüber hinaus auf vielen Ebenen durchzuführen. Im Vortrag wird der Versuch unternommen, die herausgestellten Probleme samt ihrer kulturellen Kontexte zu systematisieren. Darüber hinaus werden der Umfang der bereits erfolgten Arbeiten sowie Forschungsperspektiven erörtert.

RYSZARD WIECZOREK (Poznan/Posen, PL):

Organisationsformen des Musiklebens in Poznan/Posen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Bedingungen, Strukturen und Entwicklungen

Auf dem Wiener Kongress 1815 wurde Polen erneut zwischen drei mitteleuropäischen Großmächten aufgeteilt. Das nationale Erwachen des 19. Jh.s hatte in der Provinzhauptstadt Posen/Poznan eine nationalpolitische Konfrontation von Deutschen und Polen zur Folge, welche durch die preußische Polenpolitik mit ihrem Wechsel zwischen versöhnlichem und hartem Kurs gegenüber den Polen noch verstärkt wurde. Die politische Situation (insbesondere in der 2. Hälfte des 19. Jh.s) führte dazu, das Nationale zu fördern bzw. aufrechtzuerhalten oder zu bewahren, was sich auch im Musikleben äußerte. Im Musikleben spiegelte sich sowohl das Mit- und Nebeneinander, als auch Gegeneinander der verschiedenen konfessionellen und ethnischen Bevölkerungsgruppen

wider. Im Referat wird der Versuch unternommen, die Bedingungen und Strukturen des Posener Musiklebens (Stadt-Theater, Konzertwesen, Gesangsvereine, usw.) in den Jahren 1815-1914 zu rekonstruieren, die Dynamik kultureller Beziehungen und Interaktionen zwischen Personen, Institutionen und Nationen zu skizzieren und die wichtigsten Forschungspostulate vorzuschlagen.

MARIA ZDUNIAK (Wrocław/Breslau, PL):

Die Stadt Breslau als Treffpunkt von Musikkulturen der Nachbarländer

Das Musikwesen Breslaus, der Hauptstadt Schlesiens, wurde in der Zeit des späten 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts durch die Musikkultur der Nachbarländer bereichert. Dank des polnischen geschätzten Dirigenten Rafal L. Maszkowski, welcher in den Jahren 1890-1901 an der Spitze des Breslauer Orchester-Vereins standt, wurden Werke der slawischen Komponisten, wie z. B.: A. Dvorák, B. Smetana, Z. Noskowski, W. Zelenski, A. Zarzycki, in die Konzertprogramme einbezogen. Zu den musikalischen Novitäten des Breslauer Stadttheaters gehörte Bedrich Smetanas *Die verkaufte Braut* (1893, 1899, 1901). Es war die erste Oper eines slawischen Komponisten, welche ihre Aufführung im Stadttheater erlebte. In dieser Zeit fanden auch häufige Auftritte polnischer und tschechischer Solisten statt. Es waren u. a.: T. Leszetycki, I. J. Paderewski, J. Sliwinski, K. Jaczynowska, W. Landowska, M. Sembrich-Kochanska, W. Mierzwinski, R. Koczalski, W. Górski, B. Huberman, F. Dreyschock, J. Kocian, J. Kubelik.

71

REMIGIUSZ POSPIECH (Opole/OppeIn, PL):

Die Gesichter der Musikkultur Beuthens im 19. Jahrhundert

An der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts stieg auf Grund der wirtschaftlichen Entwicklung der Region die Zahl der Einwohner um das Zehnfache (von ca. 6000 im Jahr 1848 auf ca. 68000 im Jahr 1910). Dadurch wurde die Stadt zu einem der bedeutendsten Kulturzentren in Oberschlesien. Die Musikkultur entwickelte sich hauptsächlich im kirchlichen Umfeld (vor allem in der Marienkirche und St. Trinitas-Kirche), jedoch immer mehr an Bedeutung gewannen auch die weltlichen Musikinstitutionen (insbesondere die verschiedenen Gesangsvereine). Die Initiative der Gründung der Konzerthausgesellschaft im Jahr 1900 soll hier herausgehoben werden (darin entstand auch das Oberschlesische Landestheater und Landesorchester) sowie die Entstehung des Musikkonservatorium, welches 1910 von Thomas Cieplik ins Leben gerufen wurde (dazu gehörten auch ein Musikverlag und das Musikhaus). Es sollte hier auch betont werden,

dass in der besprochenen Periode Beuthen zu den wichtigsten Verlagszentren, auch im Bereich der musischen Ausgaben in Oberschlesien zählte.

Eine besondere Bedeutung gebührt auch der Tatsache, dass in dieser Zeitspanne sich das Musikleben der deutschsprachigen und der polnischsprachigen Bevölkerung parallel entwickelte. Dies war ein Merkmal in der Entwicklung der reichhaltigen Tradition und Musikkultur von Oberschlesien. Diese Koexistenz der zwei Kulturtraditionen erfolgte einerseits aus der politisch-gesellschaftlichen Lage, andererseits war es wiederum eine Abbildung der kirchlichen Verwaltung (bemerkenswert ist es, dass bis 1821 Beuthen zu der Krakauer Diözese gehörte, in den Jahren 1821-1945 zum Erzbistum Breslau).

Alle diese Bedingungen, vor allem die oben erwähnten Initiativen trugen zur Entstehung einer außergewöhnlichen Vielfalt und einem enormen Reichtum an Musiktradition, bei welche in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die bedeutendste Blüte in der Geschichte der Stadt erlebten.

PETER ANDRASCHKE (Wien, AT):

Bielitz-Biala. Musikkultur in einer deutschen Sprachinsel

Bielsko-Biala, eine Stadt mit heute 180.000 Einwohnern, liegt rund 50 km südlich von Katowice. Über Jahrhunderte war sie Mittelpunkt der deutschen Sprachinsel Bielitz, die seit 1260 im Zuge der deutschen Besiedlung im Osten entstand. Die selbstverständliche Akzeptanz der jüdischen und der slawischen Kultur hat ihr multikulturelles Bild positiv geprägt. Bielitz blieb als einzige Stadt Oberschlesiens seit der Reformation bis ins 19. Jahrhundert hinein protestantisch. Nach der Teilung Schlesiens 1742 wurde Bielitz österreichisch und spielte eine wichtige Rolle für den Protestantismus in der traditionell katholisch geprägten Habsburger Monarchie. Der kulturelle Aufschwung seit dieser Zeit erwuchs aus dem wirtschaftlichen Reichtum (Weber, Tuchmacher). 1918 kam Bielitz-Biala zu Polen. In der Sprachinsel entwickelte sich eine rege Musikkultur, die sich nach Wien orientierte. Es existierten ein Dreispartentheater, zahlreiche Gesangsvereine, darunter der 1834 gegründete Bielitz-Bialaer Männergesangsverein, einer der ältesten in Österreich-Ungarn, Musikkapellen und Orchestervereinigungen, eine protestantische und eine katholische Kirchenmusik sowie ein reiches international geprägtes Konzertleben.

RENATA SUCHOWIEJKO (Kraków/Krakau, PL):

Kraków 1900: musical panorama of the city

At the turn of the 19th and 20th century, Kraków was a city experiencing a period of growth, both economic and social, as well as cultural. During the period of Galician autonomy, Kraków enjoyed considerably more political freedom than cities in the other occupied territories, becoming an important centre for the cultivation of national traditions. These deep social-economic changes also contributed to the development of musical life.

The aim of this paper is to present a general panorama of musical life in Kraków at that time, by drawing attention to its most important institutions, famous artists and characteristic phenomena. It attempts to explain the functions of music within the city boundaries and to show how it was affected by opposing tendencies – a strong attachment to tradition and a modernising openness to new trends in art. It also attempts to capture the specific character of the city which held a unique position in the country. On the one hand Kraków was a symbol of Polishness and the spiritual capital of the nation, on the other, it was a visible sign of Austrian domination as a military stronghold and a frontier garrison.

73

LUBA KYIVANOVSKA (Lviv/Lemberg, UA):

Musik im Regionalzentrum Lviv/Lemberg und ihre Kontakte zur Metropole Wien in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Das Land Galizien und seine Hauptstadt Lviv / Lemberg von 1772 gehörte zur österreichischen Monarchie und die Prozesse der Germanisierung wirkten hier ziemlich kräftig. Aber trotzdem pflegte die österreichische Regierung professionelle Kunst und Musikausbildung in den neuangeschlossenen Provinzen und das brachte beste Früchte in der Zukunft allen hier ansässigen nationalen Gemeinden. Darum entwickelten sich nationale Kulturen, besonders nach 1867, als eine Kulturautonomie von Kaiser Franz-Joseph verkündet wurde. In dieser Zeit formierten sich zahlreiche polnische („Echo“; „Lutnia“; „Lwowski chór meski“ u. a.) und ukrainische („Teorban“; „Bojan“; „Bandurist“ u. a.) Chöre für die Realisation der nationalen gesellschaftlichen Aufgaben. Das führte zur weiteren Verringerung der deutschen Einflüsse in den „fremden“ Provinzen. Ab 1862 – 1863 ging das Lemberger Konservatorium unter der Leitung von Karol Mikuli zur Verwendung der polnischen Sprache im Unterricht über. Im Jahr 1871 wurde das deutsche Theater in Lemberg geschlossen. Doch bedeutete dies keine Verringerung österreichischer Einflüsse der Lemberger Musikkultur. Diese Einflüsse könnte man auf drei Weisen erklären.

1. Wien blieb das Ausbildungszentrum für viele Lemberger Musiker – bis zum Ersten Weltkrieg.
2. Die Wiener Musikkultur beeinflusste bedeutend die ästhetisch-stilistischen Prioritäten der galizischen Komponisten.
3. In Wien wirkte ab 1868 der ukrainische Studentenverein „Sitsch“, welcher zuerst als Chor entstand und schnell zur Wiege der westukrainischen intellektuellen Elite wurde.

ELENA ZINKEVYCH (Kyjiw/Kiew, UA):

Musical art in the sociocultural structure of Kiev in the second part of 19th century

Cardinal change of status of Kiev was a result of stirring up of musical life in the 1860-70s. The key factors of this process: organization of the Kiev Department of the Russian Musical Society (1863) and foundation of a permanent Russian Opera-house (1867) and a music school (1868). Opera-theater as new archetype of Kiev and focus of its civil life. Participation of the press in the fight for Kiev opera. Role of the Opera-theater in forming of public space of the city. Premiere of "A Life for the Tsar" by M.Glinka (on December 18th, 1867) in the context of public discussions of this time (their themes are the "Polish question", the Slavonic Congress, russification of the South-West territory). Repertoire of the Opera-theater and its positive and negative sides. Character of the audience. Democratization of the audience in the 1870's. Concert arrangements in Kiev. Their types and factors of development. Kiev Press about musical life of Kiev. Townspeople's opinion on music.

VALENTINA SANDU-DEDIU (Bucuresti/Bukarest, RO):

Das Musikleben in Bukarest um 1900

In der historischen Musikwissenschaft Rumäniens wird die Zeitspanne 1898-1920 als signifikant für die Modernisierung sowohl der Musikinstitutionen als auch der Kompositionsweise aufgefasst. Das Jahr 1920 gilt als Schluss der zweiten Phase in der rumänischen Romantik. Diese 20 Jahre bilden zudem den zeitlichen Rahmen für den komponistischen Werdegang und das Bekanntwerden des ersten rumänischen Musikers von europäischer Bedeutung: George Enescu. Nach 1900 beginnt die Reform wichtiger kultureller Institutionen (Philharmonie, Chorverein *Carmen*, Operettenensembles u.a.m.) und musikalischer Bildungseinrichtungen (Konservatorium, Akademie für Musik und Dramatische Kunst etc.) in der rumänischen Hauptstadt Bukarest.

Die konkreten Entwicklungsdaten werden durch die Beschreibung der kulturellen,

gesellschaftlichen und künstlerischen Ansprüche der Bukarester um das Jahr 1900 ergänzt, um ihre Auseinandersetzung mit der Musik der Epoche deutlicher erscheinen zu lassen.

FERENC LÁSZLÓ (Cluj/Klausenberg, RO):

Die pluriethnische Musikgeschichte der siebenbürgischen Großstadt Klausenburg

Für Klausenburg (rumänisch: Cluj, ungarisch: Kolozsvár, lateinisch: Claudiopolis) begann „das lange 19. Jahrhundert“ 1790, als das Gubernium des Großfürstentums Siebenbürgen aus Hermannstadt (rum: Sibiu, ung.: Nagyszeben) dorthin verlegt wurde. Zu dieser Zeit war die Bevölkerung der Stadt vorwiegend ungarisch, das Musikleben stand jedoch unter starkem Wiener Einfluss. Fahnenträger des musikalischen Fortschritts war am Anfang die lokale Aristokratie, die 1792 ein ungarisches Theater gründete und gerne österreichische Musikmeister anstellte. Die Gründung des Musikvereins und der Musikschule 1819 war jedoch schon eine bürgerliche Initiative. 1822 wurde in Klausenburg die erste ungarische Nationaloper uraufgeführt, deren Verfasser auch ein „Gastmusiker“, József Ruzitska war. Die Vereinigung Siebenbürgens mit dem Rumänischen Königreich (1918) bildete das „Ende des 19. Jahrhunderts“. Der provisorische rumänische Regierungsrat hat in kurzer Zeit, noch vor der Unterzeichnung der Pariser Friedensverträge neue staatliche Institutionen ins Leben gerufen: u. a. die Rumänische Oper (die anfänglich ein ausschließlich aus Österreichern bestehendes Orchester beschäftigte) und ein Rumänisches Konservatorium (die heutige Musikakademie). Das ungarische Musikleben der Stadt genoss auch weiterhin keine staatliche oder städtische Unterstützung.

75

FRANZ METZ (München, DE):

Die Musikkulturen der Stadt Temeswar in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

Von der königlichen Freistadt zum Musikzentrum Großrumäniens

Die Kulturen Südosteuropas erlebten im 20. Jahrhundert drei große Umbrüche:

1. 1919-1920 durch die Folgen des 1. Weltkriegs,
2. 1945-1948 durch die Folgen des 2. Weltkriegs
3. 1989-1990 durch die Revolution und das Ende des Kommunismus.

Die Stadt Temeswar wurde 1782 zur königlichen Freistadt ernannt und wurde bis 1919 - wie so viele andere Städte der k.u.k.-Monarchie - als Klein-Wien bezeichnet. Die Musikkulturen konnten sich nach dem großen Wiener Vorbild entfalten, dazu kam noch die bunte Vielfalt der ethnischen Merkmale. Mit kleineren und größeren Problemen

konnten bis 1919 die deutschen, ungarischen, rumänischen oder slawischen Musik- und Gesangsvereine neben- und miteinander wirken. Mit dem Trianonvertrag und der Teilung des historischen Banats wurde eine seit Jahrhunderten gewachsene Kulturlandschaft zerrissen und unter drei Staaten aufgeteilt. In diesem Vortrag werden die Folgen und die Auswirkungen dargestellt, die diese von der politischen Realität im weit entfernten Paris getroffenen politischen Entscheidungen auf die Musikkulturen hatten.

TIBOR TALLIÁN (Budapest, HU):

Hassliebe. Die Metropole Budapest und ihre Musiker

Nach dem österreich-ungarischen Ausgleich (1867) erlangte Budapest durch seine neuentstandenen urbanen Institutionen in Politik, Presse, Unterricht, Kulturpflege, Kunstschaffen und -konsum eine Inkommensurabilität gegenüber anderen Städten des historischen Großungarns. Im Bereich der Musik mussten um 1900 alle, die eine höhere musikalische Ausbildung andernorts im Lande genossen hatten und danach auf einer ungarischen Opernbühne europäischen Zuschnitts wirken oder in einem philharmonischen Orchester spielen wollten, um ihrer Tätigkeit die Resonanz eines breiten kultivierten Publikums zu sichern, ihr Lebenszentrum kurz- oder langfristig nach Budapest verlegen. Typisch dafür war der frühe Lebensweg der drei bedeutendsten Mitglieder der Reformergeneration der ungarischen Nationalmusik: Dohnányi und Bartók kamen aus Pressburg (heute Bratislava), Kodály aus Tirnau (heute Trnava). Ihr Verhältnis zu Budapest sollte kein durchwegs harmonisches bleiben. Bereits zu Beginn ihrer Künstlerlaufbahn haben sie sich von dem kulturellen Milieu der Stadt distanziert, das sie als Studenten noch fasziniert hatte. Dohnányi betrat den althergegewohnten externen Weg der Dissoziation: Er nahm die Einladung von Joseph Joachim an die Berliner Hochschule für Musik an. Bartók und Kodály gingen ins innere Exil der topographisch und chronologisch ausgedehnten folkloristischen Feldforschung: Ein Unternehmen, das freilich nicht nur seinen Ausgangspunkt, sondern auch sein Ziel in der gehasst-geliebten Stadt hatte.

JANA LENGOVÁ (Bratislava/Pressburg, SK):

Kirchenmusik in der Struktur des städtischen Musiklebens in der Slowakei zwischen 1860 und 1914 - Tendenzen, Repertoire, führende Persönlichkeiten

Die Kirchenmusik in der Slowakei nahm zwischen 1860 und 1914 trotz Aufklärung und Säkularisation einen wichtigen Platz in der Stadtstruktur ein: Sie erfüllte neben ihrer vorrangigen religiösen Funktion auch andere, mit den gesellschaftlich-kulturellen und

politisch-repräsentativen Aufgaben verbundene Funktionen. Die Tradition der Figuralmusik hatte in den katholischen Dom-, Pfarr- und einigen Ordenskirchen eine starke Stütze im höheren Klerus, erst nach dem *Motu proprio* (1903) kam es zu bestimmten restriktiveren Maßnahmen. Die cäcilianische Reformbewegung setzte sich in einer gemäßigten Form durch. Für das Repertoire der katholischen Kirchenmusik wurde die stilistische Differenziertheit kennzeichnend. Das eifrig gepflegte Kirchenlied in der Muttersprache – das katholische wie auch das evangelische – wurde im damaligen multiethnischen Milieu als teilweise national gefärbtes Identitätsphänomen wahrgenommen. Unter den komponierenden Kirchenmusikern traten besonders hervor: Ján Egry (1824-1908), Josef Thiard-Laforest (1841-1897), Ján Levoslav Bella (1843-1936), dessen zwei instrumentalbegleitete Messkompositionen in der Hofkapelle zu Wien uraufgeführt wurden, und Oldrich Hemerka (1862-1946).

HARTMUT KRONES (Wien, AT):

Wien im 19. Jahrhundert. Von der deutschen Hauptstadt zur deutsch-slawisch-ungarischen Metropole

77

Am 11. August 1804 erließ Franz II., in Wien regierender Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, ein Patent, das ihn zum Kaiser von Österreich ernannte und somit auch in seinen Erbländern auf eine Stufe mit dem russischen Zaren sowie mit Napoleon I. stellte, der sich drei Monate zuvor zum Kaiser von Frankreich hatte ausrufen lassen. Als sich dann Juli 1806 16 deutsche Fürsten in den Rheinbund und somit unter das Joch Napoleons begaben, sah es der Regent „Unserer Würde schuldig“ an, „das reichsoberhauptliche Amt und Würde [...] als erloschen [zu] betrachten“. Wenngleich Österreich nach dem Wiener Kongress in den Jahren 1815-1866 den Vorsitz im neugeschaffenen „Deutschen Bund“ innehatte, war durch die Auflösung des Römisch-Deutschen Reiches eine Entwicklung eingeleitet worden, die nicht nur Preußens Hegemoniebestrebungen immer stärker werden ließ, sondern auch Österreichs politische Interessen (und Probleme) immer mehr in Richtung Osten und Süden verlagerte. Die Auflösung des Deutschen Bundes 1866, der verlorene preußisch-österreichische Krieg, der „Ausgleich“ mit Ungarn 1867 und die Errichtung der „österreichisch-ungarischen Monarchie“ 1868 verstärkten diese Ausrichtung, die Wien zu einer multikulturellen Stadt par excellence werden ließ, in der sich die verschiedenen Ethnien des Reiches versammelten und selbstverständlich auch eigene kulturelle Einrichtungen bzw. Vereinigungen gründeten. Allein in der „österreichischen Reichshälfte“ („Cisleithanien“) wurde neben Deutsch noch „Böhmisch-Mährisch-Slowakisch“, Polnisch, Ruthenisch, Slowenisch, Serbokroatisch, „Italienisch-Ladinisch“, Rumänisch und „Magyarisch“

gesprochen, in „Transleithanien“ traten noch (u. a.) Bulgarisch, Schokatzisch, Albanesisch, Griechisch, „Zigeunerisch“ und Armenisch hinzu; und in beiden Teilen ergänzte (inoffiziell) „Jiddisch“ das Spektrum. Das Referat soll die Auswirkung dieser Vielfalt auf das kulturelle Leben Wiens umrisshaft und in Beispielen darstellen.

MIKULÁŠ BEK (Brno/Brünn, CZ):

Zur Musikgeschichte von Brno/Brünn (vor dem Ersten Weltkrieg)

Die Struktur des Musiklebens von Brno/Brünn um 1900 war tief durch die nationale Spannung zwischen der deutschen Mehrheit und der tschechischen Minderheit gekennzeichnet. Seit dem Anfang der 1860er Jahre bauten sich die beiden nationalen Gemeinschaften in Brno/Brünn ihre eigenen musikalischen Welten, die institutionell getrennt waren. Diese musikalischen Subkulturen besaßen als Zentren einerseits das „Deutsche Haus“, andererseits das tschechische „Besední dum“. In beiden Fällen handelte es sich um repräsentative Gebäuden, die als Sitz von verschiedenen Vereinen mit Konzertsälen und Gesellschaftsräumen fungierten. Der Vergleich der angebotenen musikalischen Programme und ihrer Entwicklung sowie die tragenden sozialen Strukturen des Musiklebens in Brno/Brünn bilden das Thema des Referats.

JARMILA GABRIELOVÁ (Praha/Prag, CZ):

Das Musikleben in Prag - Schwerpunkte und Desiderata bisheriger und künftiger Forschung

Der Beitrag bringt eine kurze Übersicht über den Stand und Aufgaben der Forschung zum Musikleben in Prag im 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Stichworte: Quellenbestände und ihre Erschließung, Theater- und Konzertleben, Kirchenmusik, privates Musizieren, Musikausbildung, Musikritik u.a.

JITKA BAJGAROVÁ (Praha/Prag, CZ):

Litomerice (Leitmeritz) als nordböhmisches Musikzentrum um 1900

Am Beispiel einer kleinen gemischtsprachigen böhmischen Stadt, zwischen Prag und Dresden gelegen, und zugleich Residenz des kleinsten katholischen Bistums in Böhmen und Sitz verschiedener Kreis- und Bezirksamter, Schulen und Klöster soll die Koexistenz wie auch die Konfrontation der tschechischsprachigen Minderheit mit der

deutschsprachigen Mehrheit im Musikleben um 1900 gezeigt werden, dessen Hauptstützen der deutsche Gesang- und Musikverein (1858) und die tschechische Bürgerressource Meštanská beseda (1862) waren, zu denen sich der Chor der St. Stephans - Kathedrale wie auch die Militärkapellen der in Terezín (Theresienstadt) stationierten Infanterie-Regimenter gesellten. Es werden sowohl einige große Ereignisse (Fest des Deutschen Sängerbundes in Böhmen 1883, Kaiserbesuch 1901) als auch der typische Verlauf des Musikjahres an mehreren Beispielen dargestellt (1900, 1901). Der Beitrag basiert auf den primären, bisher unerforschten Archivquellen der Staatlichen Bezirks- und Regionalarchive in Litomerice.

LUISA ANTONI (Trieste, IT):

Trieste — Trst — Triest, a cosmopolitan city

Trieste is now an Italian city and capital of the Friuli-Venezia Giulia region. In the middle Ages it was governed by a count-bishop and the Patriarch of Aquileia; between 1382 and 1918 it was part of the Habsburg Empire and in 1954, after years of contention with Yugoslavia, it was annexed to Italy.

The opening of the free port in 1719 and the resulting immigration of merchants from central Europe and the Mediterranean (Slavs, Germans, Jews and Greeks) contributed to the formation of a cosmopolitan population with a mid-European taste in the arts. Since 1918 Trieste has been a cosmopolitan city full of diverse people of diverse nationalities who live together in relative peace. Trieste was the port of the Austrian Empire and thus a city that was tightly and intimately linked to its hinterlands, both near and far. It's therefore quite plausible to assume that there was at that time – not just strictly in commercial and business circles – a diffusion of information, people, culture, and obviously music. Trieste offered a rich musical scene that was in synergy with the various social, religious and ethnic groups living there.

At the beginning of the 20th century there were three main groups living together in Trieste: the Austrian/Germans, Italians and native Slovenians. The latter one was strengthened by many Croatians, Serbs, and other groups of Slavic ethnicity (for example, the Narodni dom of Trieste, erected in 1904 and burned down by the fascists in 1920, had a Russian and Bohemian Association within its main office). Each of these groups had a business interest that was more or less developed. In my paper I will illustrate the musical lives of these groups through a comparative perspective. I will try to locate points of contact and differences, and clearly demonstrate that with the presence of so many important literary men (Svevo, Joyce, Stuparich, Kafka and many German writers) Trieste was an avant-garde city of considerable importance in Europe at that time.

MATJAŽ BARBO (Ljubljana, SI):

Novo mesto und seine Musikidentität. Zwischen Zentrum und Peripherie

Novo mesto ist eine Stadt im Herz Sloweniens mit einer ziemlich reichen Kulturgeschichte. Als eine der bedeutendsten Städte im Süd-Österreichischen Grenzgebiet gilt es als strategisch wichtiger Punkt. In diesem Kontext entstanden verschiedene Militär- und Bürgerkapellen, die später durch Salonorchester, Schulensembles und Chöre ergänzt wurden. Außerdem gab es die wichtigen Kircheninstitutionen: das Kollegiatkapitel und das Franziskanerkloster, das letztere vor allem in Zusammenhang mit dem sehr bedeutenden Gymnasium. Die beiden Institutionen bildeten eine vorzügliche Produktivkraft der Stadt. Der zentrale Identifikationspunkt dieser Institutionen war aber nicht eine lokale Tradition, sondern von außen gegründete Kulturpraktiken, in welchen die einzelnen Institutionen eingegliedert waren: d. h. die Militärkapelle lehnte sich an das Programm der österreichischen bzw. französischen Militärmusik an, und die beiden Kirchenchöre an der Besonderheiten der Diözesan- bzw. Franziskanerpastoralpraxis. Gerade auch deshalb sind auch die einzelnen Höhepunkte – wie das Schaffen von Hugolin Sattner oder Ignacij Hladnik auf der einen Seite und später das Wirken der avantgardistischen Kreise der jungen Künstler zusammen mit einem der größten slowenischen Kompositionstalente Marij Kogoj auf der anderen – nicht zu einer scheinbar autonomen Entwicklung der Stadt direkt verbunden, sondern entwickelten sich viel mehr im Zusammenhang mit einem breiteren Kontext.

LENKA KRUPKOVÁ (Olomouc/Olmütz, CZ):

Olomouc, deutsche und tschechische Musikstadt im 19. Jahrhundert

Aus der Sicht der kulturellen Bedeutung befand sich Olomouc in Mähren seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts an zweiter Stelle gleich hinter Brno. Bis zum Jahre 1918 lag die städtische Kultur vor allem in den Händen der deutschen Majorität. Wie man es auch aus anderen europäischen Städten kennt, entwickelten sich bürgerliche Konzertinstitutionen in Olomouc schon seit dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts. Ein erster Bürgerverein entstand in Olomouc im Jahre 1817. Zu einem wirklichen Durchbruch der Vereinsbewegung kam es aber erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Auch die Oper war während des 19. Jahrhunderts vor allem von der deutschen Majorität bestimmt. Mit dem Bau des neuen Theatergebäudes begann sich seit dem Jahre 1830 in Olomouc ein regelmäßiger Opernbetrieb zu entwickeln. Nach 1860 kam es in Olomouc zu einer deutlicheren Unterscheidung der musikalischen Kultur in einen deutschen und einen tschechischen Teil. Die Musik wurde immer mehr zu einer Domäne für das Durchsetzen

von politischen Interessen in der national gespaltenen Gesellschaft. Die rasche Entwicklung der tschechischen Kultur in Olomouc wurde seitens des deutschen Bevölkerungsteils mit großem Missfallen aufgenommen. Bis zum Jahr 1918 nahmen aber die Deutschen im öffentlichen wie auch im musikalischen Leben eine deutlich vorherrschende Position ein. Deren Vorrangstellung wurde noch durch die viel besser entwickelten ökonomischen Strukturen im Hinterland unterstützt. Die Subventionen an deutsche Kultureinrichtungen waren unvergleichlich höher als die, mit welchen die Tschechen auskommen mussten.

MARIJANA KOKANOVIC (Novi Sad, RS):

Die Dichotomie des Europäischen und des Nationalen. Aus dem Musikleben Novi Sads im 19. Jahrhundert

Novi Sad stellte von der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges ein bedeutendes politisches, kulturell-aufklärerisches und künstlerisches Zentrum der Serben innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie dar. Es ist dies die Zeit der Gründung wichtiger Kultureinrichtungen sowie einer Reihe von Sängervereinigungen. Zur Dynamik des städtischen Musiklebens trugen die Nähe und Verbindung zu Wien und Budapest auf nennenswerte Weise bei. Dennoch sind viele Elemente im Gesellschaftsleben und in der Arbeit der kulturell-künstlerischen Vereinigungen von einer nationalen und politischen Färbung charakterisiert. In Novi Sad bestanden zahlreiche serbische, ungarische und deutsche kulturell-künstlerische Gesellschaften. Abhängig von den politischen Gegebenheiten war ihre Zusammenarbeit in einzelnen Perioden äußerst erfolgreich und fruchtbar. Daneben gab es aber auch Zeiten extremer Trennungen. Auf Grundlage von Archivdokumentation, gesammelter Notentexte und Ausschnitten aus der Presse jener Zeit werden wir versuchen, die Entwicklungen im Musikleben Novi Sads im 19. Jahrhundert zu betrachten.

81

GALINA P. TSMYG (Minsk, BY):

Die musikalische Kultur in den historischen Zentren Weißrusslands. Phänomenologie und gegenwärtiger Zustand

Der Vortrag ist Kunstmusik-Komponente im Raum der modernen Kultur der historischen Zentren Weißrusslands gewidmet. Es wird das Panorama verschiedener Existenzformen der Musik im Kontext der soziokulturellen Situation im Weißrussland des letzten Viertels des 20. bis Anfang des 21. Jh.s vorgestellt. Dabei werden auch die Besonderheiten ihres Funktionierens unter den Bedingungen der religiös-kulturellen „Renaissance“ aufgedeckt.

Es werden die Verbindungen der modernen musikalischen Kultur mit den ausgeprägten kirchlichen und weltlichen städtischen Traditionen im Gebiet des modernen Weißrusslands offenbart und auch Besonderheiten der Verkörperung neuer Tendenzen der Gegenwart gezeigt.

PRIMOŽ KURET (Ljubljana/Laibach, SI):

Tradition und Realität - Die letzten Dezennien der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft und ihre Nachfolger

Die Laibacher Philharmonischen Gesellschaft (gegründet 1794) war in ihren letzten zwei Dezennien (1899-1919) eine der bedeutendsten Musikvereine in Ljubljana. Der zweite war Glasbena matica (1872) mit der Slowenischen Philharmonie (gegründet 1908). Die Philharmonische Gesellschaft hat mit ihrem Konzertprogrammen und ausgewählten Künstlern und Gastorchestern (Berliner Philharmoniker unter Hans Richter, Berliner Symphonieorchester unter Richard Strauss sowie verschiedene andere Wiener, Prager und Münchener Orchester) eine starke Musiktradition geschaffen und Ljubljana auch eine reiche Musiksaison ermöglicht. Nach dem Zusammenbruch der Wiener Monarchie im Jahre 1918 entschieden sich die Slowenen für den Staat der Slowenen, Kroaten und Serben. Die alten Institutionen (besonders die der deutschen Herkunft) wurden abgeschafft. So auch die Phil. Gesellschaft. Die Slowenische Philharmonie musste schon im Jahre 1913 ihre Tätigkeit aufgeben. Es blieb Glasbena matica, der es aber nicht gelang, solche Konzertsaisons zu organisieren, wie sie vor Jahren durch die Phil. Gesellschaft durchgeführt worden waren. So musste man in den ersten Nachkriegsjahren in Ljubljana eine Stagnation des musikalischen Lebens feststellen, was ein großer Gegensatz gegenüber früheren Jahren war, in denen die Philharmonische Gesellschaft regelmäßig Symphonie- und Kammerkonzerten organisiert hatte.

■ Dienstag, 30. September 2008

A5: KONTRAPUNKT STADT – MUSIK ALS KONFIGURIERUNG VON
URBANITÄT

Leitung: Sebastian Klotz (Leipzig, DE)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-04

- 09.00 SEBASTIAN KLOTZ Einführung
09.15 FRANK ECKARDT (*Weimar, DE*)
Crossing Borders? Urban diversity and its sounds. Frankfurt and the musical
configuration of a postmodern urban life
09.45 HANDE SAGLAM (*Wien, AT*)
The Role of Music in the Identity Politics and the Self-Fashioning of Cities –
The Images of Immigrant Music in Vienna
10.15 Diskussion

■ 83 ■

10.30 Break / Pause

- 11.00 ALAIN MUELLER (*Neuchâtel, CH*)
Beyond Local and Global: Following the Actors Involved in the Tokyo
Hardcore-Punk Scene
11.30 Diskussion

12.00 Lunch /Mittagspause

- 14.00 CARSTEN WERGIN (*Halle/Wittenberg, DE*)
Zwischen Repräsentation und Artikulation: Der Karneval der (Musik-)Kulturen
2008 in Berlin
14.30 DENIZA POPOVA (*Berlin, DE*)
„Die Mysterien der bulgarischen Stimmen“ – ein urbanes Mittel zur
Konfiguration nationaler Identität
15.00 Diskussion

15.30 Break / Pause

- 16.00 SEBASTIAN KLOTZ Thesen zur Schlussdiskussion
16.30 Schlussdiskussion

ABSTRACTS

Introduction / Einleitung

The role of music in urban space has been primarily assessed in terms of a reflection of urban life. In the face of a rapid diversification of forms of living and the rise of music consumption undertaken independently from fixed physical places, this approach appears to be short-sighted. Music can stimulate alternative forms of living and envisage an alternative urbanity that challenge real urban topographies and experiences.

The symposium will discuss to what extent music provides a site for the reflection, for the sublimation and for the estrangement of urban living forms. The structuring and configurative potential of musical practices in musical appropriations of the urban condition will be assessed.

Against this background, here are some questions this symposium will focus on:

- 1) Under which conditions can music provide an integrative framework for the individual management and the appropriation of urban life?
- 2) What is the role of music in the identity politics and the self-fashioning of cities, both in historical and current perspective?
- 3) What is the relevance of musical practices for current theories of urbanity and for the social sciences of the city? Are urban musics an ornament to underlying processes, or are they sites in which crucial processes are being negotiated?

By focussing on music as a site of urban negotiations, we will also test the capability of methodological tools in music analysis for capturing and describing the specifically urban penetration of musical practices. Urban, sociological and culture-critical perspectives on the city and on urban forms of living will thus interact with musicological perspectives. Along these lines, the symposium will seek to understand if music has been anticipating urban processes for which we have been lacking suitable categories. It will finally seek to reinstall music as a tool of major relevance to the social sciences.

FRANK ECKARDT (Weimar, DE):

Crossing Borders? Urban diversity and its sounds. Frankfurt and the musical configuration of a postmodern urban life

In der Soziologie urbaner Gesellschaft wird davon ausgegangen, dass Städte sowohl durch Integration wie Segregation gekennzeichnet sind. Im Allgemeinen ist anzunehmen, dass diese Problematik bei größerer sozialer und kultureller Differenz für den sozialen Frieden einer Stadt wichtiger wird. Frankfurt ist in dieser Hinsicht in doppelter Weise ein für deutsche Verhältnisse wichtiges Beispiel, weil hier einerseits durch die Skyline und das

pauperisierte Bahnhofsviertel ein visuell sichtbarer Kontrast wahrzunehmen ist. Zugleich ist die Mainmetropole die Großstadt Deutschlands mit dem höchsten Anteil von Menschen mit Migrationshintergrund. In diesem urbanen Umfeld ist Musik als ein Untersuchungsfeld interessant, weil sich die soziologische Frage nach der Integrationskraft der Stadt auf der Mikro- und Meso-Ebene einer alltagspraktischen Vergesellschaftung beobachten und analysieren lässt. Auf der intermediären Meso-Ebene werden Orte, Veranstaltungen und Organisationen kartographierbar, in denen sich die lokale Musikkultur nach ihrem „Cross Over“ von autochthonen und allochthonen Elementen untersuchen lässt. Dadurch eröffnen sich zugleich Einsichten in die individuelle Ebene musikalischer Urbanisierung von kulturellen Differenzen (Mikro-Ebene), die sich nach Einflüssen (lokal/global) und Ortswahrnehmungen befragen lassen.

Das angebotene Paper will anhand von Fallbeispielen der Frankfurter Musikszene die Frage nach dem Spannungsbogen zwischen Integration und Segregation in einer multikulturellen Stadt diskutieren und dabei die dahinter liegenden Urbanitätskonzeptionen in die theoretische Debatte über die „Krise der Stadt“ (Heitmeyer) und der „postmodernen Geografie“ (Soja) einbetten.

85

HANDE SAGLAM (Wien, AT):

The Role of Music in the Identity Politics and the Self-Fashioning of Cities - The Images of Immigrant Music in Vienna

Immigrants from all over the world have gradually become an integral part of European major cities. Vienna has been and still is the “City of Music” at a crossroads of international flow and immigration. This unique condition of Vienna arises from its history as the capital of the Austro-Hungarian monarchy, its later position as the eastern-most outpost of Western Europe during the Cold War, as the nearest shelter for refugees during the Balkan Wars, and finally, as the centre of working immigration from Turkey and former Yugoslavia since 1960.

Today more than 25% of Vienna’s populations are with immigrant backgrounds. Since 2007 our Institute, the Institute for Folk music researches and Ethnomusicology Institute Mediacult, and Institute for European ethnology are working on a project called “*embedded industries*: Cultural entrepreneurs in different immigrant communities of Vienna”. Using instruments of sociology, urban ethnomusicology and urban anthropology, we are analysing the musical repertoire of the immigrant communities from Turkey, China and South Asia which themselves consist of a variety of different cultural, religious and ethnic groups.

In my presentation, I will try to answer the question of how these cultural goods relate to their traditional musical forms as well as to the mainstream musical forms like Classical

music, Pop music, Hip-hop and Jazz among Turkish immigrants.

In comparing different societies, different social layers and their musical activities in Vienna I will be able to highlight different aspects of the function of music for minority communities as well as for the dominant group in an urban area.

ALAIN MUELLER, (Neuchâtel, CH):

Beyond Local and Global: Following the Actors Involved in the Tokyo Hardcore-Punk Scene

My contribution will take as its starting point a set of cultural and musical activities practiced in Tokyo and commonly associated with the notion of "music-based youth subculture": hardcore-punk. Hardcore, as performed in Japan, is clearly inspired by similar practices in North America and Europe, and as such represents a telling example of the ways in which culture circulates across national boundaries.

I will propose to adopt an epistemological and methodological posture that avoids an ontological hierarchy distinguishing "Western" and "Japanese" models that runs the risk of territorialization of culture, and its consequent forms of essentialism and reification. Therefore, I will show, through examples taken from my in-depth ethnographic study of the Tokyo hardcore scene, that urban youth subcultural activities reveal logics of movements and meanings that are not properly assimilated to national categories or essences. Furthermore, I will question the pertinence of the distinction between "local" and "global" by showing more specifically that the Tokyo hardcore scene appears to be a dislocal phenomenon constantly localizing the global and globally redistributing the local.

CARSTEN WERGIN (Halle-Wittenberg, DE)

Zwischen Repräsentation und Artikulation: Der Karneval der (Musik-)Kulturen 2008 in Berlin

Der Karneval der Kulturen in Berlin (KdK) ist seit seiner Entstehung 1996 zu einem beliebten Ort (musik-)ethnologischer Forschung geworden. Sein musikalisches Angebot – von den Repräsentationen madagassischer Folklore bis zu den Inszenierungen bayrischer Blasmusiktradition – erlaubt es, im Urbanen für den Moment das Urbane zu vergessen.

Dieser Vortrag verfolgt jedoch das gegenteilige Ziel. Er beschäftigt sich mit dem Anderen und Fremden, das auf und hinter den Wagen am Ende des Karnevalsumzugs zum Vorschein kommt. Hier liefert der Karneval ein vielschichtiges Bild urbaner Subkulturen, die hinter bombastischen Soundsystems raven, grooven und moven. Was haben diese Performances mit den „traditionellen“ Abbildungen des Anderen am Anfang des Zuges gemein? Was unterscheidet sie vom DJ Set auf der „Farafina“-Bühne des angeschlossenen

Straßenfestes?

Auf Basis von Bild- und Tonmaterial, erhoben zwischen dem 09. und 11. Mai 2008, thematisiert der Vortrag den KdK als Kristallisationspunkt unterschiedlicher Musikkulturen. Deren Inszenierungen stehen in Bezug zu wissenschaftspolitischen Paradigmen wie Globalisierung, Migration und sozialer (Re-)Konstruktion des Urbanen. Musik und Publikum generieren ein Schauspiel von Identitäten in Bewegung. Klang und Ort bilden im KdK hierfür einen übergreifenden Zusammenhang von besonderer Bedeutung, etwa in den Bereichen Tourismus, Stadtentwicklung und Integration

DENIZA POPOVA (Berlin, DE)

„Die Mysterien der bulgarischen Stimmen“ – ein urbanes Mittel zur
Konfiguration nationaler Identität

„Die Mysterien der bulgarischen Stimmen“ gelten in der ganzen Welt als Markenzeichen für Bulgarien. Dieser Name steht für Formationen, die ab ca.1960 im urbanen Umfeld durch massenmediale Institutionen für ein städtisch rezipierendes Publikum gegründet wurden. Volksmusik wurde durch sie zur Bühnenmusik und Bühnenmusik zur Volksmusik. Die Vermischung von Volksmusik mit anderen musikalischen Gattungen ermöglicht es auch heute, neue Kontexte entstehen zu lassen. Es soll einerseits hinterfragt werden, welche gesellschaftspolitischen Arrangements und Institutionen zur Erfindung und Popularisierung „nationaler Volksmusik“ führen. Andererseits stellt sich die Frage, auf welchen Wegen sich die mysteriöse Volksmusik im urbanen Raum profiliert.

▼ Dienstag, 30. September 2008

A6: (STÄDTISCHE) STRUKTUREN UND MUSIKINSTRUMENTENBAU IN WEST- UND OSTEUROPA

Leitung: Eszter Fontana (Leipzig, DE)

Ort: Museum für Musikinstrumente, Johannisplatz 5-11

- 09.00 ESZTER FONTANA (*Leipzig, DE*)
Begrüßung, Bekanntmachungen
- 09.15 VEIT HELLER (*Leipzig, DE*)
Musikinstrumentenbau und -handel in der Messestadt Leipzig. Das Privileg und seine Folgen
- 09.45 FLORENCE GETREAU (*Paris, FR*)
Musikinstrumentenbau und städtische Strukturen in Frankreich
- 10.15 KLAUS MARTIUS (*Nürnberg, DE*)
Geigenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg
- 10.45 HEIDRUN EICHLER (*Markneukirchen, DE*)
Verleger und Heimwerker. Strukturen im Instrumentenbau im Vogtland und Böhmen

11.15 Pause

- 11.30 JOSEF FOCHT (*München, DE*)
Stadtmusik und Instrumentenbau im barocken Salzburg
- 12.00 ALEXANDER PILIPCZUK (*Hamburg, DE*)
Instrumentenbau in einer Hansestadt

12.30 Mittagspause

- 14.30 HEIKE FRICKE (*Berlin, DE*)
Die Konstituierung eines Klangs – Oskar Oehler und die Gründung des Berliner Philharmonischen Orchesters
- 15.00 SYLKE BERDUX (*München, DE*)
Neue Klänge für Film, Rundfunk und Werbung: der Gesamtkünstler Oskar Sala
- 15.30 ESZTER FONTANA (*Leipzig, DE*)
Lexikon Confectorum Instrumentorum Regionis Ciscarphatianae (1500-1930). Vorstellung des Projektes

16.00 Pause

- 16.15 EVA SZÓRÁDOVÁ (*Nitra/Neutra, SK*)
Selbstständigkeit und Abhängigkeit: Instrumentenbau und Handel in der Slowakei
- 16.45 PETER KIRÁLY (*Kaiserslautern, DE*)
Austausch zwischen Ost und West: Musikinstrumente für die Adelshöfe Ungarns

----- ABSTRACTS

VEIT HELLER (Leipzig, DE):

Musikinstrumentenbau und -handel in der Messestadt Leipzig. Das Privileg und seine Folgen

89

Schon im hohen Mittelalter war die Stadt Leipzig, an einem Kreuzungspunkt verschiedener Handelsstraßen gelegen, am Fernhandel beteiligt. Ansässige Instrumentenbauer werden seit der Mitte des 15. Jahrhunderts aktenkundig. Mit dem kaiserlichen Privileg von 1507 erhält Leipzig das Stapel- und Messerecht. Bereits mit ihrer Universität ein Ort des Geisteslebens und der Wissenschaften, entwickelt sich die Stadt Leipzig nun auch zum wirtschaftlichen Zentrum Mitteleuropas. Von diesem Wachstum profitierte einerseits der Musikinstrumentenbau innerhalb der Stadt. Andererseits begünstigte die Sonderstellung Leipzigs die Herausbildung weiterer sächsischer Zentren des Instrumentenbaus im 16. und 17. Jahrhundert. Das Instrumentenmacherhandwerk wurde in Leipzig stets als eine mechanische Kunst, als ein freies Gewerbe geführt, in dessen wirtschaftliche Entwicklung die Stadt nicht regulierend eingriff. Ebenso waren mit den Titeln „Hofinstrumentenmacher“ und „Universitätsorgelbauer“ in Sachsen keine besonderen Privilegien verbunden. So bestimmte in Leipzig, dem Charakter einer Messestadt entsprechend, die überregionale Konkurrenz den Instrumentenbau, der internationale Handel und die geringe Reglementierung begünstigten die Entwicklung des Manufaktur- und Verlagswesens seit dem 18. Jahrhundert bis hin zur fabrikmäßigen Produktion im 19. Jahrhundert.

FLORENCE GÉTREAU (Paris, FR):

Musikinstrumentenbau und städtische Strukturen in Frankreich

Abstract lag zu Redaktionsschluss nicht vor.

KLAUS MARTIUS (Nürnberg, DE):

Geigenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg

Unter Leonhard Maussiell (1685-1760) und Leopold Widhalm (1722-1776) wurde Nürnberg - für eine geraume Zeit - zu einem der wichtigsten Standorte des Geigenbaus in Deutschland.

Das Referat beleuchtet die Anstrengungen des aus Wien zugezogenen Widhalm, die Werkstatt des renommierten Lautenmachers Sebastian Schelle nach dessen Tod 1744 zu übernehmen. Wegen eines ausreichenden Personalbestandes an Geigenbauern und seiner katholischen Religion war es Leopold Widhalm zunächst verwehrt, sich im protestantischen Nürnberg niederzulassen.

„Unzuchtsstrafe“ wegen eines unehelichen Kindes, „Zwangskopulation“ mit einer Handwerkersstochter, die schließliche Ansiedlung als „Schutzverwandter“ in der Vorstadt Gostenhof sowie die unablässigen Beschwerden des alteingesessenen, innerstädtischen Kollegen gegen die unliebsame „Pfuscher“-Konkurrenz stellen allenthalben Standardsituationen des spätbarocken Handwerks dar.

Auf dem Hintergrund der herausragenden (zeitlosen) Zeugnisse des Nürnberger Geigenbaus wird am Beispiel der aufblühenden Firma Widhalm die Stadt als strukturierende Rechtsgrundlage für die (sich wandelnden) sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen des Handwerks sichtbar.

HEIDRUN EICHLER (Markneukirchen, DE):

Verleger und Heimwerker. Strukturen im Instrumentenbau im Vogtland und Böhmen

Weitab von den großen Musikzentren gründeten böhmische Exilanten 1677 eine Geigenbauerinnung in Markneukirchen und legten damit den Grundstein für eine in der Welt einmalige, erfolgreiche Entwicklung im Musikinstrumentenbau. Noch heute sind ca. 1000 Menschen im vogtländischen Musikwinkel im Orchesterinstrumentenbau beschäftigt. Extravagante Villen, gebaut Ende des 19. Jahrhunderts, prägen das Stadtbild und lassen erahnen, wie reich die Musikstadt damals war. Die Instrumentenbauer arbeiteten vorrangig als selbständige Handwerksmeister in ihren eigenen Werkstätten, aber

profitierten sie auch von ihrer fleißigen Arbeit? Die Geschichte des Musikinstrumentenbaus im Vogtland und Böhmen ist von Anfang an geprägt durch eine Wechselwirkung von Herstellung und Handel.

JOSEF FOCHT (München, DE):

Stadtmusik und Instrumentenbau im barocken Salzburg

Das Fürstbistum Salzburg nahm in der Frühen Neuzeit innerhalb der Germania Sacra und des Bairischen Reichskreises eine besondere Stellung ein. Seine Neutralität im Dreißigjährigen Krieg verschonte nicht nur seine Bewohner vor den Schäden und Gefahren, welche die unmittelbar benachbarten süddeutschen Länder weitgehend zerstörten und entvölkerten, sie war auch das Fundament eines bruchlosen kulturellen Alltags in den Jahrzehnten des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Auch die gesellschaftliche Hierarchie war von bemerkenswerter Konstanz geprägt. Musikalisch ist dies etwa an der dauerhaften Organisation der Salzburger Dommusik erkennbar, in der – streng hierarchisch geordnet – Ensembles verschiedener höfischer Ressorts, klerikaler Gruppen sowie kommunaler Türmer und Stadtmusikanten zusammenwirkten. Die von Kriegen und äußeren Zwängen unbeeinflusste Organisation und Entwicklung gerade der städtischen Musiker-Kompanien hatte wesentlichen Einfluss sowohl auf den Instrumentenbau als auch auf die Aufführungspraxis und die kompositorische Faktur von Salzburger Instrumentalwerken. Die Folgen dieser Phänomene sind sogar in den Salzburger Werken von Wolfgang Amadeus Mozart noch erkennbar. Die großen Streichinstrumente zeigen eine augenfällige Eigenheit des Salzburger Instrumentenbaus: Die divergente Entwicklung der sog. Kleinen Bassgeige einerseits in die kleineren Formen von Violoncello und Bassgambe, andererseits in den größeren Kontrabass ist für Salzburg von den 1680er bis in die 1720er Jahre schrittweise nachvollziehbar – sowohl an erhaltenen Instrumenten als auch an den Streicherwerken vor allem von Heinrich Ignaz Franz Biber, Georg Muffat und ihren Nachfolgern. Die Trennung von Instrumententypus, Register und Aufführungspraxis innerhalb der Streichbässe verleiht der Genese dessen, was im historischen Rückblick als „Orchester“ bezeichnet wird, ausgeprägt individuelle Züge. Die Salzburger Geschichte gestattet einen mikroskopisch genauen Einblick in ein Kapitel der Streichinstrumenten-Evolution, das für andere Städte und Kulturräume mangels ausreichender Quellen unscharf bleibt.

ALEXANDER PILIPCZUK (Hamburg, DE):

Instrumentenbau in einer Hansestadt

Hamburgs Musikgeschichte kann auf eine mehr als 700jährige Entwicklungsgeschichte zurückblicken. Mit der Einrichtung der Domkantorei im Jahre 1277, mit der Anstellung des ersten „Organisten Meister Rudolf“ im Jahre 1315 sowie mit der Ernennung des ersten Orgelbauers „Engelbertus orgelmaker de Hamburg“ im Jahre 1444, und vor allem mit dem Auftreten der Instrumentalmusik im Jahre 1283, wo in den Stadtrechnungen als „Stadt- und Ratsmusikanten“ zum Beispiel „2 typanistae“ genannt werden, beginnt gleichzeitig auch der Musikinstrumentenbau in Hamburg. Denn sowohl unter den staatlich besoldeten Musikern, den „Stadt- und Ratsmusikanten“, wie auch unter den Volksmusikanten, den „Grünfiedlern“, „Bierfiedlern“ und „Pantaleonsfiedlern“, finden sich zahlreiche Instrumentenbauer, die für die Bürger der Stadt Musikinstrumente lieferten und sie auch reparierten oder diese der herrschenden Mode entsprechend modernisierten. Anders als die Hamburger Künstler - Maler, Zeichner, Stecher und Bildhauer -, die ihre handwerkliche Ausbildung zum großen Teil in den Niederlanden erhielten und sich nach ihrer Rückkehr den Zünften anschlossen, waren die hamburgischen Verfertiger von Musikinstrumenten nicht zunftmäßig organisiert, sie waren weder dem Amt der Drechsler noch dem der Tischler unterstellt. Im Laufe der Zeit lässt sich ferner das der Genealogie nicht unbekannte Phänomen der Berufstreue und Vererbung musikalischer und handwerklicher Begabung auch am Beispiel einiger Hamburger Instrumentenbauerfamilien belegen.

HEIKE FRICKE (Berlin, DE):

Die Konstituierung eines Klangs - Oskar Oehler und die Gründung des Berliner Philharmonischen Orchesters

Der Klarinettist und Instrumentenbauer Oskar Oehler war als Gründungsmitglied des Berliner Philharmonischen Orchesters einer jener Musiker des Bilseschen Orchesters, welche sich im Frühjahr 1882 von ihrem Dirigenten trennten, um in Zukunft "sich selbst zu regieren". Ursachen dieser sozialen Revolution findet man im Konzertleben der Stadt, in der finanziell unsicheren Lage der Musiker und im Auftreten des Dirigenten Benjamin Bilse selbst: Zum einen war wohl der Stand der musikalischen Darbietungen in der "Hauptstadt" keinesfalls befriedigend. Es gab Symphoniesoireen der Königlichen Kapelle, deren Qualität in Quellen der Zeit als uninspiriert und dem zeitgenössischen Repertoire verschlossen beschrieben wird. Die Berliner Symphonie Kapelle bestand aus ehemaligen Militärmusikern, die nun als Subalternbeamte bis vier Bürodienste schoben und danach gemeinsam probten. Benjamin Bilse, ein ehemaliger Liegnitzer Stadtmusikus, konnte mit

einem dritten Orchester das Bedürfnis nach neuerer Musik, aber auch nach populären Konzerten bedienen, das Standbein dieses Orchesters waren jedoch Konzertreisen. Über die niedrige Bezahlung und die schlechten Reisebedingungen der Musiker, von denen der Orchesterleiter nicht betroffen war, kam es schließlich zum Streit und zum Zerwürfnis des Orchesters mit seinem Dirigenten. Wie ein Katalysator wirkte in dieser prekären Situation ein Konzert der Meininger Hofkapelle, die unter der Leitung von Hans von Bülow 1882 in Berlin auftrat und den Bilseschen Musikern vor Augen führte, welche künstlerisch hochwertigen Ergebnisse einem kultivierten Klangkörper erreichbar waren. Der Wunsch nach einer vergleichbaren künstlerischen Qualität, nach besseren Arbeitsbedingungen, nach angemessener Bezahlung und sozialer Absicherung führte zur Gründung eines neuen Orchesters, das sich nun eine republikanische Verfassung gab. Zur Qualitätssicherung gehörte zum einen selbstverständlich die Suche nach geeigneten Dirigenten, zu denen Franz Wüllner, Joseph Joachim und Hans von Bülow gehörten. Bedingt durch seinen Sitz in der Hauptstadt Deutschlands gelang es dem Orchester in recht kurzer Zeit, zu einem international geschätzten Klangkörper aus herausragenden Solisten zu avancieren, welcher dank des Einsatzes von Joseph Joachim bald auch in den Genuss staatlicher und städtischer Subventionen kam.

93

Ein weiterer Aspekt zur Verbesserung der musikalischen Qualität war die Verwendung hochwertiger Musikinstrumente. Zweifellos dem Vorbild des berühmten Meininger Klarinettenisten Richard Mühlfeld folgend und der Tradition der deutschen Bläser-Virtuosen des 19. Jahrhunderts (Simon Hermstedt, Heinrich und Carl Baermann) verpflichtet, schuf Oskar Oehler ein Klarinettenmodell, welches entscheidende Innovationen zugunsten der Intonation und des Klanges lieferte. Oehlers Verbesserungen betrafen auch das Mundstück und den Blattbau, wodurch der Holzbläusersatz des Berliner Philharmonischen Orchesters eine dunkle, sehr charakteristische Klangfarbe erhielt. Von Berlin aus verbreitete sich das Oehler-System im ganzen Land - heute wird es wegen seiner positiven Klangeigenschaften in den meisten deutschen Symphonie-Orchestern verlangt.

SYLKE BERDUX (München, DE):

Neue Klänge für Film, Rundfunk und Werbung: der Gesamtkünstler Oskar Sala

Abstract lag zu Redaktionsschluss nicht vor.

ESZTER FONTANA (Leipzig, DE):

Lexikon Confectorum Instrumentorum Regionis Ciscarpathianae (1500-1930). Vorstellung des Projektes

Erfassung von Musikinstrumentenbauern und deren Instrumenten in der Slowakei, Ungarn, Siebenbürgen, Slovenien, Serbien und Kroatien. Dieses Gebiet, ehemals Teil Österreichs, erlebte eine eigene Geschichte, die weitreichenden Einfluss auf die Industriegeschichte ausübte. Bis heute fehlen in den Lexika die Namen von Instrumentenbauern aus dieser Region, obwohl die Instrumente selbst in den verschiedenen Museen und Sammlungen zu finden sind. Die Datensammlung enthält Angaben zu Leben und Schaffen, Erfindungen und Werken von Musikinstrumentenbauern und -erfindern sowie von Musikinstrumentenhändlern und -reparateuren. Ergänzt werden die Angaben durch eine Liste der erhaltenen Musikinstrumente und sonstiger Werke sowie durch detaillierte Quellenangaben und eine Bibliographie. Ziel des Forschungsprojektes: Erstellung einer Datenbank über Musikinstrumentenbauer unter Berücksichtigung geografischer, historischer und ökonomischer Zusammenhänge. Erstellung einer CD-ROM mit einem biografischen Lexikon und Instrumentenkatalog.

Die Datenbank wird mehrsprachig (deutsch, slovakisch, ungarisch, englisch) erstellt. Projektbeteiligte: Eszter Fontana (Ungarn, Siebenbürgen), Eva Szórádová (Slowakei), Darja Koter (Slovenien, Kroatien), Zdravko Blazekovic (Serbien). Teilergebnisse wurden bereits in verschiedenen Studien publiziert.

EVA SZÓRÁDOVÁ (Nitra/Neutra, SK):

Selbstständigkeit und Abhängigkeit: Instrumentenbau und Handel in der Slowakei

In seiner Entwicklung ist Instrumentenbau und Handel in der Slowakei durch verschiedene Stadien gegangen. Die Erforschung von Phänomenen wie Selbstständigkeit und Abhängigkeit hängt von der Zeitperiode sowie von dem Instrumentenbereich ab. Formen und Intensität dieser Phänomene kann man in personaler Hinsicht (Instrumentenbauer und Instrumentenhändler, ihre Abstammung, Fachbildung, Kontakte u. a.) und in nationaler Hinsicht (fremde Einflüsse) auf den Instrumentenbau, Abhängigkeit von den Bestandteilen u. a.) erforschen. Der Instrumentenbau entwickelte sich von der relativen Selbstständigkeit zu fast absoluter Abhängigkeit und modifizierte sich durch den Instrumentenhandel. Besonders abhängig von fremden Vorbildern war der Orgelbau. Instrumentenbau in den anderen Bereichen hing mehr oder weniger vom Instrumentenbau in Österreich (vor allem Wien), Deutschland und Böhmen ab.

PETER KIRÁLY (Kaiserslautern, DE):

Austausch zwischen Ost und West: Musikinstrumente für die Adelshöfe Ungarns

Bis heute ist relativ wenig darüber bekannt, wie für die Magnatenhöfe Ungarns bzw. den Fürstenhof von Siebenbürgen während des 16. und 17. Jahrhunderts die benötigten Musikinstrumente oder die benötigten Saiten besorgt wurden, doch lässt sich anhand von sporadischen Informationen aus diversen historischen Quellen zumindest ein skizzenhaftes Bild von den Versorgungsstationen und -wegen erstellen. Es zeichnen sich folgende Tendenzen ab:

- Die Hofinstrumente wurden zum Teil importiert: Hierbei spielten drei ausländische Zentren (vor allem Wien, dann Krakau sowie Venedig gemeinsam mit Padua) eine besondere Rolle.
- Die einheimischen städtischen Kaufleute Ungarns treten in den Quellen fast ausschließlich als Bezugsquelle von Saitenmaterial in Erscheinung. Sie lieferten den Höfen Saiten für Streich-, Zupf- und Klavierinstrumente. Zumindest zum Teil handelte es sich dabei um Importware.
- In dem untersuchten Zeitraum gibt es für die eigenständige Herstellung von Musikinstrumenten in Ungarn sehr wenige und oft nur vage Hinweise. Dagegen belegen die Quellen, dass die verschiedensten städtischen Handwerker (vom Drechsler und Kannengießer bis zu den Rotschmieden und Seilemachern) für Reparaturen in Anspruch genommen wurden.
- Vor allem bei städtischen Organisten, aber gelegentlich auch bei anderen Musikern lässt sich eine Reparaturtätigkeit nachweisen. Das Können und die handwerklichen Fähigkeiten dieser Musiker wurden vom Adel und ebenso von den siebenbürgischen Herrschern in Anspruch genommen.

■ Mittwoch, 1. Oktober 2008

A7: DIE MUSIKERFAMILIE BACH IN DER STADTKULTUR DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

Veranstaltet vom Bach-Archiv, Leipzig

Leitung: Christoph Wolff (Leipzig, DE/Cambridge, Mass., USA)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-08

09.00 CHRISTOPH WOLFF (*Leipzig, DE/Cambridge, Mass., USA*)

Eröffnung und Einführungsvortrag

SEKTION 1 - Das kleinstaatliche und -städtische Milieu als Wirkungsraum für die ältere Bachfamilie

09.30 MICHAEL MAUL (*Leipzig, DE*)

„ob defectum hospitiorum“ – Bachs Weggang aus Ohrdruf im Spiegel der zeitgenössischen hohenlohischen Schulpolitik

10.00 AXEL SCHRÖTER (*Weimar, DE*)

Zum Hofkapellenrepertoire der thüringischen Residenzen Rudolstadt, Sondershausen und Weimar im 18. Jahrhundert

10.30 ANDREW TALLE (*Baltimore, Maryland, USA*)

Private Music-Making in Bach's Leipzig

SEKTION 2 - Johann Sebastian Bachs Leipziger Schaffen unter dem Blickwinkel der zeitgenössischen städtischen und kurfürstlichen Politik

11.00 DETLEF DÖRING (*Leipzig, DE*)

Geschichte und Gestalt des höheren Schulwesens in Kursachsen im 18. Jahrhundert

11.30 ANDREAS GLÖCKNER (*Leipzig, DE*)

„Die Schule brauche einen Cantorem und keinen Capellmeister ...“ – Johann Sebastian Bach als Kantor, Kapellmeister und Director Musices

12.00 PETER WOLLNY (*Leipzig, DE*)

Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten für städtische und universitäre Festakte in Leipzig

12.30 Mittagspause

SEKTION 3 - Die Bachfamilie in der bürgerlichen Musikkultur der Aufklärung

- 14.00 WOLFRAM ENSSLIN (*Leipzig, DE*)
„Das Honorarium für meine Bemühung wird der Generosität der Frau
Bürgermeisterin überlassen“ - Anmerkungen zu den Hamburger Trauermusiken
von Carl Philipp Emanuel Bach
- 14.30 MATTHIAS RÖDER (*Cambridge, Mass., USA*)
Öffentliche Musikkultur in Berlin an der Schwelle zum 19. Jahrhundert
- 15.00 REGINALD L. SANDERS (*Gambier, Ohio, USA*)
The Hamburg Church Music Reforms of 1789: the Enlightenment,
'Gemeinnützigkeit,' and Thrift
- 15.30 UWE WOLF (*Leipzig, DE*)
Höfische Musik für Hamburger Bürger: Die Kantate „Der Himmel allenthalben“
„von“ Carl Philipp Emanuel Bach
- 16.00 Abschlussdiskussion

97

ABSTRACTS

Einleitung

Der Beitrag der Musikerfamilie Bach zur europäischen Musikgeschichte ist ohne Parallele. Die feste Verwurzelung einzelner Familienstränge in bestimmten Städten und Regionen des thüringischen Raums ist dabei unübersehbar; die Familie expandierte erst seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – und dann auch nur punktuell – über ihre mitteldeutsche Domäne hinaus. Die mit der Sesshaftigkeit einhergehenden Phänomene – so wurde um 1700 der Name Bach in Erfurt gleichsam als Synonym für das Wort Musikant gebraucht, und in Orten wie Gehren und Ohrdruf war der Organisten- und Stadtschreiberdienst über Jahrhunderte fest in der Hand von Mitgliedern der Bach-Familie – sollen Gegenstand des Symposiums sein. Dabei wird der Blick zum einen auf die eher unbekannten Vertreter der Familie im 17. Jahrhundert gerichtet werden, zum anderen soll die Verzahnung Johann Sebastian Bachs und seiner Söhne mit dem urbanen Milieu ihrer Wirkungsstätten erkundet und analysiert werden. Gefragt werden soll insbesondere: Ob die thüringische Kleinstaaterei das Phänomen des musikalisch so außerordentlich ertragreichen barocken Mitteldeutschlands begünstigte, auf welche Weise die Bach-Familie vom städtischen Umfeld beeinflusst wurde beziehungsweise dieses selbst prägte, wie sich dynastische Strukturen in kirchenmusikalischen Ämtern auf den lokalen musikgeschichtlichen Verlauf auswirkten, welche Rolle äußere Einflüsse wie Schul-, Kirchen- und Landespolitik auf diese Prozesse hatten?

MICHAEL MAUL (Leipzig, DE):

„ob defectum hospitiorum“ – Bachs Weggang aus Ohrdruf im Spiegel der zeitgenössischen hohenlohischen Schulpolitik

Der im Referatstitel zitierte Vermerk in der Ohrdruffer Schulmatrikel soll augenscheinlich den Grund für Johann Sebastian Bachs Weggang nach Lüneburg im Frühjahr 1700 rechtfertigen. Seine Deutung, ja schon seine Übersetzung war in der Vergangenheit Gegenstand von mitunter kontrovers geführten Diskussionen, nicht zuletzt, weil es darüber hinaus keine Ohrdruffer Bach-Dokumente zu geben schien.

Die neuerliche Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Schul- und Stipendienwesen in dem damals von Hohenlohe aus verwalteten Ohrdruffer Gebiet brachte einige bisher nicht in der Debatte berücksichtigte Materialien ans Licht, die es erlauben, den Abgangsvermerk zu kontextualisieren. Dabei stellen sich auch neue Erkenntnisse zur Situation des Schülers Bach ein, die außerdem – gemeinsam mit der kürzlich entdeckten *Weimarer Orgeltabulatur* – neues Licht auf dessen Entscheidung werfen, seine schulische Ausbildung in Lüneburg fortzuführen.

AXEL SCHRÖTER (Weimar, DE):

Zum Hofkapellenrepertoire der thüringischen Residenzen Rudolstadt, Sondershausen und Weimar im 18. Jahrhundert

Ziel des Referates ist es, anhand der jüngst im Rahmen von Drittmittel-Projekten erschlossenen Musikaliensammlungen der thüringischen Residenzen Rudolstadt, Sondershausen und Weimar Aussagen über die Repertoirekontexte zu treffen, in welchen die Werke der Bachfamilie im 18. Jahrhundert standen. Ergänzend zu den erhaltenen Musikalien sollen dazu auch Inventare herangezogen werden, über die sich zahlreiche heute verschollene Quellen rekonstruieren lassen.

Die Fokussierung der Thematik auf die Residenzen Weimar, Schwarzburg Sondershausen und Schwarzburg Rudolstadt bietet sich schon allein deshalb an, weil bereits im 18. Jahrhundert nicht zu unterschätzende Interaktionen zwischen diesen Höfen bestanden und die Repertoires – sieht man von den Eigenproduktionen ab – sich erstaunlich ähnelten. Hinzu kommt, dass die Rudolstädter und Sondershäuser Musikaliensammlungen im Unterschied zu den Weimarer Beständen, die durch Brand vernichtet oder stark in Mitleidenschaft gezogen wurden, erfreulich gut überliefert sind. Darüber hinaus enthält gerade der Rudolstädter Hofkapellenbestand einige für die Bachforschung vergleichsweise interessante Quellen, wie etwa J. C. Kittels Abschriften der Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ oder des „Wohltemperierten Claviers“ von J. S. Bach.

ANDREW TALLE (Baltimore, Maryland, USA):

Private Music-Making in Bach's Leipzig

Among the most important sites of music-making in Leipzig during Bach's time was the private home. Eighteenth-century estate catalogs provide substantial evidence of domestic music-making among Leipzig's citizens, who commonly owned lutes and keyboards, and sometimes a variety of other instruments as well. Though the scholarly world awaits a thorough study of music-related materials in Leipzig estate catalogs, some sense of the social position of keyboard-owners can be gathered from the sales records of Zacharias Hildebrandt (1745) and the more comprehensive records of the Braunschweig instrument-builder, Balthold Fritz (1721-1757). Accounts of performances in the private sphere are rare, though familiar from novels and poetry of the time. Diaries of two Englishmen who visited Leipzig in 1736 contribute to some extent to our knowledge of this common cultural practice through descriptions of Luise Gottsched performing at the keyboard.

99

DETLEF DÖRING (Leipzig, DE):

Geschichte und Gestalt des höheren Schulwesens in Kursachsen im 18. Jahrhundert

Der Vortrag gibt einen Überblick über das vielgestaltige höhere Schulwesen in Kursachsen, dessen Einfluss weit über Mitteldeutschland hinausreichte. Vorgestellt werden insbesondere die drei Fürstenschulen Pforta, Meißen und Grimma, die Schulen in der Oberlausitz (Zittau, Görlitz, Lauban) und die Gymnasien in den beiden Großstädten Dresden und Leipzig. Hingewiesen wird zumindest auf die große Zahl weiterer höhere Schulen, von denen nicht wenige zeitweise einen überregionalen Einfluss gewinnen konnten (oft verbunden mit dem Wirken einzelner überragender Pädagogen). Inhaltlich geht es u.a. um die Verbindungen der Schulen zu den beiden Landesuniversitäten Leipzig und Wittenberg, um das Eindringen moderner Lehrinhalte und Lehrmethoden in die noch vom Späthumanismus geprägten Schulanstalten und um das Verhältnis zum politischen Umfeld (Stadtregierung, Landesregierung). Beachtung findet auch das Schultheater, das an einigen Gymnasien (z.B. Zwickau und Görlitz) noch bis in das 18. Jahrhundert hinein eine erhebliche Rolle spielte.

ANDREAS GLÖCKNER (Leipzig, DE):

„Die Schule brauche einen Cantorem und keinen Capellmeister ...“ –

Johann Sebastian Bach als Kantor, Kapellmeister und Director Musices

Mit der Übernahme des Thomaskantorats sah sich Bach vor eine Fülle neuer und ungewohnter Aufgaben gestellt. Nachdem er an den Höfen in Weimar und Köthen mit festangestellten und professionellen Musikern zu konzertieren gewohnt gewesen war, musste er sich in Leipzig auf eine völlig andere und weitgehend instabile Aufführungssituation einstellen. Bereits nach einigen Jahren im Amt hatte Bach seinen künstlerischen und praktischen Wirkungsradius sukzessive erweitert: als Leiter eines der beiden Leipziger Collegia musica, als Verleger eigener Kompositionen, durch den Verleih und Vertrieb von Aufführungsmaterialien oder Musikinstrumenten. Zudem unterrichtete er eine Vielzahl von Schülern, um deren berufliches Weiterkommen er stets bemüht war. In späteren Jahren hat Bach offenbar in zunehmendem Maße fremde Kompositionen (Passionsmusiken, Kantaten und lateinische Kirchenstücke) zur Aufführung gebracht. Infolge von Konzert- und Privatreisen oder auswärtigen Orgelprüfungen musste sich er sich des öfteren im Amt vertreten lassen. Dass all dies mit seinen Verpflichtungen als Kantor und Lehrer der *Scholae Thomanae* mitunter nur schwer in Einklang zu bringen war und von seinen Vorgesetzten bei Schule, Kirche und Rat auch nicht vorbehaltlos gebilligt wurde, bezeugt die Bemerkung des Bürgermeisters und Thomasschulvorstehers Christian Ludwig Stieglitz bei der Wahl seines Nachfolgers: „Die Schule brauche einen Cantorem und keinen Kapellmeister“.

PETER WOLLNY (Leipzig, DE):

Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten für städtische und universitäre Festakte in Leipzig

Die in Leipzig entstandenen weltlichen Festmusiken Johann Sebastian Bachs werden in der Forschung vornehmlich hinsichtlich ihrer chronologischen und stilistischen Einordnung in das Gesamtchaffen des Thomaskantors sowie vor allem auch in Bezug auf ihre Funktion als Parodievorlagen für geistliche Kompositionen untersucht. Dabei wird meist übersehen, dass die für städtische und universitäre Festakte geschaffenen Kantaten Teil eines komplizierten rituellen Gefüges waren. Dessen Erhellung trägt Wesentliches zum Verständnis der Werke sowie zum Stellenwert und zur Wahrnehmung von Musik im frühen 18. Jahrhundert bei.

WOLFRAM ENSSLIN (Leipzig, DE):

„Das Honorarium für meine Bemühung wird der Generosität der Frau Bürgermeisterin überlassen“ –

Anmerkungen zu den Hamburger Trauermusiken von Carl Philipp Emanuel Bach

Im Gegensatz zur turnusmäßig festgelegten, regelmäßigen musikalischen Gestaltung der fünf Hamburger Hauptkirchen gehörten die Aufführungen eigener oder fremder Kompositionen bei besonderen Anlässen wie den Einführungen geistlicher sowie den Beerdigungen städtischer Würdenträger nicht zu Carl Philipp Emanuel Bachs Amtspflichten als Hamburger Musikdirektor. Hierzu bedurfte es gesonderter Aufträge, die auch – dies lassen die überlieferten Rechnungen erkennen – gesondert honoriert wurden. Für Carl Philipp existierte hier somit eine, wenn auch nicht regelmäßige, Nebeneinkunftsquelle. Anhand der überlieferten musikalischen, textlichen und archivalischen Quellen zu Bachs Hamburger Trauermusiken soll zum einen ihr Bestand rekonstruiert werden. Zum zweiten, und damit eng verknüpft, soll der Frage des hier angewandten Werkprinzips nachgegangen werden. Und zum dritten soll erörtert werden, inwieweit Bach bei der „Komposition“ geistlicher Musik für die höchsten städtischen Würdenträger der Tradition seines Amtsvorgängers Georg Philipp Telemann folgte oder aber neue Akzente setzte.

101

MATTHIAS RÖDER (Cambridge, Mass., USA):

Öffentliche Musikkultur in Berlin an der Schwelle zum 19. Jahrhundert

Im Jahre 1800 berichtete die Allgemeine Musikalische Zeitung, dass „Berlin seit geraumer Zeit gänzlich ohne Konzert“ sei. Diese Einschätzung – von der musikwissenschaftlichen Forschung lange Zeit als Indiz für eine danieder liegende Musikkultur in der Preußischen Metropole verstanden – bezieht sich in erster Linie auf die großen, prestigeträchtigen Konzertveranstaltungen, die unter adeliger Schirmherrschaft von bürgerlichen Musikliebhabern im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts organisiert wurden. Während die Anzahl dieser auf Exklusivität gemünzten Veranstaltungen um 1800 tatsächlich merklich zurückging, lässt sich andererseits nachweisen, dass die Anzahl von musikalischen Veranstaltungen insgesamt deutlich anwuchs. Dieser augenscheinliche Gegensatz wird in dem vorliegenden Beitrag als Ausdruck eines sich vollziehenden „Strukturwandels der Öffentlichkeit“ (Jürgen Habermas) verstanden, welcher sich in der Wahrnehmung der Zeitgenossen zu einer ernsthaften Krise verdichtete. Der Vortrag beleuchtet diesen Wandel der musikalischen Öffentlichkeit unter drei Aspekten. Zum einen wird der Paradigmenwechsel von einer höfisch geprägten hin zu einer bürgerlichen Musikkultur analysiert. Zum anderen sollen die damit einhergehenden Popularisierungstendenzen

innerhalb des Berliner Musikgeschmackes nachgezeichnet werden. Die daraus resultierenden Reformbestrebungen der preußischen Regierung sollen abschließend erörtert werden.

 REGINALD L. SANDERS (Gambier, Ohio, USA):

The Hamburg Church Music Reforms of 1789: the Enlightenment, 'Gemeinnützigkeit,' and Thrift

The tradition of church music in Hamburg that C. P. E. Bach inherited in 1768 upon assuming the position of town music director and cantor at the Johanneum had been in place since the middle of the seventeenth century. This tradition was financed jointly by the five principal churches and various municipal bodies, and in Bach's day involved more than 100 annual performances and the regular participation of between 22 and 30 singers and instrumentalists. In 1789, following Bach's death in the previous year, a debate ensued as to whether or not the tradition should be continued. The members of the clergy naturally favored retaining liturgical performances and drew support from the traditional Lutheran view that music enhanced the devotional and edifying nature of the worship services. The Collegium der Sechziger viewed the tradition less favorably, however, and although their arguments centered ostensibly on the associated costs—which were relatively high for the churches but not for the city—their true opposition stemmed from their belief that the performances principally benefited the musical "Kenner und Liebhaber" and not the wider congregations. The appreciable number of music devotees was due in part to the Enlightenment—and so too was the Sechziger's opposition to the tradition. The Enlightenment not only emphasized personal development but in Hamburg also emphasized reform, particularly in terms of utilizing the city's resources for the greatest common good.

 UWE WOLF (Leipzig, DE):

Höfische Musik für Hamburger Bürger: Die Kantate „Der Himmel allenthalben“ „von“ Carl Philipp Emanuel Bach

Die Erforschung der Hamburger Kirchenmusik Carl Philipp Emanuel Bachs brachte in den letzten Jahren im Zusammenhang mit der Arbeit an der Gesamtausgabe zahlreiche, ganz unterschiedlich gearbeitete Pasticcis und Bearbeitungen fremder Werke zutage. Während Bach sich dabei überwiegend der protestantischen Kirchenmusik seiner Zeitgenossen und älterer geistlicher Kantaten bediente, nehmen die Entlehnungen bei Carl Heinrich Graun eine Sonderstellung ein: Alle in Passionen oder Kantaten Bachs verwendeten einzelnen

Arien Grauns entstammen weltlichen, italienischen Kantaten. Nirgends aber ist Bachs Bearbeitungstätigkeit so überraschend wie in der Kantate „Der Himmel allenthalben“ H 820 zum 7. Sonntag nach Trinitatis. Diese erweist sich nämlich in den Chören und Arien als Umarbeitung der am 22.6.1740 in der Potsdamer Garnisonskirche erstmals aufgeführten Trauerkantate „Quis desiderio sit pudor“ Grauns, GraunWV B:VIII:1, auf den Tod Friedrich Wilhelm I. Für diese Umarbeitung wurde nicht etwa ein passender Parodietext gedichtet, sondern der Parodie ein Bibeltext (Ecksätze) und ein Kantatentext Balthasar Münters (Binnensätze) zugrunde gelegt und, um dies zu ermöglichen, die Singstimmen weitgehend neu gestaltet, während der Instrumentalapparat nahezu unverändert beibehalten wurde.

▼ Mittwoch, 1. Oktober 2008

A8: HISTORISCHER MUSIKINSTRUMENTENBAU IN MITTEL- DEUTSCHLAND

Leitung: Andreas Michel und Eberhard Meinel (Markneukirchen, DE)

Ort: Museum für Musikinstrumente, Johannisplatz 5-11

09.00 STEFFEN MILBRADT (*Meißen, DE*)

Theorbierte Zistern in Sachsen – Anmerkungen zur Konzeption des Nachbaus der Zister Inv.-Nr. 632 aus dem Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig

09.30 HEIDI VON RÜDEN (*Berlin, DE*)

Die Gitarren des Gothaer Instrumentenmachers Johann Wilhelm Bindernagel

10.00 PHILIPP NEUMANN (*Leipzig, DE*)

Methoden zur Herkunftsbestimmung von Gitarren am Beispiel einer Barockgitarre aus dem Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig

10.30 Pause

11.00 EBERHARD MEINEL (*Markneukirchen, DE*)

Akustische Untersuchungen an historischen sächsisch-thüringischen Streich- und Zupfinstrumenten

11.30 ANGELA WALTNER (*Berlin, DE*)

Anmerkungen zu Werk und Werkstatt von Richard Jacob „Weißgerber“

12.00 Mittagspause

14.00 ANDRÉ MEHLER (*Leipzig, DE*)

Der vogtländische Streichinstrumentenbau des 17. und 18. Jahrhunderts stilistische und konstruktive Besonderheiten der Da-braccio-Instrumente aus der Zeit des historisch-vogtländischen Geigenbaus vom 17. bis frühen 19. Jahrhundert

14.30 SEBASTIAN MENDE (*Potsdam, DE*)

Die Viola da gamba von Joachim Tielke, Hamburg 1694, im Schlossmuseum Weimar

15.00 Pause

- 15.30 MARTIN HURTIG (*Würzburg, DE*)
Johann Gottlob Thielemann und der Berliner Gitarrenbau um 1800
- 16.00 THOMAS OCHS (*Bamberg, DE*)
Gitarren aus der „Instrumenten-Verschleiß-Anstalt“ von Christoph Ehrlich
(1781-1830)

ABSTRACTS

Einleitung

105

Der thüringisch-sächsische Instrumentenbau des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts ist Gegenstand eines Forschungsprojektes am Studiengang Musikinstrumentenbau der Westsächsischen Hochschule Zwickau. Zahlreiche Studien, speziell zum Zupf- und Streichinstrumentenbau, versuchen, verschiedene historische Aspekte dieser Thematik systematisch zu erhellen. Dabei bilden der frühe vogtländische Streichinstrumentenbau, die Anfänge des thüringisch-sächsischen Gitarrenbaus sowie einige regionalspezifische Entwicklungen im Bau metallbesetzter Zupfinstrumente den Schwerpunkt der Forschungstätigkeit.

Das Projekt, das sich interdisziplinär methodischen Fragen der Instrumentenforschung stellt, wird in Kooperation mit dem Institut für Musikinstrumentenforschung "Georg Kinsky", dem Institut für Musikinstrumentenbau Zwota und dem Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig durchgeführt, wobei insbesondere die wissenschaftliche Aufarbeitung des Leipziger Sammlungsbestandes im Mittelpunkt steht. Aus diesem Grund werden in das Symposium auch Referate zu einigen herausragenden Instrumenten dieses Museums einbezogen.

STEFFEN MILBRADT (Meißen, DE):

Theorbierte Zistern in Sachsen – Anmerkungen zur Konzeption des Nachbaus der Zister
Inv.-Nr. 632 aus dem Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig

Die Zister hat in den Mittelgebirgsregionen Thüringens und Sachsens eine lange und anhaltende Bau- und Spieltradition, die sich von den ältesten erhaltenen Instrumenten – vier Zistern im Freiburger Dom aus der Zeit um 1593 – bis zur "Thüringer-Wald-Zither" in unserer Zeit hinein verfolgen lässt.

Besonders im Umfeld der erzgebirgischen Bergleute spielte die Zister eine hervorragende Rolle, wo sie zum Instrumentarium der "Bergsänger" gehörte. Spätestens seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden auch theorbierte Instrumente gebaut, d.h. mit zusätzlichen Basssaiten versehene Zistern, die in einem zweiten Kragen befestigt werden. Diese im sächsischen Erzgebirge einfach „Bergmännische Zither“ genannten Instrumente erhielten hier eine spezifische und auf diesen Raum begrenzte individuelle morphologische Ausprägung.

Aus den Beständen der Musikinstrumentenmuseen in Halle und Leipzig wurde das Instrument aus der Leipziger Sammlung mit der Inventarnummer 632, gefertigt 1755 von Johann Gottfried Klemm jun. in Radeberg, als Vorlage für einen Nachbau gewählt. Von den untersuchten Instrumenten befindet sich dieses fast noch vollständig im Originalzustand. Der Nachbau sollte neben einer Klangrekonstruktion auch Rückschlüsse auf die Stimmung der Instrumente ermöglichen und verbunden damit das Repertoire der Bergsänger, eventuelle stilistische Besonderheiten sowie die Spieltechniken erhellen.

HEIDI VON RÜDEN (Berlin, DE):

Die Gitarren des Gothaer Instrumentenmachers Johann Wilhelm Bindernagel

Der Instrumentenmacher Johann Wilhelm Bindernagel hat zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Gotha gelebt und gearbeitet. In einigen Museen haben sich signierte Gitarren und eine Zister von ihm erhalten. Die Sekundärliteratur nennt noch weitere Instrumente die von ihm gebaut wurden, z.B. Violinen, Harfen und Äolsharfen. Im Lehrwerk von Johann Traugott Lehmann aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts werden die *Gitarren aus Gotha* als ganz vorzüglich hervorgehoben und den Instrumenten aus Paris, London und Wien gegenübergestellt. Der Vortrag stellt typische bautechnische und stilistische Merkmale der Bindernagel-Gitarren der Musikinstrumenten-Museen in Berlin und Prag dar. Bindernagels Formsprache und seine innovativen Ideen, z.B. einen Hals mittels eingelegter Ebenholzstreifen zu verstärken, keinen Rand sondern eine Ader wie bei einem Streichinstrument in die Decke einzulegen oder die Schallocheinfassung profiliert zu

gestalten, stehen für den Anfang einer neuen und besonderen Zeit des Gitarrenbaus in Deutschland. Einige Sekundärquellen werden zudem kritisch hinterfragt.

PHILIPP NEUMANN (Leipzig, DE):

Methoden zur Herkunftsbestimmung von Gitarren am Beispiel einer Barockgitarre aus dem Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig

Die Sammlung des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig umfasst ca. 100 Gitarren von der Barockzeit bis zur Gegenwart. Prunkstück der Sammlung ist eine reich mit Ebenholz und Elfenbein verzierte italienische Barockgitarre, die laut eines Zettels im Innern des Instrumentes von Antonio Mariani 1680 in Pesaro gebaut wurde.

Der Vortrag beschreibt eine Forschungsarbeit zu dieser Gitarre und zeigt anhand vieler Vergleichsinstrumente und unter Verwendung verschiedener Analysemethoden, dass der Zettel nicht zum Instrument gehört und die Gitarre stattdessen um 1650 von einem deutschstämmigen Instrumentenbauer aus dem Kreis der Familien Railich oder Sellas in Venedig gebaut wurde. Bei den Untersuchungen wurde weiterhin festgestellt, dass die Gitarre um 1760 nach einer starken Beschädigung aufwändig umgebaut wurde: so wurde eine neue Gitarrendecke unter Verwendung originaler Deckenverzierungen hinzugefügt und der ehemals gewölbte in einen flachen Boden geändert.

107

EBERHARD MEINEL (Markneukirchen, DE):

Akustische Untersuchungen an historischen sächsisch-thüringischen Streich- und Zupfinstrumenten

Die Eigenschaften von Musikinstrumenten werden wesentlich von Resonanzen geprägt. Akustische Messung an historischen Instrumenten liefern Informationen über deren Resonanzeigenschaften und bilden eine aussagekräftige Ergänzung zu traditionellen Maßanalysen. Selbst wenn Instrumente nicht mehr spielbar sind, können gewisse Rückschlüsse auf die ursprünglichen Klangeigenschaften gezogen werden, was insbesondere für den Nachbau im Hinblick auf eine historisch getreue Aufführungspraxis Bedeutung hat.

Der Beitrag behandelt Möglichkeiten und Grenzen akustischer Messungen wie etwa FFT- und Schwingungsanalysen an historischen Instrumenten. Erstmals wurden akustische Messungen bei der Katalogisierung der Sammlung „Weißgerber“ des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig in die Untersuchungen einbezogen.

ANGELA WALTNER (Berlin, DE):

Anmerkungen zu Werk und Werkstatt von Richard Jacob „Weißgerber“

Einer der bedeutendsten Gitarrenbauer des 20. Jahrhunderts ist Richard Jacob (1877-1960) aus dem sächsisch-vogtländischen Musikinstrumentenzentrum Markneukirchen, dessen Instrumente unter seinem Markennamen „Weißgerber“ bekannt sind. In seinem vielfältigen Werk spiegeln sich einerseits verschiedene Umbrüche in den gitarristischen Aktivitäten in Deutschland, damit einhergehend im Gitarrenbau wider. Andererseits zeigt sein Schaffen eine große Eigenständigkeit mit einer unverwechselbaren Formensprache und einer einzigartigen Klangästhetik. Das Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig ist im Besitz von 28 repräsentativen Gitarren Richard Jacobs sowie des gesamten Inventars der Werkstatt.

Der Vortrag beleuchtet das Werk des Gitarrenbauers vor dem Hintergrund seiner Zeit und seiner Biografie. Im Anschluss daran besteht die Möglichkeit, einen Querschnitt der Sammlung sowie die original aufgebaute Werkstatt im Grassi-Museum zu besichtigen.

ANDRÉ MEHLER (Leipzig, DE):

Der vogtländische Streichinstrumentenbau des 17. und 18. Jahrhunderts - stilistische und konstruktive Besonderheiten der Da-braccio-Instrumente aus der Zeit des historisch-vogtländischen Geigenbaus vom 17. bis frühen 19. Jahrhundert

Von den Anfängen des vogtländischen Geigenbaus um 1650 bis zu der auch im Instrumentenbau einsetzenden Industrialisierung um 1850 arbeiteten die vogtländischen Geigenmacher in generationsübergreifenden Familienwerkstätten. Das Wissen um die traditionellen Fertigungsmethoden wurde so von Generation zu Generation weitergegeben. Zusätzlich sorgte der Zusammenschluss in der 1677 gegründeten Innung dafür, dass werkstattübergreifend die Instrumente nach gleichen oder ähnlichen Techniken und Stilistiken gefertigt wurden. Typisch für die Viola-da-braccio-Instrumente aus der Zeit des historisch-vogtländischen Geigenbaus ist die fast ausnahmslos verwendete Konstruktionsmethode des "freien Aufschachtelns". Der Bau eines Instruments nach dieser Methode hat bestimmte konstruktive Besonderheiten zur Folge, die wiederum auch einen Einfluss auf die Stilistik der Instrumente haben. So lassen sich bei den Instrumenten unterschiedlicher vogtländischer Meister, in der Gestaltung z.B. der Hals-Korpusverbindung oder des Zargenkranzes, zahlreiche Gemeinsamkeiten ausmachen. Anhand erhaltener Instrumente lassen sich auch heute noch diese Konstruktionsmethoden nachvollziehen. Zusätzlich weisen Arbeitspuren auf den immer gleichen Gebrauch eines Werkzeuges für einen bestimmten Arbeitsgang im Werkstattalltag hin. Von Ausnahmen

abgesehen entsprechen die Instrumente durch bauliche Besonderheiten, wie Wölbungsgestaltung und Ausarbeitung der Decken und Böden, noch bis nach 1800 einem Klangideal, welches im südlichen Italien schon ab 1700 verschwand.

SEBASTIAN MENDE (Potsdam, DE):

Die Viola da gamba von Joachim Tielke, Hamburg 1694, im Schlossmuseum Weimar

Aus der Werkstatt von Joachim Tielke in Hamburg sind über 100 Instrumente erhalten geblieben, worunter man etwa 70 Viole da gamba zählen kann. Eines der reicher verzierten nahezu im Ursprungszustand erhalten gebliebenen Exemplare befindet sich im Schlossmuseum Weimar. Bauliche und stilkritische Beobachtungen zu diesem Instrument, insbesondere zum verwendeten Schallochmodell als Halbmond mit angehängter Kreisform, der längeren Halsmensur und der ersten Position des Diskantwirbels im Wirbelkasten lassen eine Datierung auf die Jahre 1694/95 zu. Die Entschlüsselung des gekrönten Bodenmonogramms als JEHS, die Zuordnung dieser Initialen zu Johann Ernst Herzog zu Sachsen-Weimar, dessen Heirat mit Charlotte Dorothea Sophia, Landgräfin von Hessen-Homburg im Herbst 1694 in Kassel, die nachgewiesenen Verbindungen des Kasseler Hofes mit der Werkstatt Tielkes und das symbolische Bildprogramm, welches in Form von Intarsien und Reliefschnitzereien die Gambe schmückt und treffend die Situation des Herzogs beschreibt, unterstützt die Hypothese und lässt eine weitere zur Provenienz des Instrumentes zu.

109

MARTIN HURTIG (Würzburg, DE):

Johann Gottlob Thielemann und der Berliner Gitarrenbau um 1800

Der Vortrag befasst sich mit dem frühen Gitarrenbau in Deutschland am Beispiel Johann Gottlob Thielemanns und einigen anderen Berliner Gitarrenbauern aus der Zeit zwischen 1800 und 1830. Anhand von Schriftquellen soll dabei das Schaffen von Thielemann nachgezeichnet werden. Es wurde deutlich, dass Thielemann nicht als allein arbeitender Handwerker, sondern als Unternehmer einer Manufaktur auftrat. Auch konnten das Produktionsvolumen der Gitarren sowie detaillierte Preislisten der Instrumente aufgedeckt werden. Im Ergebnis zeigt sich, dass in der Manufaktur in großem Umfang Gitarren hergestellt wurden, was Hinweise auf die Verbreitung der Gitarren gibt.

Konstruktive sowie stilistische Merkmale der Gitarren Thielemanns werden anhand von Analysen und Dokumentationen der in verschiedenen Sammlungen erhalten gebliebenen Instrumente herausgearbeitet. Darauf aufbauend werden die Gitarren anderer Berliner Gitarrenbauer mit denen Thielemanns verglichen. Ziel ist dabei nicht die detaillierte

Einzeldarstellung der untersuchten Instrumente, sondern die Klärung der Frage, ob einheitliche Merkmale existieren, die einen lokalen Berliner Gitarrenbaustil charakterisieren.

THOMAS OCHS (Bamberg, DE):

Gitarren aus der „Instrumenten-Verschleiß-Anstalt“ von Christoph Ehrlich (1781-1830)

Gegenstand des Vortrages ist die Tätigkeit des Bamberger Instrumentenmachers Christoph Ehrlich (1781-1830) auf dem Gebiet des Gitarrenbaus. Christoph Ehrlich fertigte während seiner selbstständigen Werkstatttätigkeit in Bamberg von ca. 1809 bis 1830 eine Vielzahl von Klavieren, Giraffenflügeln, Schrankflügeln und anderen Tasteninstrumenten. Weniger bekannt ist, dass in der Werkstatt von Christoph Ehrlich auch schätzungsweise 150 Gitarren entstanden, von denen bisher aber kaum erhaltene Exemplare dokumentiert sind. Zwei dieser Gitarren befinden sich in der Sammlung des Historischen Museums der Stadt Bamberg.

Anhand der Beschreibungen dieser Instrumente werden die Merkmale der Gitarren Ehrlichs dargestellt. Biographie und Besonderheiten der Tätigkeit Christoph Ehrlichs werden anhand des verfügbaren Quellenmaterials beleuchtet. Insbesondere wird das außergewöhnliche Vertriebssystem erörtert. Anhand von messtechnischen Untersuchungen (FFT-Analyse, Fernfeldkurven) werden die beiden Instrumente mit anderen Gitarren aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verglichen und Rückschlüsse auf deren Klangeigenschaften gezogen. Durch Maß- und Proportionsanalysen wird eine Rekonstruktion der Entwurfsideen versucht.

▼ Donnerstag, 2. Oktober 2008

**A9: LEIPZIG ALS VERLAGSSTADT DER WERKE ROBERT SCHUMANNS
UND FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS**

*Veranstaltet in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau und der Arbeitsstelle
Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy an der Sächsischen
Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*

Leitung: Thomas Synofzik (Zwickau, DE) und Ralf Wehner (Leipzig, DE)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-08

Gefördert durch die Fritz Thyssen Stiftung

- 09.00 Einführender Vortrag:
 AXEL BEER (Mainz, DE)
 Bedingungen, Strukturen und Entwicklungen des Leipziger
 Musikverlagswesens im 19. Jahrhundert
- 09.30 CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT (Berlin, DE)
 Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Leipziger Verleger
- 10.00 JOHN MICHAEL COOPER (Georgetown, TX, US)
 Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte von Mendelssohns weltlicher
 Kantate „Die erste Walpurgisnacht“



10.30 Pause

- 11.00 SALOME REISER (Leipzig, DE)
 Die Kompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys im Spiegel ihrer
 ausländischen Paralleldrucke
- 11.30 RALF WEHNER (Leipzig, DE)
 „... wegen einer künftigen Ausgabe sämtlicher Werke.“ Die Leipziger
 Ausgaben der Kompositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy

12.00 Mittagspause

- 14.00 MICHAEL HEINEMANN (Dresden, DE)
 Robert Schumanns Beziehungen zu Leipziger Verlegern
- 14.30 THOMAS SYNOFZIK (Zwickau, DE)
 Die Druckbücher des Verlags Hofmeister als Quelle für die
 Publikationsgeschichte von Notendruckten der Schumann-Zeit

- 15.00 HARRY JOELSON-STROHBACH (*Winterthur, CH*)
Der Verlag Rieter-Biedermann und die Nachlasspublikation Schumannscher Werke

15.30 Pause

- 16.00 CLAUDIA DE VRIES (*Basel, CH*)
Clara Schumanns instruktive Ausgabe der Klavierwerke Robert Schumanns bei Breitkopf & Härtel (1886)
- 16.30 UTE BÄR (*Zwickau, DE*)
Die Entstehung der alten Schumann-Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel

ABSTRACTS

Einleitung

Leipzig als traditionelle Messe- und Buchhändlerstadt avancierte im 19. Jahrhundert zum führenden Zentrum des Musikverlagswesens. Die technischen Voraussetzungen für eine hochwertige und schnelle Musikalienproduktion waren erfüllt, und es bestand ein primär durch das Bildungsbürgertum initiiertes Bedarft an guten Notenausgaben von musikalischen Klassikern und Zeitgenossen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konnte die erste Ära der Musikersamtausgaben realisiert werden, die in ihrer Zeit als bahnbrechende Meilensteine Akzente zu setzen vermochten und viele Jahrzehnte wirkten. Getragen wurde dieser Aufschwung der Notenproduktion in Leipzig durch gleich mehrere Musikverlage wie Breitkopf & Härtel, Friedrich Hofmeister, Friedrich Kistner, C. F. Peters, aber auch kleinere Verlagshäuser. Ihre Repräsentanten, zum Teil ausgeprägte Verlegerpersönlichkeiten, standen in engem Kontakt mit fast allen bedeutenden Komponisten jener Zeit. Im Zentrum des Symposiums stehen die in Leipzig erschienenen Notenausgaben der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann. Die Referate untersuchen übergreifend beziehungsweise anhand konkreter Fallbeispiele die direkten Kontakte beider Komponisten zu den jeweiligen Verlegern in den 1830er und 1840er Jahren, stellen aber auch das Nachwirken ihrer Werke in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus in den Mittelpunkt. Erkennbar werden dabei Parallelen und Unterschiede, die aus der jeweiligen Individualität Mendelssohns und Schumanns sowie aus der Spezifik ihrer Werke resultieren. Das Symposium soll ferner

Wege aufzeigen, wie die in bisherigen wissenschaftlichen Abhandlungen kaum beachteten Dokumente des Herstellungs- und Druckprozesses, die begleitenden Korrespondenzen, aber auch parallele Ausgaben anderer Verlage für eine neue Sichtweise auf bestimmte Fragestellungen der Werk- und Publikationsgeschichte nutzbar gemacht werden können. Die einzelnen Referate dürften mit ihren verschiedenen, sich in der Gesamtheit ergänzenden Ansatzpunkten und Themen zu einer differenzierten Sicht auf jene große Phase im Verlagswesen der Stadt Leipzig beitragen, deren Resultate dank ihrer inhaltlichen Vielfalt, ihres musikalischen Gewichtes, der praktikablen Aufmachung sowie der ästhetischen Qualität des Notenstiches sowie nachfolgender Herstellungstechniken Maßstäbe für unzählige Ausgaben weltweit setzten.

AXEL BEER (Mainz, DE):

Bedingungen, Strukturen und Entwicklungen des Leipziger Musikverlagswesens im 19. Jahrhundert

113

Exakt zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert begann sich das Erscheinungsbild des Leipziger Musikverlagswesens entscheidend zu ändern: Zunehmend trat Konkurrenz auf den Plan, Spezialisierungen und ausgeklügelte Werbemaßnahmen werden sichtbar, die Notwendigkeit einer bibliographischen Erfassung der Neuerscheinungen entstand ebenso wie die der Begründung einer *Neuen Zeitschrift für Musik*, und als sich 1829 der Verein gegen den musikalischen Nachdruck formierte, war dies der erste öffentlich dokumentierte Schritt in Richtung gesetzgeberischer Maßnahmen. Dies alles geschah in Wechselwirkung mit dem musikalischen Schaffen und vor dem Hintergrund der Interessen der Komponisten, die (ganz im Gegensatz zum romantischen Künstlerbild) nicht nur als Schöpfer und Interpreten musikalischer Werke auf sich aufmerksam machten, sondern auch als Geschäftsleute, die ihre Ware unter bestmöglichen Bedingungen verkaufen wollten.

CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT (Berlin, DE):

Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Leipziger Verleger

JOHN MICHAEL COOPER (Georgetown, TX, US):

Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte von Mendelssohns weltlicher Kantate „Die erste Walpurgisnacht“

Die Entstehungs-, Aufführungs- und Druckgeschichte von Mendelssohns *Die erste Walpurgisnacht* erstreckte sich über 14 ½ Jahre. Sie begann im November 1830, als

Mendelssohn einem Freund die ihm damals vorschwebende Vertonung der Schlussstrophen von Goethes Ballade über den Streit zwischen Heiden- und Christentum in der Zeit Karls des Großen privat vorspielte, und weitete sich bis ins Frühjahr 1844 aus. Dieser ausgedehnten Geschichte entsprechen mindestens 6 private und 2 öffentliche Aufführungen, 2 vollständige autographe Chor-/Orchesterpartituren, 2 Klavierauszüge, mehrere autographe Partiturfragmente, handschriftliche Stimmen und zahlreiche Skizzen sowie gedruckte Aufführungsmaterialien der Endfassung. Die Quellen der beiden weitgehend unterschiedlichen Fassungen des Werkes beweisen gründlich verschiedene Auffassungen Mendelssohns, was Gestaltung, Rollenverteilung und sogar die Gattung des Ganzen betrifft.

Trotz grundlegender Untersuchungen bleiben in der wissenschaftlichen Literatur zur *ersten Walpurgisnacht* noch immer bedeutende Fragen offen – doch lassen sich viele dieser Fragen durch nähere Betrachtung einiger bislang wenig berücksichtigter Aspekte des Quellenmaterials beantworten. Der dadurch illuminierte Entstehungsweg des Werkes läuft mit Mendelssohns sich wandelnder Auffassung von Goethes „hochsymbolischem“ Gedicht parallel – von der „Berliner Walpurgisnacht“, die das junge Genie bereits zu Goethes Lebzeiten komponierte und zu Beginn seiner eigenen beruflichen Laufbahn dem Publikum darbot, bis hin zur heute vertrauten Leipziger Fassung, die die künstlerische Persönlichkeit des reifen Künstlers und Mitbegründer des Leipziger Conservatoriums widerspiegelt.

SALOME REISER (Leipzig, DE):

Die Kompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys im Spiegel ihrer ausländischen Paralleldrucke

Mit den Leipziger Firmen Fr. Kistner, Hofmeister und Breitkopf & Härtel verfügte Mendelssohn über zuverlässige Verlagshäuser, durch die er den Großteil seiner für den Druck bestimmten Werke der Öffentlichkeit überantwortete. Aus rechtlichen Gründen beschränkten sich deren Vertriebsmöglichkeiten jedoch auf Deutschland. Daher gab Mendelssohn in den Jahren zwischen 1830 und 1847 zusätzlich zu seinen Leipziger Publikationen eigene Ausgaben vorwiegend in England, aber auch in Frankreich und Italien in Auftrag, die nach Absprache mit dem jeweiligen Leipziger Verlag auf den Tag genau zeitgleich erschienen. Als Stichvorlage hierfür fungierten in den frühen Jahren handschriftliche Quellen, später ließ der Komponist durchgesehene Korrekturfahnen übersenden und verwies die ausländischen Drucke damit in eine vermeintliche Abhängigkeit. Eine erste Autopsie der bislang nicht näher untersuchten ausländischen Paralleldrucke zeigt indes, dass sich deren Inhalte nur scheinbar parallel zum Ursprungstext verhalten. Neben eher beiläufigen Divergenzen und offenkundigen

Stecherfehlern führte Mendelssohn gezielte Abweichungen zwischen den Auflagen der einzelnen Publikationsorte herbei. Anhand konkreter Beispiele sollen die Gründe für diese bewusst vorgenommenen Differenzierungen beschrieben sowie der zugrunde liegende Werkbegriff hinterfragt werden.

RALF WEHNER (Leipzig, DE):

„... wegen einer künftigen Ausgabe sämtlicher Werke.“ Die Leipziger Ausgaben der Kompositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy

Die Geschichte der Mendelssohn-Gesamtausgaben ist noch nicht geschrieben. Bereits in den 1830er-Jahren versuchte der Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel, den Komponisten für eine gesammelte Ausgabe seiner Werke zu gewinnen. Doch Felix Mendelssohn Bartholdy wollte sich damals nicht an einen einzigen Verleger binden und schlug das Angebot ab, alle seine Kompositionen bei Breitkopf zu publizieren. In den Jahren 1874 bis 1877 erschienen dann "Mendelssohn's Werke. Erste kritisch revidierte Gesamtausgabe von Julius Rietz". Diese Edition bestimmte lange das Bild des Komponisten in der Öffentlichkeit. Allerdings berücksichtigte sie nur einen Teil der Werke und verzichtete – ganz konform mit den Anforderungen ihrer Zeit – auf wissenschaftliche Kommentare. Einhergehend mit dem neuerlichen Interesse am Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg wurde 1959 die "Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys" ins Leben gerufen, die durch den Deutschen Verlag für Musik Leipzig in Zusammenarbeit mit der Internationalen Felix-Mendelssohn-Gesellschaft Basel sowie der Deutschen Staatsbibliothek Berlin herausgegeben wurde. Diese Ausgabe konzentrierte sich zunächst auf die Edition des damals unbekannten Frühwerkes und stellte die notwendige Voraussetzung dar, dass im Jahre 1992 eine umfassende historisch-kritische Gesamtausgabe mit dem Namen "Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy" an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig beginnen konnte, die mittlerweile rund zwanzig Bände vorgelegt hat. Das Referat geht auf die Entstehungsgeschichte, die Hintergründe sowie die Inhalte dieser Ausgaben ein und beleuchtet damit einen wesentlichen Teil Leipziger Verlagsgeschichte.

115

MICHAEL HEINEMANN (Dresden, DE):

Robert Schumanns Beziehungen zu Leipziger Verlegern

Abstract lag zu Redaktionsschluss nicht vor.

THOMAS SYNOFZIK (Zwickau, DE):

Die Druckbücher des Verlags Hofmeister als Quelle für die Publikationsgeschichte von Notendruckern der Schumann-Zeit

Unter den Leipziger Verlegern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nimmt der Verlag Hofmeister eine besondere Stellung ein. Nach Lehre bei Breitkopf & Härtel und Gehilfentätigkeit im Bureau de Musique von Hoffmeister und Kühnel (später C. F. Peters) gründete Friedrich Hofmeister (1782-1864) 1807 sein eigenes Musikaliengeschäft samt Musikalienleihhandel, das wenig später mit Verlagspublikationen hervortrat. Friedrich Hofmeister war Pionier auf dem Gebiet der Wahrung musikalischen Eigentumsrechts und gründete 1829 den „Verein der Musikverleger gegen musikalischen Nachdruck“. Trotzdem kam es in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre zu erbitterten Auseinandersetzungen mit dem Verlag Schlesinger, der Hofmeister unerlaubte Nachdrucke vorwarf. Ab 1846 übernahmen zwei Söhne Hofmeisters den Verlag als gleichberechtigte Teilhaber. Das bis dahin geführte erste Druckbuch des Verlags, das im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig aufbewahrt wird, bildet eine aufschlussreiche Quelle zur Publikationsgeschichte von Musikdrucken der Zeit Schumanns und Mendelssohns. Nicht nur verzeichnet es Honorare sowie die Erst- und Folgeauflagen sämtlicher gedruckter Werke, sondern es gibt zu vielen Publikationen darüber hinaus auch Angaben zum Titeldruck und zum Korrekturprozess. Der Vortrag verfolgt anhand der Druckbücher Repertoirepolitik, Verkaufsstrategien und Preiskalkulation des Verlags. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf den Werken Robert Schumanns sowie Friedrich und Clara Wiecks.

HARRY JOELSON-STROHBACH (Winterthur, CH):

Der Verlag Rieter-Biedermann und die Nachlasspublikation Schumannscher Werke

Nach Robert Schumanns Tod am 29. Juli 1856 reiste seine Witwe Clara mit zwei Söhnen sowie mit Johannes und Elise Brahms zur Erholung in die Schweiz. In der Kleinstadt Winterthur hatte Johann Melchior Rieter-Biedermann gerade die ersten Erzeugnisse seines Musikverlages publiziert: Werke von Theodor Kirchner, den Schumann und Mendelssohn für das Amt des Winterthurer Stadtorganisten empfohlen hatten, und Hector Berlioz. In der Folge erschienen bei Rieter-Biedermann zwischen 1857 und 1866, zunächst in Winterthur, später in «Leipzig und Winterthur», elf gestochene Erstausgaben mit nachgelassenen Werken Robert Schumanns, prächtig ausgestattet mit Titelblättern des Leipziger Lithographen Friedrich Krätzschmer. Durch den Einfluss Kirchners geriet Winterthur, das er als «still und langweilig wie in einer Mausefalle, wo der Speck fehlt» bezeichnete, in den Bann Schumanns. Hier gab Clara Schumann drei Konzerte; sie wohnte jeweils bei Rieter, der ein wichtiger Verleger und Freund für Brahms wurde: Rieter gab u.a. das Klavierkonzert op. 15, die Schumann-Variationen op. 23 und Ein deutsches Requiem heraus und publizierte ebenfalls Clara Schumanns Kadenzen zu Kon-

zerten von Beethoven und Mozart. Die verschiedenen handschriftlichen und gedruckten Quellen, darunter Briefe von Clara Schumann an die Verlegergattin Luise Rieter-Biedermann, liefern ein Schumann-Bild mit bedeutender Auswirkung.

CLAUDIA DE VRIES (Basel, CH):

Clara Schumanns instruktive Ausgabe der Klavierwerke Robert Schumanns bei Breitkopf & Härtel (1886)

Noch heute ist Clara Schumanns Instruktive Ausgabe der Klavierwerke Robert Schumanns im Verlag Breitkopf & Härtel erhältlich – allerdings in einer 1930 von Wilhelm Kempff eingreifend überarbeiteten Fassung. Diese letzte, in weiten Kreisen bekanntgewordene Ausgabe ist als Relikt ungeklärter Missverständnisse zwischen den Schumann-Erben und dem Verlag, wie auch – gerade durch ihre kontinuierliche Erhältlichkeit bis ins 21. Jahrhundert hinein – angesichts ihrer für die von Clara Schumann beabsichtigte Schumann-Überlieferung kaum nachweislichen Tauglichkeit ein bemerkenswertes Zeitdokument.

In meinem Beitrag gehe ich anhand des Briefwechsels zwischen den Schumann-Erben und Vertretern des Verlags der Frage nach, welche Hintergründe, Absichten, Entscheidungen und Versäumnisse in der Editionsgeschichte der instruktiven Ausgabe von Clara Schumann zur heutigen weitgehend ungeklärten Sachlage beigetragen haben mögen.

117

UTE BÄR (Zwickau, DE):

Die Entstehung der alten Schumann-Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel

Nachdem im August 1877 die Entscheidung getroffen worden war, im Verlag von Breitkopf & Härtel eine Gesamtausgabe der Werke Robert Schumanns erscheinen zu lassen, die von Clara Schumann unter Mitwirkung von Johannes Brahms herausgegeben werden sollte, begann hierzu eine intensive Korrespondenz zwischen der Herausgeberin und dem Verlag. Während die Briefe Clara Schumanns nicht überliefert sind, sind die Schreiben des Verlages an sie, Johannes Brahms sowie die weiteren Mitarbeiter der alten Gesamtausgabe vollständig als Kopie in Kopierbüchern des Verlages erhalten. Diese werden bis heute als Depositum des Verlages Breitkopf & Härtel im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig aufbewahrt. Einzelne Originale von an Clara Schumann gerichteten Briefen sind außerdem in deren Korrespondenz überliefert, die sich in der Staatsbibliothek Berlin befindet. Neben den Kopierbüchern sind im Staatsarchiv Leipzig ebenfalls als Depositum von mehreren Werken Herstellungsvorlagen und Korrekturabzüge der alten Schumann-Gesamtausgabe vorhanden. Auf der Grundlage dieses Materials und einem sich im Robert-Schumann-Haus befindenden durchschossenen Verzeichnis der Werke R. Schumanns, in das Clara zu jedem Werk Angaben zu deren Herausgabe (Bearbeiter, zeitliche Ausführung der Korrekturen etc.) gemacht hat, ist es möglich, die Edition der einzelnen Werke in dieser Ausgabe mehr oder weniger ausführlich nachzuvollziehen, was am Beispiel des *Adventliedes* op. 71 dargestellt wird.

■ Donnerstag, 2. Oktober 2008

A10: MUSEUM FÜR MUSIKINSTRUMENTE: STUDIENSAMMLUNG – SAMMLUNG ZUM STUDIEREN

*Vorträge anlässlich der Eröffnung der Studiensammlung des Museums für
Musikinstrumente der Universität Leipzig*

Leitung: Birgit Heise (Leipzig, DE)

Ort: Museum für Musikinstrumente, Johannisplatz 5-11

- 09.00 STEFAN ROSMER (*Leipzig, DE*)
Eine Sammlung zum Studieren - Neues zur Museumsgeschichte aus den
Archiven
- 09.30 RAINER BEHREND (S) (*Leipzig, DE*)
Über eine Balalaika im Bestand der Leipziger Sammlung
- 10.00 HELMUT KOWAR (*Wien, AT*)
Die Flötenuhren der Leipziger Sammlung

10.30 Pause

- 11.00 BIRGIT HEISE (*Leipzig, DE*)
Die Lochplatten-Musikwerke der Leipziger Sammlung
- 11.30 SUSANNE TOMKOVIC (*Leipzig, DE*)
Vom Folk zum Varieté. Die Banjos der Leipziger Sammlung

12.00 Mittagspause

- 14.00 GRETEL SCHWÖRER-KOHL (*Halle/Saale, DE*)
Die außereuropäischen Musikinstrumente Leipziger Sammlung
- 14.30 RUDOLF CONRAD (*Leipzig, DE*)
Die indianischen Instrumente der Leipziger Sammlung
- 15.00 JIM FRANKLIN (*Nürnberg, DE*)
Die japanischen Flöten der Leipziger Sammlung

15.30 Pause

- 16.00 ENRICO ILLE (*Halle/Saale, DE*)
Die indischen und indonesischen Instrumente der Leipziger Sammlung

- 16.30 JAMAL SAMAWATI (Frankfurt/M. / Iran) u. RUDOLF CONRAD (*Leipzig, DE*)
Die Instrumente aus dem islamischen Kulturkreis
- 17.00 YU FILIPAK (*Leipzig, DE / Shanghai, CN*)
Die ostasiatischen Geigen der Leipziger Sammlung
- 17.30 YUANYUAN ZHAO (*Kunming, CN*)
Die ostasiatischen Zithern der Leipziger Sammlung

ABSTRACTS

STEFAN ROSMER (Leipzig, DE):

Eine Sammlung zum Studieren - Neues zur Museumsgeschichte aus den Archiven

Die Sichtung und Auswertung der im Leipziger Universitätsarchiv und im Stadtarchiv vorhandenen Akten zum Museum für Musikinstrumente der Universität erbrachte neue Einblicke in die Geschichte des Hauses. Auf deren Grundlage soll der Frage nachgegangen werden, welche wissenschaftlichen Interessen und Motivationen hinter dem Erwerb der Sammlung standen. Theodor Kroyer – der damalige Ordinarius für Musikwissenschaft und Leiter des Museums – wie auch die Beteiligten auf Seiten der Stadt Leipzig und des Landes Sachsens äußerten sich im Verlauf der Verhandlungen mehrfach zum Wert der Sammlung für die Universität und die Musikwissenschaft. Welche Vorstellungen von Musikwissenschaft waren für den Ankauf leitend, der nicht nur finanziell einen Kraftakt darstellte und erst durch eine Spende des Verlegers Henri Hinrichsens möglich wurde? Welche Erkenntnisse erhoffte man sich vom Umgang mit den historischen Instrumenten? Und war die Sammlung von Beginn an als Objekt des Studiums konzipiert?

RAINER BEHREND (Leipzig, DE):

Über eine Balaleika im Bestand der Leipziger Sammlung

Gegenstand der Darlegungen ist eine im Jahre 1983 aus Privathand für das Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig erworbene russische Balaleika, deren Besonderheit darin besteht, dass sie figürlich und ornamental durch Malerei verziert und außerdem mit Glassteinen besetzt wurde. Es wird dargelegt, dass das Instrument in Beziehung zur kunstgewerblichen Entwicklung in Russland gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu sehen ist, die als 'neurussisch' bezeichnet wird und ihr Zentrum im Großbürgertum Moskaus hatte, wofür der Name des Großkaufmanns Sawwa

Marmontow (1841-1919) mit seinem Landgut Abramzewo steht und als Künstler vorzugsweise Viktor Vasnezow (1848-1926) zu nennen ist. In Abramzewo entstanden kunstgewerbliche Arbeiten ebenso wie auch in den kunstgewerblichen Werkstätten des Landgutes Talaschkino bei Smolensk der Fürstin Tenischewa, in denen nachweislich Balaleiken hergestellt wurden, deren Schmuck u.a. von Malern wie Michail Wrubel (1856-1910) und Alexander Korovin (1858-1908) stammt. Es wird der Frage nachgegangen, in welcher Beziehung dazu das Leipziger Instrument zu sehen ist.

HELMUT KOWAR (Wien, AT):

Die Flötenuhren der Leipziger Sammlung

Die Flötenwerke sind im Bestand der Automaten wohl die ältesten Objekte und blicken zum großen Teil, auch was ihre Dokumentation anlangt, auf eine längere Tradition zurück. Etliche wurden bereits in den frühen Katalogen der Sammlung Heyer und de Wit zu Anfang des 19. Jahrhunderts verzeichnet. Es ist also durchaus lohnend und aufschlussreich, die ehemaligen Beschreibungen mit dem heutigen Zustand und einer neuerlichen Beurteilung zu vergleichen bzw. in eine Linie zu stellen. Das Museum verfügt über außergewöhnliche Stücke der führenden Hersteller in Berlin, Wien, Hannover etc., die als kunsthistorische wertvolle Möbel gleichermaßen wie als musikreproduzierende Musikinstrumente den höchsten künstlerischen Anspruch der damaligen Zeit repräsentieren und eine besondere Zierde dieser Sammlung darstellen. Zu einigen Objekten ist eine geradezu individuelle Geschichte bekannt, die sie aus der Menge der der Sammlungsgegenstände heraushebt. Die repräsentative Anzahl an Flötenwerken verdeutlicht Unterschiede und Besonderheiten je nach ihrer Provenienz. Die überlieferten und teilweise auch noch vorhandenen Walzenbestände vermitteln darüber hinaus einen unmittelbaren Einblick in den Geschmack und die musikalischen Vorlieben der seinerzeitigen Besitzer dieser Automaten.

BIRGIT HEISE (Leipzig, DE):

Die Lochplatten-Musikwerke der Leipziger Sammlung

Mit seiner Erfindung des Ariston, einer durch Lochplatten gesteuerten kleinen Harmonika mit Kurbelantrieb, schuf der Leipziger Paul Ehrlich im Jahre 1881 den Grundstein für einen ganzen Industriezweig. Bis um 1905, vereinzelt noch bis in die 1920er Jahre, produzierten tausende Arbeiter in großen Fabriken mechanische Musikwerke mit auswechselbaren Lochplatten und lieferten sie in alle Welt. Noch vor der Verbreitung des

Grammophons vermochte der Interessent auf diesem Wege die neuesten Musikstücke zu Hause abzuspielen. Das Leipziger Museum für Musikinstrumente beherbergt eine kleine Sammlung an verschiedensten Lochplatten-Musikwerken aus der Gründerzeit, deren Vorstellung und Auswertung im Mittelpunkt des Referates stehen wird.

SUSANNE TOMKOVIC (Leipzig, DE):

Vom Folk zum Variété. Die Banjos der Leipziger Sammlung

Die sechs Banjos des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig sind keine Liebhaber- oder Schmuckstücke. Deutlicher jedoch als jede Raritätensammlung veranschaulichen sie die gesellschaftliche Umgebung, der dieses Instrument über weite Strecken seiner Entwicklung verhaftet war (und ist): der Unterhaltungsmusik. So repräsentieren drei der Leipziger Banjos jene Phase vom Ende des 19. Jahrhundert bis in die 1930er Jahre, als Banjos zu Orchestern zusammengestellt und in der Bauweise dergestalt verändert wurden, dass Spieler anderer Zupfinstrumente leichter mit ihnen umgehen konnten. Solche Mandolinen- und Gitarre-Banjos waren in Nordamerika und Europa beliebt, ebenso wie das viersaitige Tenor-Banjo, das sich aus dem Mandolinen-Banjo entwickelte und mit zwei weiteren Instrumenten in der Leipziger Sammlung vertreten ist. Eine gewisse Ausnahme ist dabei das halbmondförmige und reich bemalte Banjo des Musikartisten Paul Kaiser-Reka (1881-1963). Trotz seiner Einzigartigkeit schließt es aber in Funktion und Herstellungsweise an die Frühgeschichte des Banjos an, als die Spieler ihre Instrumente selbst bauten und weiße Musiker mit geschwärtzten Gesichtern und Banjos ihre Landsleute in Minstrel Shows unterhielten. Das älteste Exemplar der Sammlung dagegen ist eines jener als Schülerinstrumente bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein massenhaft hergestellten und verkauften 5-String-Banjos und ergänzt den Leipziger Bestand um einen weiteren wichtigen Typus.

121

GRETEL SCHWÖRER-KOHL (Halle/Saale, DE):

Die außereuropäischen Musikinstrumente der Leipziger Sammlung

Die Musikinstrumente verdanken wir dem holländische Sammler Paul de Wit (1852-1925), dem Papierfabrikanten Wilhelm Heyer (1849-1913) aus Köln, dem Musiker Paul Kaiser (1881-1963) mit dem Künstlernamen Reka, dem Baron Alessandro Kraus (1853-1913) aus Florenz, der die Instrumente sammelte, um eine Monographie über die Musikgeschichte der verschiedenen Völker zusammenstellen zu können, ebenso wie eine vergleichende Geschichte der verschiedenen Familien von Musikinstrumenten. Ein weiterer

wichtiger Sammler war Hans Georg Conon v.d.Gabelentz (1840-1893) von Poschwitz, auch Mitbegründer der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, der gute Kontakte zu Missionaren, Reisenden und Kaufleuten pflegte. Der sächsische Staat kaufte 1926 die Instrumente der in der Zwischenzeit mächtig angewachsenen Sammlung und übergab sie der Universität Leipzig. Die Einordnung, Bedeutung und Gewichtung der außereuropäischen Stücke soll hier vorgenommen werden, Vergleiche mit anderen großen Sammlungen angestellt, besondere Prachtexemplare oder seltene Stücke hervorgehoben werden.

 RUDOLF CONRAD (Leipzig, DE):

Die indianischen Instrumente der Leipziger Sammlung

Die Studiensammlung des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig verfügt über 7 Einträge, die von den Ureinwohnern des amerikanischen Doppelkontinents stammen. Auch mit den vor dem zweiten Weltkrieg noch vorhandenen Objekten könnte der Bestand keinen Eindruck der Vielfalt und Systematik des Instrumentariums dieser Region geben. Seine Dokumentation ist dürftig, da fast alle Stücke frühzeitig und nicht aus erster Hand in die Sammlung kamen.

Neben archäologischen Funden aus Süd- und Mittelamerika sind eine Fiedel und eine Flöte der Apachen schöne historische Instrumente aus der frühen Zeit nordamerikanischer ethnographischer Sammlungen. Zu einer 2004 erworbenen Vorsatzflöte der Lakota-Indianer existieren Interviews und Spieldokumente in Ton und Bild von Instrumentenmacher Louie Thunderhawk.

 JIM FRANKLIN (Nürnberg, DE):

Die japanischen Flöten der Leipziger Sammlung

In der Sammlung des MIM befinden sich einige japanische Bambusflöten, meist älterer Bauart, darunter *Shakuhachi*, *Hitoyogiri* (Vorgänger der *Shakuhachi*) und *Shinobue*. In diesem Kurzreferat wird allgemein über die verschiedenen Formen japanischer Bambusflöten und ihre Rolle in der traditionellen japanischen Musik berichtet und werden Beobachtungen zu den Besonderheiten der Flöten der Sammlung angeboten.

ENRICO ILLE (Halle/Saale, DE):

Die indischen und indonesischen Instrumente der Leipziger Sammlung

Die Bestände aus Süd- und Südostasien im Musikinstrumentenmuseum Leipzig, insgesamt 24 Einzelstücke, bestechen weder durch repräsentative Vollständigkeit noch durch hohen dekorativen Wert. Sie ermöglichen keine systematische Erforschung des dortigen Musiklebens und lassen sich kaum als rare Glanzstücke präsentieren. Und doch stellen sie wie alle gesammelten Musikinstrumente Einmaligkeit dar, Einmaligkeit von Situationen und Momenten, in denen sie von der Nutzung im Musikleben zur Aufbewahrung außerhalb desselben übergehen. Im Rahmen dieses Vortrags möchte ich bei einigen der Exponate genauer auf diese Momente des Übergangs schauen und zeigen, wie Museumsinstrumente auf mehrere Ebenen ihres sozialen Zusammenhangs deuten.

JAMAL SAMAWATI (Frankfurt a. M., DE/..., Iran) und RUDOLF CONRAD (Leipzig, DE):

Die Instrumente aus dem islamischen Kulturkreis

123

Die Studiensammlung des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig verfügt über 29 Einträge aus islamischen Regionen. Neben der kaukasischen Form ist eine persische Laute 'Tar' das Prunkstück dieses Teils der Bestände. Sie ist vollständig mit Einlegearbeiten bedeckt und mit einer kalligraphischen Inschrift versehen. Weitere Stücke sind arabisch und nordafrikanisch, keines ist aus erster Hand in die Sammlung gekommen und die Dokumentation entsprechend dürftig. Als Referenzobjekte hingegen sind die Instrumente schon durch ihr Alter interessant.

YU FILIPAK (Leipzig, DE/Shanghai, CN):

Die ostasiatischen Geigen der Leipziger Sammlung

Gegenstand des Vortrages sind die ostasiatischen Geigen der Leipziger Sammlung, die im Rahmen eines Forschungsprojektes untersucht wurden. Anhand der einzelnen Typen und unter Berücksichtigung von Sondertypen werden spezifische Merkmale vorgestellt, die zur Identifikation der Geigen führten. In diesem Zusammenhang wird auch auf vorhandene Inschriften eingegangen und es werden Angaben zur Herkunft der Instrumente gemacht.

YUANYUAN ZHAO (Kunming, CN):

Die ostasiatischen Zithern der Leipziger Sammlung

Von den insgesamt 31 in der Leipziger Sammlung vorhandenen Wölbbrett- und Röhrenzithern müssen einige chinesische und japanische Exemplare als echte Kostbarkeiten angesehen werden. Neben typischen Zitherarten wie Koto oder Guqin finden sich seltene Sonderformen wie eine Streichzither aus dem Hoforchester von Okinawa. Die zum Teil aus dem 18. Jahrhundert stammenden Instrumente sind nicht nur sorgfältig verziert, lackiert oder vergoldet, sie enthalten auch alte chinesische Schriftzeichen, deren Deutung Aufschluss über Provenienz, Alter oder Verwendung erlauben.

■ Montag, 29. September 2008

B1: MUSIKSTADT WIEN. MUSIKALISCHE IDENTITÄT(EN) ZWISCHEN
WIENER KONGRESS (1814/15) UND ÖSTERREICHISCHEM
STAATSVERTRAG (1955)

Leitung: Gernot Gruber (Wien, AT) und Björn Tammen (Wien, AT)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-11

- 09.00 GERNOT GRUBER (*Wien, AT*)
Musikalische Identität und Identitätspolitik
- 09.30 ELISABETH TH. FRITZ-HILSCHER (*Wien, AT*)
Die Stadt als Raum kollektiver Identitätsfindung. Der Wiener Kongress
(1814/15) und seine Bedeutung für den Topos von Wien als 'Weltstadt der
Musik'
- 10.00 VIKTOR VELEK (*Trebitz/Trebitsch, CZ*)
„Wo ist mein Heim, mein Vaterland?“ – Zur Frage der Identität in der
Musikkultur der Wiener Tschechen im langen 19. Jahrhundert
- 10.30 STEFAN SCHMIDL (*Wien, AT*)
„Ich sollt' ein Wiener werd'n...“ Identitätskonstruktion und Urbanität in der
Wiener Operette, 1880-1918
- 11.00 MONIKA KORNBERGER (*Wien, AT*)
Das ist das Herz von an urenchten Weana. Auf der Suche nach der verlorenen
Identität: Wienerlied und 'Wiener' Schlager zwischen 1918 und 1938
- 11.30 BJÖRN R. TAMMEN (*Wien, AT*)
Harmonie als Identitätsangebot: Beobachtungen zur Kunst am Wiener
Gemeindebau, 1945-1960

■ 125 ■

ABSTRACTS

Einleitung

In einen zeitlichen Rahmen von anderthalb Jahrhunderten, der durch den Wiener Kongress (1814/15) einerseits, den österreichischen Staatsvertrag (1955) andererseits definiert ist, fügen sich insgesamt sechs Beiträge dieses federführend von MitarbeiterInnen der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften bestrittenen Symposiums. Entsprechend dem kommissionseigenen Forschungsschwerpunkt *Musik – Identität – Raum* wird dabei ein Brückenschlag

zwischen Stadt- und Metropolenforschung, Institutionen-, Gattungs- und Mediengeschichte sowie neueren kulturwissenschaftlichen Erklärungsansätzen zum Thema 'Identität' verfolgt.

Wir fragen nach abstrakten und konkreten, bewussten wie unbewussten Inhalten und ihren Vermittlungsformen: der Musik selbst und ihren Gattungen (speziell Operette, Wienerlied), kulturellen Praktiken (Ball, Konzert), visuellen (Kunst am Bau) wie literarischen Medien (Gesandtenberichte, Briefe). Wir fragen nach den Urhebern, Trägern und Zielgruppen von Identitätskonstruktionen, nach der Identitätssteuerung 'von oben' wie der Identitätswahrnehmung und -akzeptanz 'von unten'.

Durch differenzierte Betrachtung von Einzelphänomenen will das Symposium zu einem tieferen Verständnis der Bedeutung von Musik für Prozesse der Identitätsbildung beitragen, ohne dabei dem Mythos der 'Musikstadt Wien' Vorschub zu leisten.

- - - - -
GERNOT GRUBER (Wien, AT):

Musikalische Identität und Identitätspolitik
- - - - -

Wien wurde wiederholt als 'Musikstadt' (auch Österreich als 'Musikland') in politisch kritischen Situationen hervorgekehrt. Musik und ihr 'großes Erbe' kompensierten Irritationen der staatlichen und sozialen Identität. Rückwärtsgewandtheit oder Zukunftsorientiertheit einer Identitätspolitik verweisen jeweils auf dahinter stehende faktische Probleme.

Bei der Ausbildung eines säkularen musikalischen Kanons in den Jahrzehnten um 1800 spielte die Musik der Wiener Klassiker eine große Rolle. Noch zu Beethovens Lebenszeit entstand über den deutschen Sprachraum hinaus ein Sog für Musiker und Intellektuelle, Wien als Stadt der Musik zu honorieren und auch zu besuchen. Nicht das Konzert- und Opernleben war das primäre Faszinosum, sondern die ungewöhnlich hohe private und halböffentliche Musizierfreude an einem Ort, wo große Komponisten lebten und leben. Sicher hat sich dieses Kontinuum in Dichte und Gewichtung im Laufe der Zeit gewandelt, aber ohne je zu verschwinden. Die musikalische Sogwirkung hat für Wien immer wieder neue Impulse von außen gebracht – dies umso leichter, als die kaiserliche Residenzstadt schon im 18. Jahrhundert eine multikulturelle Sozialstruktur aufwies.

Das Neben- und Ineinander beider Entwicklungsstränge ergibt interessante Konstellationen von mentaler Identität und politischer Absicht, die auch ein besonderes Licht auf die Thematik 'Identität versus Alterität' werfen.

ELISABETH TH. FRITZ-HILSCHER (Wien, AT):

Die Stadt als Raum kollektiver Identitätsfindung. Der Wiener Kongress (1814/15) und seine Bedeutung für den Topos von Wien als 'Weltstadt der Musik'

Der Wiener Kongress, einer der letzten großen Fürstenkongresse, hatte in vielerlei Hinsicht eine Schwellenfunktion – in politischer wie kultureller Hinsicht.

Die Dichte der Feste und Feierlichkeiten hatte nicht, oder nur zum Teil, mit einer den Wienern angeblich genuinen Feierfreudigkeit zu tun, sondern war wesentlicher Bestandteil einer ausgeklügelten diplomatischen Strategie wie Staatspropaganda. Die großen öffentlichen Feste wie z.B. Feuerwerke, Aufführungen der seit den Napoleonischen Kriegen beliebten und von oben nicht selten anbefohlenen sog. Patriotischen Kompositionen, Festmessen (mit Te Deum und Kaiserhymne) etc. dienten der Verfestigung bzw. Schaffung einer kollektiven Identität als habsburgisch-kaiserliche Untertanen im Sinne eines als "Stadionscher Gesamtstaatspatriotismus" definierten Zusammengehörigkeitsgefühls.

Wurde die Stadt einschließlich ihrer Vorstädte und Vororte bis zum Ende des 18. Jhs. primär bei Auf- und Umzügen genutzt, so wird sie anlässlich des Wiener Kongresses m.E. in dieser Dichte erstmals als Raum in ihrer gesamten Dimension genutzt. Ereignisdichte wie inhaltliche Breite (vom Hofball bis zur Wirtshaussmusik) wurden in zahlreichen Berichten oft mit geradezu ungläubigem Staunen festgehalten. Diese Aufzeichnungen (Tagebücher, Briefe bzw. fiktive Korrespondenzen, Reiseberichte) stehen im Mittelpunkt der Untersuchung, da sie zur Verbreitung des Mythos der Musikstadt und des ewig tanzenden, musizierenden Wiens entscheidend beigetragen haben.

127

VIKTOR VELEK (Trebic/Trebitsch, CZ):

„Wo ist mein Heim, mein Vaterland?“ – Zur Frage der Identität in der Musikkultur der Wiener Tschechen im langen 19. Jahrhundert

„Wo ist mein Heim?“ Die ersten Worte der tschechischen Nationalhymne kann man als Synonym für die Identitätssuche der Tschechen bezeichnen. Basierend auf Fragestellungen und Ergebnissen eines Projekts des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in Österreich (FWF) beleuchtet der Beitrag ausgewählte Kapitel des Musiklebens der Wiener Tschechen im langen 19. Jahrhundert und nimmt sich so eines von der bisherigen Wienforschung weitgehend vernachlässigten Bereichs an. Im Mittelpunkt des Beitrags stehen die bunte Migrantenstruktur und jene Tendenzen, die das Musikleben beeinflussten (z.B. slawische Wechselseitigkeit, Bildung einer tschechischen Identität, Re-Migration nach 1918). Besondere Aufmerksamkeit gilt den nach 1860 entstandenen tschechischen Chören bzw. Vereinen mit eigenen Chören;

daran schließt sich die exemplarische Betrachtung eigener Kompositionen von Mitgliedern der Musikszene der Wiener Tschechen an. Die Gründung des tschechischen Wiener Gesangsgaues im Jahre 1907 stellt einen Gipfelpunkt des tschechischen Musiklebens in Wien dar. Dank der Kooperationen im Rahmen dieses Dachverbandes erreichten die Veranstaltungen in Wien ein hohes Niveau; zudem wurden Gastauftritte in den tschechischen Kronländern ermöglicht.

STEFAN SCHMIDL (Wien, AT):

„Ich sollt' ein Wiener werd'n“ Identitätskonstruktion und Urbanität in der Wiener Operette, 1880-1918

Im Wiener Fin de siècle war die Operette eine in mehrfacher Hinsicht außergewöhnliche musikalische Gattung. Indem sie die Pluralitäten der Donaumonarchie reflektierte, beeinflusste sie maßgeblich die kollektiven Identitäten Kakanien, die im Schmelztiegel Wien aufeinandertrafen. Darüber hinaus kommunizierten die Produzenten der Operette auch die Lebensrealitäten in der Metropole, vornehmlich soziale, technische und sexuelle Belange. Die Wiener Operette war damit keinesfalls eine kulturelle Marginalie Österreich-Ungarns, sondern vielmehr ein integraler Bestandteil des städtischen Lebens, ein gesellschaftliches Orientierungssystem für breite Bevölkerungsschichten.

Die Imagination des Urbanen auf den Wiener Operettenbühnen manifestierte sich verschieden: als musiktheatralische Anleitung zur Assimilation, als sentimentale Beschwörung oder als Spiel mit dem beliebten Topos der Differenz von Stadt und Land.

Die Wiener Operette repräsentierte aber nicht nur, sie differenzierte auch. Ihr Anteil am Prozess urbaner Identitätskonstruktion ist somit ambivalent. Dieser Ambivalenz entspricht das Ausdrucksrepertoire des Genres: Um den mannigfaltigen Funktionsbedürfnissen gerecht werden zu können, entwickelte sich ein spezifisches Vokabular: Anhand der so vermittelten Alteritäten und Identitäten konnte Herrschaft über endo- und exogene Territorien imaginiert werden, konnten aber auch Brüchigkeiten nachgezeichnet werden.

MONIKA KORNBERGER (Wien, AT):

Das ist das Herz von an urrechten Weana. Auf der Suche nach der verlorenen Identität: Wienerlied und 'Wiener' Schlager zwischen 1918 und 1938

Der Verlust des Ersten Weltkriegs mit seinen dramatischen Folgen war unter den Einwohnern des neuen Österreich, vor allem jenen der Hauptstadt Wien, auch mit schweren Identitätskrisen verbunden. Eines von vielen Vehikeln zur Konstruktion einer neuen Identität bestand in der Verwendung des Wiener Dialektes, dessen sich das sog.

echte Wienerlied seit jeher bediente.

Diese eigenständige Wiener Ausprägung des populären Liedes war wie der Wiener Dialekt schon vor der Jahrhundertwende zurückgedrängt worden, nach 1918 drohte durch den rapide anwachsenden Import amerikanischer Populärkultur eine zusätzliche Gefahr von außen. Die Angst vor einem Identitätsverlust bewog die Verfechter des sog. echten Wienerliedes, moderne Strömungen zu bekämpfen. Ein anderer Weg bestand darin, sich diese zunutze zu machen, durch Kombination mit Altbewährtem Eigenständiges zu schaffen.

Beide Möglichkeiten wurden im populären Gesang während der Zwischenkriegszeit in Wien mit unterschiedlichen Mitteln und unterschiedlicher Vehemenz verfolgt. Die zahllosen Produktionen der Zeit pendeln zwischen auf alt getrimmtem Wienerlied einerseits und modernem Schlager wienerischer Prägung andererseits. Allen gemein ist das – erfolgreiche – Bestreben, auf unbeschwerte Art das sog. Wienertum (wieder) in den Herzen und Köpfen der Wiener Bevölkerung zu verankern.

BJÖRN R. TAMMEN (Wien, AT):

Harmonie als Identitätsangebot: Beobachtungen zur Kunst am Wiener Gemeindebau, 1945–1960

129

Kaum ein Bereich der Kunstproduktion wird von der Forschung so sehr gemieden wie die Kunst am Bau. Der nach Kriegsende von der Gemeinde Wien in großem Stil betriebene Wohnungsneubau bietet mit seinen monumentalen Mosaiken, Skulpturen oder auch Wandbildern reiches, von der Kunstgeschichte wie auch der Stadt- und Regionalforschung bisher nur ansatzweise erschlossenes Material kommunaler Selbstdarstellung.

Musikalische Themen beanspruchen darin einen überraschend prominenten Platz; mitunter werden ganze Hofanlagen nach großen Komponisten benannt. Nur zum Teil erweisen sich die Musikdarstellungen als Imaginationen des Urbanen, als Chiffren der Metropole oder als Reflexe auf Gedächtnisorte; in den meisten Fällen handelt es sich um Identitätsangebote eines in den Jahren nach 1945 zutiefst harmoniebedürftigen Gemeinwesens.

Der musikikonographisch ausgerichtete Vortrag bietet einen Überblick über die wichtigsten Bildthemen und ihre medialen Vermittlungsformen in jener spezifischen, durch die städtischen Wohnhausanlagen definierten Öffentlichkeit. Zugleich beleuchtet er den Beitrag, den derartige Kunst am Bau zum Topos der Musikstadt Wien und des Musiklandes Österreich zu leisten vermag.

Beethoven-Gesamtausgabe

Neuerscheinungen 2008

Abteilung VI Band 1

Kammermusik mit Blasinstrumenten

mit Kritischem Bericht

Ed.: Egon Voss

*Op. 103, WoO 25, op. 20, 71, 81b, WoO 29, op. 25, 87,
WoO 30, 28, 26, 27, 33, Hess 19, 27*

HN 4171 € 240,- Broschur
HN 4172 € 248,- Ganzleinen

Abteilung VIII Band 1

Christus am Ölberge op. 85

mit Kritischem Bericht

Ed.: Anja Mühlenweg

HN 4311 € 200,- Broschur
HN 4312 € 208,- Ganzleinen

Bestellen Sie unseren Newsletter:
www.henle.de
mit Neuigkeiten aus dem Verlag,
zu **Notenausgaben** und zum Thema **Urtext**

G. Henle Verlag



■ Montag, 29. September 2008

B2: STÄDTE IM DREIKLANG: 1808 – 1908 – 2008

Leitung: Andreas Waczkat (Göttingen, DE)

Moderation: Sabine Meine (Hannover, DE)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-11

STATION I – Wien 1808

- 14.00 BIANCA NASSAUER/STEPHAN DIEDRICH/CORINNA MÜLLER-GOLDKUHLÉ
 (Frankfurt am Main, DE)
 „Musikstadt“ Wien – Zum didaktischen Potential eines Zeitsprungs
- 14.30 UTE JUNG-KAISER *(Frankfurt am Main, DE)*
 Wie klang Wien vor 200 Jahren?

■ 131 ■

STATION II – Berlin 1908

- 15.00 CAROLIN STAHRENBURG *(Hannover, DE)*
 Berlin 1908 – Klang einer Stadt
- 15.30 MATTHIAS KRUSE *(Hildesheim, DE)*
 Der Klang einer Stadt – Berlin 1908

STATION III – Leverkusen und Hildesheim 2008

- 16.00 BRIGITTE VEDDER *(Köln, DE)*
 Stadt-Klang – Musikpädagogische Konzepte
- 16.30 ULRICH WEGENER *(Hildesheim, DE)*
 Wie klingt Hildesheim? Soundscape-Dokumentation im Hildesheimer Land

ABSTRACTS

BIANCA NASSAUER/STEPHAN DIEDRICH/CORINNA MÜLLER-GOLDKUHL (Frankfurt am Main, DE)

„Musikstadt“ Wien – Zum didaktischen Potential eines Zeitsprungs

Wie klingt eine Stadt? Geht man dieser Frage nach, so öffnet sich zunächst ein weites Feld, denn die Suche nach dem „Klang“ einer Stadt ist durchaus mehrdeutig zu verstehen. Sie beginnt bei den Geräuschen auf den Straßen und Plätzen. Grenzt man nun den Betrachtungswinkel auf eine bestimmte Stadt ein, so spezifizieren sich die Klänge zunehmend, z.B. durch geographische, urbane und regionale Charakteristika. Bei einer Stadt von vor 200 Jahren entfallen zudem alle elektronischen und verkehrstechnischen Geräusche, die uns aus Großstädten bekannt sind, andere, fremde „Klänge“ kommen hinzu. Dazu gehören spezifische Schlager oder Gassenhauer, die Musik der Straßenmusikanten oder jener Menschen, die bei Arbeit oder Freizeit singen und musizieren. „Wiener“ Klänge wird man auch in Caféhäusern hören, in privaten Salons und in öffentlichen Konzerthallen, in denen die sog. Musik der „Wiener Klassik“ gespielt wird. Indem man sich an verschiedene Orte des historischen klingenden Wiens versetzt, konstruiert sich nach und nach die Momentaufnahme einer spezifischen Lebenswelt.

Eine grundsätzliche Frage lautet, ob es didaktisch überhaupt sinnvoll ist, diesen „Klängen“ nachzuspüren, ob sie für das Entdecken von „Lebenswelt-Bildern“ zentral sind. Hatten Klänge und Klang-Vorstellungen der Stadt Wien Relevanz für die Musiker der sog. „Wiener Klassik“? Interessant wäre auch die Frage, inwieweit die bewusste Imagebildung der „Musikstadt Wien“ den Klang dieser Stadt von 1808 bis heute (mit-) geprägt hat.

UTE JUNG-KAISER (Frankfurt am Main, DE):

Wie klang Wien vor 200 Jahren?

Der Klang einer Stadt ist entweder ein Kompositum, das aus divergenten Teilfaktoren zusammengesetzt ist und als Klangmeile oder Kaleidoskop unterschiedlichster Klangräume reproduziert werden kann, oder aber eine Konstruktion, die auf selektiven Erwartungsmustern gründet. Da es unmöglich ist, den Klang einer Stadt von vor 200 Jahren hörbar zu machen, wird man spezifische Klang- und Stadtopoi zu rekonstruieren versuchen; diese können mit der vergangenen Klangrealität nur hypothetisch übereinstimmen. Nur in soziologischer und ästhetischer Hinsicht werden Fragen zu beantworten sein wie bspw.: Warum war Wien für Musiker „der beste Ort von der

Welt“ (Mozart)? War es der Sprachklang/Dialekt, der das „Wienerische“ zur „wahren Weltsprache der Musik“ erhob (Adorno)?

Wien vor 200 Jahren ermöglichte eine „europäische Kultursynthese“ besonderer Art: als Assimilation verschiedener Nationalstile und sozial heterogener Kunstformen. War es der Klang der Straße (das folkloristische Melodiengut und die Tanzmusik), welcher wesenskonstitutiv wurde für die Wiener Klassik, oder funktionierten diese Prozesse eher wechselseitig? Gab die Stadt den Grundklang vor, welcher Komponisten zu Weltrang aufsteigen ließ, oder definierten die Stars den Gesamtklang, das klingende Image der Stadt? Konkrete Fragen sollen an Mozart, Haydn oder Beethoven exemplifiziert werden.

CAROLIN STAHRENBURG (Hannover, DE):

Berlin 1908 – Klang einer Stadt

Der Klang einer Stadt – was macht ihn aus, wer trägt dazu bei? Es sind nicht nur die zahlreichen Opernhäuser und Konzertsäle, die Dirigenten oder Komponisten vom Format eines Richard Strauss, die den Klang einer Stadt prägen. Aus Operettentheatern und Caféhäusern erschallen die neusten Schlager, in den Cabarets singen Sängerinnen und Humoristen ihre Couplets; die Drehorgelspieler tragen die Melodien durch die Hinterhöfe der Stadt. Diese bunte musikalische Vielfalt war es, die neben den Rufen der Straßenverkäufer und dem Klingeln der „Elektrischen“ den Klang einer Stadt ausmachte. Berlin 1908: Da spielt z.B. Siegfried Translateur mit seinem Orchester im Weinhaus Rheingold. Otto Reutter, der „König der Humoristen“, tritt im Apollo-Theater auf. Die „besseren Kreise“ amüsieren sich im Cabaret *Chat Noir*. Im Herbst schließlich machen Fritzzi Massary und Josef Giampietro in der Jahresrevue *Donnerwetter! Tadellos!!!* des Metropol-Theaters Schlagzeilen. Revueschlager und Couplets reagieren wie wenige andere musikalische Medien auf aktuelle Vorgänge, reflektieren Skandale, Ereignisse, Neuigkeiten. Wie spiegelt sich die werdende Weltstadt Berlin in der Unterhaltungsmusik und wie trägt diese zur Identitätsbildung der Stadt bei? Diesen Fragen geht der Vortrag anhand verschiedener Beispiele nach und vergegenwärtigt dabei das populäre Musikleben Berlins im Jahr 1908.

133

MATTHIAS KRUSE (Hildesheim, DE):

Der Klang einer Stadt – Berlin 1908

Das Berliner Musikleben wurde um 1900 wesentlich durch den herrschenden Konservatismus geprägt. Maßgebliche Kreise wie die Mitglieder der Akademie der Künste vertraten eine konservative Haltung. Hugo Riemann warf den Berliner Akademikern vor, die Stadt zum „Bollwerk der musikalischen Reaktion“ gemacht zu

haben, Georg Schünemann verwies auf ein „fest verschanztes Lager der Konservativen“. Wesentlicher Teil dieses Lagers war die „Berliner Singakademie“, die von Martin Blumner geleitet wurde, dessen Musikauffassung durch den restaurativen Geist geprägt wurde. Erst unter Georg Schumann gelang es, einen Kurswechsel einzuleiten. War das offizielle Musikleben von einem starken Konservatismus bestimmt, so setzte sich diese Haltung in der Musikpädagogik fort. Hermann Kretzschmar, „spiritus rector“ der Musikpädagogik, suchte eine Neuordnung in der Musikpflege, getragen von der Erkenntnis einer Entfremdung zwischen der Kunstmusik und der Bevölkerung. Kretzschmar gelang es, in den entscheidenden Kreisen ein Bewusstsein für die vermeintliche Bedrohung des deutschen Musiklebens zu schaffen. So war man um Volksbildung bemüht – allerdings im Sinne des offiziellen Musiklebens. Der „Klang einer Stadt“ Berlin in seiner Gänze wurde nicht zur Kenntnis genommen.

BRIGITTE VEDDER (Köln, DE):

Stadt-Klang – Musikpädagogische Konzepte

Leverkusen - dieser Name steht zunächst für Bayer, Medizin-/Chemie-Konzern (heute Lanxess) bzw. Fußball-/Sportclub. Mit Musik oder gar Musikwerken wird der Name der Stadt üblicherweise nicht verbunden. Dennoch tummelt sich in dieser Stadt eine abwechslungsreiche und multikulturelle Musikszene, die sich neben Köln und Düsseldorf durchaus behauptet (z.B. Leverkusener Jazztage im November jeden Jahres).

In einem halbjährigen Projekt haben sich Schülerinnen und Schüler der Jahrgangsstufe 11 des Landrat-Lucas-Gymnasiums Leverkusen mit den Leverkusener Stadt-Klängen beschäftigt. Diese Projekt war sowohl musikwissenschaftlich als auch handlungsorientiert ausgerichtet.

In einer ersten Unterrichtseinheit lernten die Schülerinnen und Schüler Werke aus dem E- und U-Bereich zum Thema „Stadt“ kennen. Das Augenmerk wurde hier besonders auf Steve Reich und Minimal-Music gerichtet. In einem zweiten Abschnitt hielten die Schülerinnen und Schüler Referate zu selbstgewählten Städten unter dem Thema: Welche Besonderheiten weisen die Städte hinsichtlich musikspezifischer Klänge bzw. deren Ver-/Bearbeitung auf? In einem dritten Teil gingen die Schülerinnen und Schüler mit Aufnahmegeräten durch diverse Musikinstitutionen sowie Alltagssituationen Leverkusens, um die spezifischen Soundscapes der Stadt zu erfassen und zu dokumentieren. Im Besonderen beschäftigten sie sich mit der Musikkultur des Sports (das Gymnasium hat u.a. einen Schwerpunkt in der Sportförderung) und den Geräuschen des Industriestandorts von Bayer/Lanxess. Das Ergebnis ist eine Klangcollage aus Texten und Musik, mit der die Schülerinnen und Schüler ihre ganz persönlichen Bezugspunkte zum Klang „ihrer“ Stadt in kritischer Auseinandersetzung mit der sie umgebenden Musikwelt erarbeitet haben. Die Klangcollage wird verwendet zur

akustischen Ausstattung eines neu eröffneten Museums zur "Geschichte von Menschen in Leverkusen seit 1800".

ULRICH WEGENER (Hildesheim, DE):

Wie klingt Hildesheim? Soundscape-Dokumentation im Hildesheimer Land

Abstract lag zu Redaktionsschluss nicht vor.

▼ Dienstag, 30. September 2008

B3: LES SONS DU THEATRE DANS LA VILLE

Leitung: Xavier Bisaro (Montpellier, FR)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-11

- 09.30 BÉNÉDICTE LOUVAT-MOLOZAY (*Montpellier, FR*)
Sons de la scène, sons de la salle dans les théâtres publics français au XVIIe
Siècle
- 10.00 XAVIER BISARO (*Montpellier, FR*)
L'académie royale de musique et la police parisienne : l'opéra au regard de
la ville

10.30 Break / Pause

- 11.00 FLORENCE MARCH (*Avignon, FR*)
Illusion et réalité sonores : le brouillage des frontières dans les théâtres
londoniens de la Restauration
- 11.30 CLAIRE BARDELMANN (*Metz/Montpellier, FR*)
Les cris de Londres : identité urbaine et représentations culturelles dans
l'Angleterre élisabéthaine

ABSTRACTS

BENEDICTE LOUVAT-MOLOZAY (*Montpellier, FR*):

Sons de la scène, sons de la salle dans les théâtres publics français au XVIIe siècle

Qu'entend-on dans les théâtres publics parisiens, depuis l'âge d'or de la dramaturgie baroque (les années 1630) jusqu'à l'apogée du classicisme (les années 1670) ?

C'est à cette question qu'on cherchera à répondre, en distinguant les sons qui appartiennent au spectacle (musique, bruitages, voix de l'acteur) des sons qui sont produits par la salle (réactions du public, nuisances sonores) et de ceux qui rythment la séance théâtrale (ouverture, clôture et intervalles d'actes). On montrera ainsi que, pendant cette période, le son du théâtre français connaît une mutation importante, mais aussi que se substitue à une perception sonore une perception visuelle du spectacle théâtral.

Töne der Szene, Töne des Saals im französischen Theater des 17. Jahrhunderts
Was hört man in den öffentlichen Theatern von Paris, vom goldenen Zeitalter des Barocktheaters (in den 1630 Jahren) bis zum Gipfel des Klassizismus (in den 1670 Jahren) ?

Diese Frage werden wir versuchen, zu beantworten, indem wir die verschiedenen Töne voneinander unterscheiden: die, die dem Bühnengeschehen entstammen (Musik, Geräuschkulisse, Stimme des Schauspielers); die, die vom Saal produziert werden (Reaktionen des Publikums, laute Störungen) und die, die die Vorstellung rhythmisch gestalten (Eröffnung, Abschluss, Pausen zwischen den Akten). So werden wir zeigen, dass der Ton des französischen Theaters zu dieser Zeit eine wichtige Entwicklung erlebt, und dass die Wahrnehmung der Theatervorstellung vom Hören zum Sehen übergeht.

XAVIER BISARO (Montpellier, FR):

L'académie royale de musique et la police parisienne : l'opéra au regard de la ville

137

Sous le règne de Louis XV, le système de surveillance policière de Paris atteint un degré certain de sophistication. Les mouches rapportent, les inspecteurs enquêtent et leur comptes-rendus remontent jusqu'à la lieutenance générale, la population de la capitale devenant ainsi l'objet d'une observation permanente. Or, parmi les multiples aspects de la vie urbaine que ce système tente de circonscrire figure l'activité de l'Académie royale de musique : incidents de représentation, succès de la programmation, mais surtout vie sociale et mondaine de ses chanteuses attirent l'attention policière. Le regard est l'outil premier des agents (suivi des déplacements, observation des attitudes,...), mais leurs oreilles sont également sollicitées. Récolter les rumeurs et les ragots, certes ; mais aussi entendre des voix chantées, écouter les éclats sonores sur le théâtre et à son alentour pour finalement constituer un auditoire particulier de l'Académie : telles sont les dimensions sonores d'une investigation dont cette communication tentera de saisir les enjeux et les enseignements.

FLORENCE MARCH (Avignon, FR):

Illusion et réalité sonores : le brouillage des frontières dans les théâtres londoniens de la Restauration

Il s'agira d'étudier les interactions entre les sons qui participent à la création de l'illusion théâtrale et des sons qui parasitent celle-ci et la remettent constamment en question, qu'ils soient officiels et nécessaires à la production technique du spectacle ou bien clandestins.

Paradoxalement rivales et complémentaires, ces productions sonores se font écho, deviennent l'enjeu de stratégies de récupération et définissent au final un contrat de spectacle original.

CLAIRE BARDELMANN (Metz/Montpellier, FR):

Les cris de Londres : identité urbaine et représentations culturelles dans l'Angleterre élisabéthaine

A l'époque élisabéthaine, les cris de métiers londoniens suscitent un intérêt dont témoignent à la fois l'abondance des transcriptions musicales dont ils font l'objet et l'utilisation qui en est faite sur la scène élisabéthaine. Les catches et freemen's songs des recueils de Ravenscroft, comme les compositions pour consort de violes et voix d'Orlando Gibbons, Thomas Weelkes et Richard Dering, retranscrivent le pittoresque d'une production sonore caractéristique de l'identité urbaine londonienne. Le théâtre élisabéthain emprunte également nombre de ces crieurs de rues, pour la couleur locale (surtout dans les city comedies de Ben Jonson et de Thomas Heywood) mais avant tout comme un substrat culturel si commun qu'il permet tous les jeux de la distorsion à des fins dramatiques. Cette stratégie de l'écart repose la plupart du temps sur des double-entendre sexuels, d'où le choix à la scène de quelques métiers représentatifs de la culture populaire de Londres : ramoneur, colporteur, marchand de balais, châtreur de porcs ou rétameur.

■ Dienstag, 30. September 2008

B4: DAS LEIPZIGER CONSERVATORIUM DER MUSIK ALS
INTERNATIONALER AUSBILDUNGSORT

Leitung: Stefan Keym (Leipzig, DE)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-11

- 14.00 YVONNE WASSERLOOS (*Düsseldorf, DE*)
Zwischen Assimilation und Negation. Dänische Schüler am Leipziger
Conservatorium
- 14.30 CORDULA-SUSANNE GECK (*Leipzig, DE*)
Britische Komponisten am Leipziger Konservatorium im 19. Jahrhundert
- 15.00 MARION RECKNAGEL (*Kassel, DE*)
Auswahl für böhmische Studenten: Die drei Konservatorien in Prag, Wien und
Leipzig

■ 139 ■

15.30 Pause

- 16.00 STEFAN KEYM (*Leipzig, DE*)
Leipzig oder Berlin? Aspekte der Ortswahl ausländischer Kompositions-
studenten um 1900 als Beispiel für einen institutionengeschichtlichen
Städtevergleich
- 16.30 GESINE SCHRÖDER (*Leipzig, DE*)
Der musiktheoretische Unterricht am Leipziger Conservatorium in den
zwanziger und dreißiger Jahren – und was davon in andere Länder gelangte

ABSTRACTS

Einleitung

Die Bedeutung musikausbildender Institutionen für die städtische Musikkultur wird am Beispiel Leipzigs besonders deutlich. Seit mehr als 160 Jahren ist das von Felix Mendelssohn-Bartholdy gegründete Conservatorium eng mit dem Gewandhaus, dem Verlagswesen und anderen Knotenpunkten des Leipziger Musiklebens verflochten. Dessen Internationalität zeigt sich nirgendwo klarer als hier: Um 1900 lag der Ausländeranteil der „Eleven“ des Leipziger Conservatoriums mit konstant über 40% erheblich höher als in

anderen Musikzentren; dank seiner ausländischen Absolventen wurde es weltweit zum Vorbild ähnlicher Einrichtungen. Diese Ausstrahlungskraft erscheint umso bemerkenswerter, als das Conservatorium im späten 19. Jahrhundert ein sehr konservatives Profil aufwies und seine finanziellen Bedingungen weit ungünstiger waren als die der staatlich subventionierten Lehranstalten in Berlin und Paris, was sich in (auch von ausländischen Eleven beklagten) Problemen wie einem Übermaß an Studierenden (mit z.T. niedrigem Niveau) und mangelnder Motivation einiger Dozenten niederschlug.

Die Frage, weshalb die Attraktivität des Conservatoriums für ausländische Studierende dennoch ungebrochen blieb, steht im Mittelpunkt des Symposiums. Besondere Beachtung wird dabei den Wechselwirkungen mit dem Mythos der „Musikstadt Leipzig“ gewidmet, der die ausländischen Eleven anzog und zu dem die bekannteren von ihnen durch ihr Renommee später selbst (z.T. unfreiwillig) beitrugen.

Zur Herausarbeitung des spezifischen Profils der Leipziger Musikausbildung werden außerdem Vergleiche mit anderen Musikstädten wie Berlin, Prag und Wien gezogen.

YVONNE WASSERLOOS (Düsseldorf, DE):

Zwischen Assimilation und Negation. Dänische Schüler am Leipziger Conservatorium

Rund 40 Jahre nach der Gründung des Leipziger Konservatoriums 1843 bildeten die skandinavischen Schüler hinter jenen aus den USA und Großbritannien die drittgrößte Gruppe. Darunter waren die Dänen mit elf Studenten relativ schwach vertreten. War der Besuch schon nicht sonderlich umfangreich, so kam es durch politische Konflikte zu regelrechten „Eiszeiten“, in denen jahrelang kein Däne offiziell in Leipzig studierte bzw. dem Leipziger Studium auch von dänischen Absolventen mit Ablehnung begegnet wurde. Die hier zu betrachtende Schülergruppe war zwar von geringer Quantität, jedoch von bemerkenswerter Qualität. Der Großteil der Dänen, die das Musikleben inner- oder außerhalb der Heimat prägten, entstammte dieser Leipziger Studentengruppe. Hier lohnt sich die Betrachtung des biographischen Stellenwertes des Konservatoriums und die mögliche Einflussnahme auf das weitere Wirken der Schüler. So wurde 1880 in Kopenhagen ein Musik-Institut gegründet, das paradoxerweise inhaltlich kontra Leipzig konzipiert wurde, jedoch nicht ohne Leipziger Strukturen auskam. Es stellt sich die Frage, ob sich eine Art „Leipziger Allgemeingut“ etabliert hatte, das sich selbst innerhalb eines nationalen Konfrontationskurses als international überlebensfähig herausstellte.

CORDULA-SUSANNE GECK (Leipzig, DE):

Britische Komponisten am Leipziger Konservatorium im 19. Jahrhundert

Das 1843 von Felix Mendelssohn Bartholdy gegründete Conservatorium zog von Anfang an zahlreiche britische Studierende an. Es ist davon auszugehen, dass die Popularität des Gewandhauskapellmeisters in Großbritannien für die Attraktivität Leipzigs als Studienort mitverantwortlich war. Im Rahmen des Vortrags soll die Verbindung zwischen dem Conservatorium in Leipzig und Großbritannien näher beleuchtet werden. Dabei wird folgenden Fragen nachgegangen: Welche Motivationen hatten die britischen Studenten? Wie stand es um ihre Vorbildung? Wurden sie durch ihren Studienaufenthalt, auch möglicherweise durch besondere Lehrinhalte beeinflusst? Und wie verlief ihre spätere Karriere? Für die Untersuchung wurden Kompositionsstudenten herangezogen, da ihr Nachlass am Besten dokumentiert ist. Der Komponist und Pianist John Francis Barnett soll als Fallbeispiel in dem Spannungsfeld des Themas näher dargestellt werden.

141

MARION RECKNAGEL (Kassel, DE):

Auswahl für böhmische Studenten: Die drei Konservatorien in Prag, Wien und Leipzig

Unter den vielen ausländischen Studenten, die am Leipziger Konservatorium studierten, befanden sich nur wenige aus den Böhmisches Kronländern. Sie machten zwischen 1843 und 1918 gerade einmal einen Anteil von ca. 1,2% aus. Dies ist jedoch wenig verwunderlich in Anbetracht der Tatsache, dass es für Studenten aus dieser Gegend gut etablierte Alternativen gab: Bereits 1811 wurde in Prag ein Konservatorium gegründet. 1830 nahm zudem die Prager Orgelschule ihre Arbeit auf. Eine weitere Studienmöglichkeit im eigenen Land bot sich in Wien, wo die Gesellschaft der Musikfreunde 1817 ein Konservatorium eröffnet hatte. Das Leipziger Konservatorium stand also in Konkurrenz zu anderen, älteren Instituten.

In dem Beitrag werden die drei Konservatorien im Blick auf ihre Gründungsgeschichte und ihre jeweilige programmatische Ausrichtung miteinander verglichen. Dabei wird der Frage nachgegangen, was die Studenten in dem einen oder andern Institut zu erwarten hatten und welche Erfahrungen sie dann tatsächlich machten.

STEFAN KEYM (Leipzig, DE):

Leipzig oder Berlin? Aspekte der Ortswahl ausländischer Kompositionsstudenten um 1900 als Beispiel für einen institutionengeschichtlichen Städtevergleich

Leipzig und Berlin waren um 1900 die beiden wichtigsten deutschen Musikausbildungszentren. Besonders deutlich wird dies an dem – gemessen an anderen Städten wie Dresden oder Köln – weit höheren Anteil ausländischer Studierender. Durch den Vergleich beider Studienorte aus der Sicht dieser Studierenden soll neues Licht auf die bislang nur in monografischen Beiträgen untersuchten Lehranstalten geworfen werden.

Die Länderstatistik der „Musikeleven“ beider Städte wird erörtert vor dem Hintergrund der jeweiligen Hochschullandschaft, die in Leipzig relativ übersichtlich war gegenüber der Verflechtung von staatlicher Musikhochschule und Akademie der Künste sowie den diversen privaten Konservatorien in Berlin. Abgesehen von institutionsspezifischen Aspekten wurde die Ortswahl ausländischer Kompositionsstudenten auch beeinflusst von der Attraktivität des Musiklebens, der Höhe der Lebenshaltungskosten, politischen Konnotationen der beiden Metropolen sowie persönlichen Faktoren wie dem Ruf einzelner Lehrer, Empfehlungen von Bekannten (oftmals Absolventen) und der Präsenz von Landsleuten am Studienort. Gerade diese persönlichen Faktoren förderten bisweilen entscheidend die Herausbildung einer langjährigen Studientradition wie die der Skandinavier in Leipzig oder der Polen in Berlin.

GESINE SCHRÖDER (Leipzig, DE):

Der musiktheoretische Unterricht am Leipziger Conservatorium in den zwanziger und dreißiger Jahren – und was davon in andere Länder gelangte

Entgegen ihrer gegenwärtigen Bedeutung als Theorie hat die an der Leipziger Hochschule praktizierte Tonsatzlehre der zwanziger und dreißiger Jahre den musiktheoretischen Alltag nachhaltig, in manchen Regionen ausschließlich und noch mindestens bis zur Wende 1989 geprägt, und zwar durch drei Gestalten: durch Hermann Grabner auf der einen, auf der anderen Seite durch Karg-Elerts Schüler Paul Schenk und Fritz Reuter. Wie ehemalige Conservatoristen diese Lehren in ihrem eigenen Unterricht tradierten und umwandelten, wie sie die in Leipzig gebräuchlichen Termini transformierten und die Klangsigen übersetzten, wird am Beispiel von Alumni aus nord- und osteuropäischen Ländern verfolgt.

■ Mittwoch, 1. Oktober 2008

B5: FRAUENMUSIKRÄUME - ORTE VON FRAUEN IN DER URBANEN MUSIKKULTUR

Leitung: Rebecca Grotjahn (Detmold, DE), Beatrix Borchard (Hamburg, DE) und Susanne Rode-Breymann (Hannover, DE)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-04

- 09.00 SUSANNE RODE-BREYMANN *(Hannover, DE)*
„Frauen und Jungfrauen dieses Ortes, in geistlichen deutschen Liedern dermaßen geübt“ – Räume musikalischen Alltags in frühneuzeitlichen Städten
- 09.30 BEATRIX BORCHARD *(Hamburg, DE)*
Quartettspiel als geschlechtsspezifische „Raumgestaltung“?
- 10.00 CORNELIA BARTSCH *(Detmold, DE)*
Der Garten in der Leipziger Straße 3 als „innerer Ort“ – eine andere Genealogie?

■ 143 ■

10.30 Pause

- 11.00 BEATE ANGELIKA KRAUS *(Bonn, DE)*
Der Konzertsaal als „temple de l'art“ – ein Raum für Mademoiselle und Madame?
- 11.30 REBECCA GROTJAHN *(Detmold, DE)*
Alltag im Innenraum: Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier

ABSTRACTS

Einleitung

Räume, so Martina Löw, sind Resultat von Handeln, „in dem sich Intentionalität mit Emotionalität, Wahrnehmung und unbewusste Motive oder Vorstellungen mischen.“ Dabei ist immer auch von einer geschlechtsspezifischen Konstitution von Raum auszugehen. Allerdings ist die Topographie nicht so eindeutig, wie es die Gegenüberstellung von öffentlichen ‚Männerräumen‘ und privaten ‚Frauenräumen‘ nahe legt, denen spezifische musikalische Handlungsformen zugewiesen werden: das öffentliche Auftreten im Konzertsaal und das Musizieren im häuslichen Salon. Das Symposium regt eine

differenzierte Rekonstruktion von Räumen an, in denen Frauen als musikalisch handelnde Personen agieren. Ziel der Beiträge ist es, Einsichten der aktuellen Raumsoziologie für die Musikhistoriographie nutzbar zu machen und ihnen an Beispielen aus dem 17. und dem 19. Jahrhundert Tiefenschärfe zu geben. Exemplarische Studien machen die Pluralität der Identitäten von musikalisch aktiven Frauen deutlich, die beileibe nicht auf die Rollen als Komponistin oder Interpretin von Musik beschränkt sind, und erhellen schlaglichtartig das Spektrum von Frauenräumen an Schnittstellen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Gleichzeitig zeigen sie den musikhistoriographischen Nutzen auf, der der Kategorie Raum zukommt: Sie arbeitet der Rekonstruktion der Vielfältigkeit von Frauenräumen ebenso zu wie der Neubewertung von Frauenräumen als Orten kulturellen Handelns.

SUSANNE RODE-BREYMANN (Hannover, DE):

„Frauen und Jungfrauen dieses Ortes, in geistlichen deutschen Liedern dermaßen geübt“ – Räume musikalischen Alltags in frühneuzeitlichen Städten

Abstract lag zu Redaktionsschluss nicht vor.

BEATRIX BORCHARD (Hamburg, DE):

Quartettspiel als geschlechtsspezifische „Raumgestaltung“?

In der Musikwissenschaft wurden bereits mehrere Versuche unternommen, die Bedeutung von Räumen für das Komponieren und Musizieren zu erfassen. Räume sind jedoch nicht einfach etwas Gegebenes, Objektives, sie werden vielmehr, wie die Soziologin Martina Löw betont, im Handeln auch hergestellt.

Auf der Basis von Löws dynamischem Raumbegriff geht der Vortrag der Frage nach, welche Rolle gemeinsames Musizieren im 19. Jahrhundert für die Etablierung, aber auch für die Überwindung von Geschlechtergrenzen gespielt hat. Ausgangspunkt sind die Soireen des Joachim-Quartetts, die 1869-1907 fester Bestandteil des Berliner Musiklebens waren. Die exemplarische Konzertreihe wurzelte in einer urbanen Musikkultur, für die das gemeinsame Kammermusikspiel Grundlage war. Während das Joachim-Quartett in wechselnder Besetzung stets nur aus Männern bestand, musizierten die Musiker in der von Joseph Joachim geleiteten Berliner Musikhochschule wie allabendlich im familiären Kreis auch mit Frauen. Gleichzeitig gründeten von Joachim ausgebildete Geigerinnen Damenquartette, die europaweit in den gleichen Räumen wie Männerquartette konzertierten. Anders die Musikerinnen, die Damenorchester bildeten. Ihnen blieben bestimmte repräsentative Konzertsäle verschlossen, sie traten in Vergnügungs-

etablissemments und Gärten auf. Man könnte also glauben, dass allein der ästhetische Anspruch der dargebotenen Musik den jeweiligen Raum konstituierte.

CORNELIA BARTSCH (Detmold, DE):

Der Garten in der Leipziger Straße 3 als „innerer Ort“ – eine andere Genealogie?

Die musikalische Geselligkeit im Haus der Familie Mendelssohn, Berlin Leipziger Straße 3, wird zumeist mit dem Gartensaal identifiziert, in dem Fanny Hensel ab 1831 die Familientradition der Sonntagsmusiken wiederbelebte. Hierin spiegelt sich ein Denken, das den „Konzertsaal“ als den eigentlichen und wichtigsten Ort der Musikgeschichte annimmt: den Ort, an dem „Meisterwerke“ zur Aufführung kommen und der von Männern als Dirigenten, Produzenten und Komponisten „regiert“ wird. Fanny Hensels Matineen erscheinen vor diesem Hintergrund als verkannter Beitrag zur Geschichte des öffentlichen Konzertwesens. Statt dessen soll der Versuch unternommen werden, die musikalische Praxis in der Leipziger Straße 3 von einem Ort her zu betrachten, der traditionell mit kulturellem Handeln von Frauen verbunden wurde: dem Garten. Der Mendelssohnsche Garten in der Leipziger Straße 3 stand für ein Musizieren, bei dem es keine Grenzen zwischen Zuhörenden und Publikum gab und die Musik eingebunden war in geselliges Spiel, ein Ort musikalischer Experimente, auch ein Ort der Freiheit von Zwängen und Konventionen. Der Blick „vom Garten aus“ verschiebt nicht nur die Topographie musikalischer Praktiken innerhalb des Hauses, er legt auch verborgene Sichtachsen auf Traditionen kulturellen Handelns in der Familie der Mutter Lea Mendelssohn frei und ermöglicht Seitenblicke auf die Bedeutung der Musik im jüdischen Akkulturationsprozess.

145

BEATE ANGELIKA KRAUS (Bonn, DE):

Der Konzertsaal als „temple de l'art“ – ein Raum für Mademoiselle und Madame?

Die 1828 gegründete Pariser Société des Concerts du Conservatoire war eine international hoch geachtete Institution des Musiklebens, die Maßstäbe setzte und nachgeahmt wurde. Ihre Gründungsgeschichte ist auch mit einer Frau verbunden: Madame Habeneck erscheint als Gastgeberin einer Tafelrunde, die zur Gründung dieses legendären Orchesters führen sollte. Sonst ist sie in der Musikgeschichte nicht präsent. Angesichts der Dominanz von Beethovens symphonischer Musik wird leicht übersehen, dass auf den Programmzetteln der Société des Concerts immer wieder weibliche Namen stehen. Eine Sonderstellung hatten gewiss Louise Mattmann als bedeutende Pianistin und natürlich Louise Farrenc als Komponistin, von der Orchestermusik durch die Société des

Concerts uraufgeführt worden ist. Diese beiden Fälle sind näher zu betrachten. Generell muss aber die Frage gestellt werden, wer die hier vertretenen Musikerinnen waren und worin ihre Funktion bestand.

Wo sonst waren Frauen präsent, im direkten Umfeld eines zunehmenden Kultes um männliche Komponisten und deren Meisterwerke – und in einer Zeit, in der chef d'orchestre, virtuoser Salonlöwe und Dandy als männliche Erfolgsmodelle dominierten? Zu fragen wäre auch nach der Rolle, die Frauen in Darstellungen des Konzertlebens zugemessen wurde, etwa als Chordamen auf der Bühne oder als gut gekleidetes Publikum im Saal und Salon. Inwieweit trugen Frauen in der Ikonographie zum (männlichen) Künstlerkult bei und wurden zu einer Konstante auf Komponistenportraits?

REBECCA GROTJAHN (Detmold, DE):

Alltag im Innenraum: Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier

Das häusliche Klavierspiel der Frauen ist vor allem im Hinblick auf seine Funktion für die Außendarstellung der bürgerlichen Familie untersucht worden: Es dient der Präsentation von Besitz und Bildung im ‚Salon‘ – demjenigen Raum, der als Schnittstelle zwischen familiärer Innen- und gesellschaftlicher Außenwelt gilt. Weniger im Blick der Forschung ist bisher das Musizieren, das im Innenraum verbleibt: das Üben, das Musizieren zur Unterhaltung der Familie und zum eigenen Vergnügen. Als Ort, an den die ‚bürgerliche‘ Geschlechterordnung die Frauen verweist, bedarf der Innenraum der besonderen Aufmerksamkeit der Genderforschung; aber eben aufgrund seiner Abgeschlossenheit entzieht er sich der historischen Forschung weitgehend, da die in ihm ausgeübte Tätigkeit wenig Dokumente hinterlässt.

Anhand des Notennachlasses der 1898 in Hannover geborenen Lucia König wird das Musizieren einer ‚Höheren Tochter‘ rekonstruiert. Hierfür wird eine alltagsgeschichtliche Philologie entwickelt, die Gebrauchsspuren lesbar macht und Einblicke in historische Innenräume ermöglicht: in den musikalischen Alltag der Höheren Tochter, aber auch in die Bedeutung, die das Musizieren für ihr Selbstbild und ihre persönliche Lebensbewältigung hatte.

■ Mittwoch, 1. Oktober 2008

B6: ÄSTHETIK DER GEISTLOSIGKEIT: MASCHINENMUSIK IN
GESCHICHTE UND GEGENWART

Leitung: Hermann Gottschewski (Tokyo/Tokio, JP)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-11

- 09.00 HERMANN GOTTSCHESWSKI (Tokyo/Tokio, JP)
Eröffnung, anschließend Referat:
Maschinengespielte Musik: Negation oder Idealisierung des Geistes?
- 09.20 AKEO OKADA (Kyoto, JP)
Reduktion, Repetition und Verstärkung — Klavierübungen und musikalisches
Denken im 19. Jahrhundert
- 09.35 SEIJI CHOKI (Tokyo/Tokio, JP)
Musik und Maschine im Futurismus Japans
- 09.50 HEE-SOOK OH (Seoul, KR)
Musik und Maschine in der koreanischen Musik der Gegenwart: Werke von
Nam June Paik (1932-2006) und Donoung Lee (*1958)
- 10.10 MARTIN RICHES (Berlin, DE)
„Maschine“

■ 147 ■

10.25 Pause

- 10:40 Videovorführung
10:55 Podiumsdiskussion
11:30 Allgemeine Diskussion

ABSTRACTS

Einleitung

Der Plan zu diesem Symposium entstand während einer Tagung, die anlässlich der Ausstellung „Musica ex Machina“ im Dezember 2007 an der Universität Tokyo im Rahmen eines von der Japan Society for the Promotion of Science geförderten Forschungsprojektes stattfand. Im Zentrum der Ausstellung standen die Werke von Martin

Riches, darauf hinführend wurden Stationen der mechanischen Musik von der Antike bis ins 20. Jahrhundert gezeigt, und in einem Raum mit interaktiven Objekten wurden eine Installation und weitere Kompositionen für mechanisches Klavier sowie laufende Forschungsprojekte zu Musik und Maschine präsentiert. Die Tagung betrachtete die Geschichte und Gegenwart der Maschinenmusik vor allem auch aus der asiatischen Perspektive. Das Symposium in Leipzig schließt sich an die Tagung in Tokyo unmittelbar an.

Nach einer historisch-ästhetischen Einführung des Symposionsleiters und dem Beitrag von Akeo Okada, der die mechanisierte Klavierpädagogik des 19. Jahrhunderts in den Blick nimmt — ein auch aus der Perspektive der heutigen asiatischen Instrumentalpädagogik spannendes Thema —, beschäftigen sich Seiji Choki und Hee Sook Oh mit der Rezeption von Maschinen in den Werken japanischer und koreanischer Komponisten. Zum Schluss stellt Martin Riches einige seiner Werke vor, und ein Video über das von Martin Riches und Masahiro Miwa für die Ausstellung neu geschaffene Werk „The Thinking Maschine“ wird vorgeführt und leitet zur Diskussion über.

HERMANN GOTTSCHIEWSKI (Tokyo, JP):

Maschinengespielte Musik: Negation oder Idealisierung des Geistes?

Es ist ein nach einfachen mechanischen Gesetzmäßigkeiten operierendes Musikinstrument, das nach dem Willen des Komponisten „The Thinking Machine“ heißt. Dieser Titel wirft provokativ die Frage der Beziehung von Maschinen zur menschlichen Geistestätigkeit auf. Maschinen im Sinne dieses Vortrages sind geistvoll erschaffen, setzen aber in ihrem Betrieb keinen kreativen Geist voraus. Solche vom kreativen Geist abgelösten Handlungsinstanzen haben seit der Antike Faszination ausgeübt. Aristoteles beschreibt musizierende und andere Maschinen als Werkzeuge, die den Menschen aus der Sklaverei befreien und somit den Geist freisetzen können — den Gedanken finden wir bei Okada wieder. Platon beschreibt das Universum als ein (tönendes!) mechanisches System, das — so darf man weiterdenken — in seinem Automatismus den Geist des Welterschöpfers widerspiegelt. Seit Archimedes wird diese Weltmechanik in konkreten Maschinen nachgebaut. Im Spätmittelalter ist die mechanische astronomische Uhr dafür das repräsentative Beispiel. Die Musikmaschinen des 17. Jahrhunderts führen diesen Gedanken musikalisch zu seiner letzten Konsequenz. Ihre Musik ist unmittelbare Anschauung der Weltharmonie, durch kein Eingreifen einer sündigen Hand gebrochen. Im 18. Jahrhundert wird die Musikmaschine zum Beweisstück für die Rationalität des menschlichen Handelns: Weil es rational ist, lässt es sich durch die Maschine simulieren. Die Mechanik kann dabei als Modell für das Wirken des menschlichen Geistes verstanden werden.

AKEO OKADA (Kyoto, JP):

Reduktion, Repetition und Verstärkung — Klavierübungen und musikalisches Denken im 19. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert, das Zeitalter der musikalischen Romantik, ist auch eine Epoche, die von technischen Übungen besessen war. Musikstücke, die ausschließlich das Fingertraining zum Zweck haben (wie z.B. diejenigen von Cramer, Clementi, Czerny usw.), finden sich hier zum ersten Mal in der Musikgeschichte. Gegen Mitte des Jahrhunderts sind sogar ‚Fingerdrills‘ in großer Menge erschienen, die etwa 5-tönige einfache Figuren beliebig oft wiederholen lassen, um damit die Fingermuskeln zu stärken. Sie sind keine ‚Stücke‘ mehr, wie es die Etüden von Cramer oder Czerny noch waren, sondern eine Art Turnen für Klavierstudenten. Eines der frühesten Beispiele für solchen Fingerdrill lässt sich in der Klavierschule von Hummel (1828) finden, die aber noch Spuren der Improvisationstradition zeigt, während ein Beispiel von Moscheles (1840) schon in höherem Maße systematisiert ist. In diesem Referat wird die Mechanisierung der Klavierübungen als Prozess der ‚Reduktion, Wiederholung und Verstärkung (bzw. Dynamisierung)‘ betrachtet, was ein Charakteristikum ist, das nicht nur die sogenannte mechanische Musik wie Übungsstücke oder Etüden, sondern überhaupt das musikalische Denken der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts (z.B. bei Wagner!) kennzeichnet.

149

SEIJI CHOKI (Tokyo, JP):

Musik und Maschine im Futurismus Japans

Unter diesem Titel wird die Rolle der „Maschine“ in der japanischen Musikszene der 1920er Jahre erörtert. In einer Zeit, in der die Japaner sowohl ihre Kenntnisse von der europäischen Musikkultur als auch ihre ästhetischen Erfahrungen damit sprunghaft erweiterten und vertieften, gab es ebenso plötzlich auch eine breite Rezeption jeglicher avantgardistischen Bewegungen des Westens durch japanische Künstler. Im Hinblick auf das Thema des Symposions ist besonders die Rezeption des Begriffs des Maschinellen bei einigen japanischen Komponisten dieser Zeit von Interesse. Die Maschine wurde im Futurismus als ideales Kunstmittel oder Kunstmedium stilisiert. In der japanischen Rezeption wird nun der Begriff „maschinell“ oder „maschinelle Musik“ im weitesten Sinne interpretiert und auf verschiedenste Kompositionen und musikalische Gegenstände angewandt. Dieser Aspekt ist erst in neuester Zeit ins Blickfeld der Forschung gekommen. Anhand vielfältiger Beispiele lässt sich aufzeigen, welche Bedeutungen die „Maschine“ für die damaligen Komponisten und die Musikszene hatte und welchen Einfluss sie auf die zeitgenössische künstlerische Praxis im Ganzen und auch auf den weiteren Verlauf der japanischen Musikgeschichte ausübte.

HEE-SOOK OH (Seoul, KR):

Musik und Maschine in der koreanischen Musik der Gegenwart: Werke von Nam June Paik (1932-2006) und Donoung Lee (*1958)

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden sich in den Werken koreanischer Komponisten neue Ansätze, Musik und Maschine miteinander zu verbinden. Mit dem Ziel, das Zusammendenken von Musik und Maschine in der modernen Musik Koreas zu rekonstruieren und deren ästhetische Bedeutung zu bestimmen, sollen in dieser Untersuchung die Werke zweier auf diesem Gebiet hervortretender Komponisten, Nam June Paik und Donoung Lee, analysiert werden.

Paik integrierte in seiner frühen Schaffensphase das Medium Fernsehen in seine musikalischen Arbeiten, was für die Entwicklung seiner Videokunst von entscheidender Bedeutung war. Lee zeigt in seinem jüngsten Projekt, der „Interactive Sound Installation“, ein Beispiel für die Verflechtung von neuen Technologien und koreanischer Tradition. In diesem Aspekt zeigen sie das enge Verhältnis zwischen technischer Zivilisation und dem menschlichen Leben und streben eine Überwindung der traditionell passiven Kunstrezeption an, indem sie das Publikum an den Werken partizipieren lassen. Auch lassen sich bei ihnen eine Verschiebung der Perspektive von „auditiver“ zu „visueller Musik“ und das Aufbrechen der Grenzen zwischen den Kunstgattungen feststellen. Die Arbeiten beider Künstler weisen mit ihrer Erschließung heterogener Perspektiven und ihrer Berücksichtigung nicht nur der Rolle des Kunstschaffenden, sondern auch der Ansprüche des Rezipienten postmoderne Elemente auf.

MARTIN RICHES (Berlin, DE):

„Maschine“

Martin Riches ist Künstler und baut Klanginstallationen, Uhren, sprechende Maschinen – und mechanische Musikinstrumente, die oft in Zusammenarbeit mit Komponisten entstanden sind. Anhand von Bild-, Ton- und Videopräsentationen beschreibt er drei seiner Projekte: „The Flute Playing Machine“ (1979-82); „The Talking Machine“ (1989-1991), eine sprechende Orgel; und „MotorMouth“ (1996-1999), eine mechanische Nachbildung der menschlichen Sprechorgane. Versuche mit akustischen Sprachsynthesizern hat es schon im 18. und 19. Jahrhundert gegeben, aber dieses Forschungsgebiet hat jetzt durch die Möglichkeit, das mechanische Mundwerk durch einen Rechner zu steuern, neue Impulse bekommen. Anschließend an die Diskussion dieser Werke wird ein von dem Komponisten Masahiro Miwa produziertes Video über „The Thinking Machine“ gezeigt, ein gemeinsames Projekt von Martin Riches und Masahiro Miwa, das für die Ausstellung „Musica ex Machina“ in Tokyo 2007 realisiert wurde. Die Maschine spielt eine algorithmische „Reverse Simulation“-Komposition auf drei Rohrglocken.

■ Mittwoch, 1. Oktober 2008

B7: MUSIKSTÄDTE DES RUSSISCHEN UND DEUTSCHEN EXILS IN DER
ERSTEN HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS:
BERLIN – PARIS – NEW YORK

Leitung: Stefan Weiss (Hannover, DE)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-11

I. TEIL – BERLIN

- 14.00 STEFAN WEISS (*Hannover, DE*)
Begegnung in Charlottengrad: die Berliner Musikwelt empfängt das Russische Exil
- 14.30 ELENA POLDIAEVA (*Berlin, DE*)
Die russische musikalische Emigration der 1920er Jahre zwischen Berlin und Paris

■ 151 ■

II. TEIL – PARIS

- 15.00 ANNA PETROVA (*Sankt-Peterburg/St. Petersburg, RU*)
Russian opera in Paris, the national theatre in exile
- 15.30 ANNA LANGENBRUCH (*Hannover, DE*)
Das Radio: ein Ort des deutschsprachigen Pariser Musikexils zwischen 1933 und 1940

III. TEIL – NEW YORK

- 16.00 ECKHARD JOHN (*Freiburg i. Br., DE*)
Ortsbestimmung im „Melting Pot“: Zur russischen Musikeremigration in New York
- 16.30 FLORIAN HOBERT (*Hannover, DE*)
Manhattan Transfer – Zur deutschsprachigen Musikeremigration nach New York um 1940

ABSTRACTS

Einleitung

Seit den 1970er Jahren hat sich die musikwissenschaftliche Exilforschung vor allen Dingen mit der 1933 einsetzenden Auswanderung deutschsprachiger Musiker beschäftigt. Bis heute wird dabei wenig berücksichtigt, dass Deutschland 15 Jahre zuvor selbst Station eines musikalischen Exils gewesen war und dass sich der deutschsprachige Exodus in den 1930er Jahren mit einem schon bestehenden russischsprachigen traf. Auf dieses noch unerschlossene Gebiet möchte das Symposium aufmerksam machen, indem es mit der Kategorie „Stadt“ eine für beide Auswanderungswellen zentrale Größe thematisiert. Die Städte Berlin, Paris und New York geben dabei gewissermaßen einen idealtypischen Emigrationsweg vor: Für den russischen Exodus war Berlin die erste bedeutsame Anlaufstelle, bevor Paris und später New York an diese Stelle traten. Berlin–Paris–New York ist jedoch auch die Emigrationsroute Kurt Weills, der hier stellvertretend für weitere deutschsprachige Musiker mit den gleichen Stationen stehen mag. Während Paris und New York Anlaufstädte für beide Gruppen bildeten, steht Berlin für das früheste Aufeinandertreffen des deutschen und russischen Musiklebens im Zeichen des Exils zumindest einer der beteiligten Gruppen: erster Schauplatz einer kulturellen Begegnung unter erschwerten Bedingungen, die sich andernorts fortsetzen und weitere Musikkulturen in ihren Strudel ziehen sollte.

STEFAN WEISS (Hannover, DE):

Begegnung in Charlottengrad: die Berliner Musikwelt empfängt das Russische Exil

Das Musikleben der „Russischen Kolonie“ im Berlin der 1920er Jahre ist bisher noch kaum erforscht. Anknüpfend an einen ersten Überblick auf dem 18. Kongress der IMS in Zürich 2007 soll hier versucht werden, die deutsch-russischen Interaktionen im Berliner Musikleben der 1920er Jahre in den Blick zu nehmen. Betonte der emigrierte Komponist Nicholas Nabokov in seinen Memoiren, im Berlin der frühen 20er Jahre hätte es keine nennenswerte Verbindung zwischen der russischen und der deutschen Musikwelt gegeben, so erfordern zeitgenössische Quellen eine Modifikation dieses Bildes: Das musikalische Wirken der Russen in Berlin war von der Beobachtung des dort vorhandenen Musiklebens ebenso geprägt wie von dem Versuch, eigene musikkulturelle Gewohnheiten ins Exil zu transponieren. Vielfach lassen die russischsprachigen Rezensionen ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein gerade darin erkennen, wie hier die eigene Musikkultur mit der deutschen gemessen wird. Dass die deutschsprachige Musikpresse den Enthusiasmus der russischen Rezensenten für die musikalischen Leistungen ihrer Landsleute

nicht immer teilte, ist wiederum nicht allein ästhetisch, sondern auch soziologisch begründet, war doch das deutsche kulturelle Selbstbewusstsein in jenen Jahren in einer geschwächten Position.

ELENA POLDIAEVA (Berlin, DE):

Die russische musikalische Emigration der 1920er Jahre zwischen Berlin und Paris

Das Thema „russische musikalische Emigration“ hat spätestens seit den 1980er Jahren ein verdientes Interesse gefunden. Mit dem Fall des Eisernen Vorhangs begannen russische Forscher die Möglichkeit zu nutzen, mit russischen Archiven im Westen zu arbeiten. Nichtsdestotrotz ist das Thema auch nach zwanzig Jahren immer noch „neu“ und unzureichend erforscht, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass seine Umriss und Dimensionen unzureichend klar sind. Die Musikwissenschaft hat auf diesem Gebiet im Vergleich zur Geschichtswissenschaft, zur Literaturwissenschaft, Politikwissenschaft und anderen Disziplinen noch immer Nachholbedarf.

153

Die Musikwissenschaft orientierte sich wesentlich an literaturwissenschaftlichen Forschungen. Von ihnen wurden viele Ansätze übernommen. Dazu gehörte etwa auch die Periodisierung bzw. Lokalisierung der russischen Emigration: Als kulturelle Zentren profilierten sich in den frühen 1920er Jahren Berlin, seit Mitte der 1920er Jahre Paris und mit Beginn der 1940er Jahre New York. So begründet diese Einteilung ist, so viel komplizierter, reichhaltiger und widersprüchlicher war die russische musikalische Emigration in Wirklichkeit. Der angekündigte Vortrag versucht, die Übersiedlung der russischen Musiker von Berlin nach Paris weniger als einen einmaligen Akt darzustellen, sondern eher die Verflechtungen des Kulturlebens der beiden Metropolen, die Beziehungen zwischen den russischen Musikern in den beiden Städte auszuleuchten.

Im Mittelpunkt der Ausführungen sollen folgende Figuren stehen: der auf die zeitgenössische Tonkunst spezialisierte Musikwissenschaftler (aber auch Historiker und Exponent der Eurasischen Bewegung) Pjotr Suwtschinski, die Komponisten Sergej Prokofjew, Nikolai Nabokow, Arthur Lourié und Iwan Wyschnegradsky. In diesem Zusammenhang wird auch die Bedeutung des Musikverlegers (Russischer Musikverlag) und Dirigenten Sergej Kussewizki zur Sprache zu bringen sein. Die Druckerei seines Verlags befand sich bis Ende der 1930er Jahre in Berlin, während er selbst in Paris (und später in New York) lebte.

Die Genannten wirkten sowohl in Paris als auch in Berlin – ebenso wie eine große Anzahl sonstiger russischer emigrierter Musiker, für die die Grenzen zwischen Berlin und Paris in den 1920er und -30er Jahren ziemlich durchlässig waren.

ANNA PETROVA (St. Petersburg, RU):

Russian opera in Paris, the national theatre in exile

Nowadays it is the Russian Opera that the Parisians go to just as they used to go to the Italian one before", French newspapers wrote in 1929. Indeed, Russian music and activities of Russian musicians in Paris in the 1920-30s reached the critical amount allowing the creation of an independent theater troupe. "Russian Opera" was founded in Paris in 1929 by the famous singer Maria Kouznetzova and Prince Alexey Zereteli. During several years the troupe successfully arranged «Russian seasons» in the theatres of Paris, gave performances on a tour around Europe. The basis of the troupe was formed by the former soloists of the musical theatres of the Russian Empire. Its repertoire consisted of the operas by Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Glinka and most of these operas were presented in Paris for the first time. «Russian Opera» followed Diaghilev's enterprise: the cartoons for magnificent scenery and decorations were designed by Korovin, Bilibin, Benoit, and choreography was directed by Fokin and Nijinskaya.

The proposed paper will discuss the roots of the troupe, show the activities of the rival Russian troupes and highlight the differences in the perception of the performances that existed between Russian and French spectators. Much less Known than it deserves to be, «Russian opera in Paris» is in fact an example of the «national theatre» created in the process of expatriation, the theatre which aimed, using the power of art, at rebirth and conservation of the image of the lost fatherland

ANNA LANGENBRUCH (Hannover, DE):

Das Radio: ein Ort des deutschsprachigen Pariser Musikexils zwischen 1933 und 1940

Als eine der großen Kulturmetropolen des 20. Jahrhunderts war Paris gerade zu Beginn der Hitlerdiktatur ein Hauptziel für kulturschaffende Exilanten. Auch viele Musiker wandten sich dorthin, um der nationalsozialistischen Verfolgung zu entgehen und sich eine neue künstlerische Existenz aufzubauen. Anhand zentraler Pariser Musik-Orte lassen sich Handlungsspielräume und Integration der exilierten Musiker sowie ihr Austausch mit dem französischen Kulturleben untersuchen.

Das französische Radio ist einer dieser Orte. Das relativ junge Medium befand sich noch im Stadium ständiger Veränderung: Neue Sender entstanden, neue Aufnahme- und speziell darauf abgestimmte Spieltechniken wurden erprobt. Hier war die Erfahrung der exilierten Musiker mit dem schon weiterentwickelten deutschen Radio sehr willkommen. Zudem konnten auch Musiker, die ihr professionelles Netzwerk exilbedingt neu konstituieren mussten, zu diesem noch wenig etablierten Bereich des Kulturlebens Zugang

finden. Sie begegnen dort in den unterschiedlichsten Rollen: als Interpreten und Dirigenten, als Komponisten, als Programmverantwortliche, technische Experten und Lehrende.

Anhand des Radios können demnach einige zentrale Funktionen und Strategien von Musikern im Pariser Exil beispielhaft nachvollzogen werden: Im Facettenreichtum dieses Ausschnitts spiegelt sich das Musikleben der Pariser Exilanten in seiner ganzen Heterogenität.

ECKHARD JOHN (Freiburg im Breisgau, DE):

Ortsbestimmung im „Melting Pot“: Zur russischen Musikeremigration in New York

Abstract lag zu Redaktionsschluss noch nicht vor.

FLORIAN HOBERT (Hannover, DE):

Manhattan Transfer – Zur deutschsprachigen Musikeremigration nach New York um 1940

155

Zu den Voraussetzungen, die New York als Anlaufpunkt für Emigranten hatte, zählte die überwältigende Vielfalt nicht nur des Musiklebens, sondern des Lebens überhaupt. Hier konzentrierte sich nicht nur das, was Amerika ausmachte (New York als heimliche Hauptstadt), nach Ausbruch des Krieges konzentrierte sich infolge der Flüchtlingsströme (für die - rein geographisch gesehen - New York der erste und oft einzige Anlaufpunkt war) auch vieles von dem, was Europa ausmachte. Hinsichtlich des Musiklebens geben Quellen wie *die New York Times*, die Zeitschrift *Modern Music* oder die Wochenzeitung *Der Aufbau* Aufschluss über die Diversität des Musiklebens von New York um 1940. Dieser Vortrag geht insbesondere auf die Berufsgruppe der geflohenen Komponisten ein und untersucht die Frage, welche Nischen der diversen New York Scene (wie die entsprechende Rubrik in *Modern Music* es nannte) sie versucht haben zu füllen. Zu den Besonderheiten New Yorks zählte eine auf engstem Raum – zumeist dem Stadtteil Manhattan - konzentrierte Musiklandschaft. Die Frage drängt sich auf, inwieweit hier ein Austausch sowohl untereinander, also innerhalb der Flüchtlingskreise, als auch mit der amerikanischen Musikszene, die zu dem Zeitpunkt immer ausgeprägter wurde, stattfinden konnte und ob das Phänomen des Miteinanders in einem derart begrenzten Ort wie der Insel Manhattan weiterreichende Folgen für das Musikleben der Stadt hatte.

■ Mittwoch, 1. Oktober 2008

B8: SALONS DES SPÄTEN 19. UND FRÜHEN 20. JAHRHUNDERTS –
RÄUME FÜR MUSIK IN EUROPÄISCHEN GROßSTÄDTEN

Leitung: Manuela Schwartz (Magdeburg, DE) und Sabine Meine (Hannover, DE)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-04

- 14.00 MYRIAM CHIMENES (*Paris, FR*)
Espace privé: salons parisiens et création musicale sous la Troisième République
- 14.30 MANUELA SCHWARTZ (*Magdeburg, DE*)
Zwischen Neu-Cladow und Westend – Der Musiksalon von Johannes Guthmann in seiner sozialen und räumlichen Vernetzung im kaiserlichen Berlin
- 15.00 SABINE MEINE (*Hannover, DE*)
Nadine Helbig's Salon in Rom: ein „Carrefour de l'Europe“ deutscher Prägung

15.30 Pause

- 16.00 INGA MAI GROOTE (*München, DE*)
Salons in München: Der Salon Bernstein als Begegnungsort von Musik und Literatur
- 16.30 HORST WEBER (*Essen, DE*)
Formen der Geselligkeit und Musikleben in „Little Weimar“

ABSTRACTS

Einleitung

Im Mittelpunkt stehen der musikalische Raum des Salons und sein privater, halb-öffentlicher oder öffentlicher Charakter sowie seine an den Raum geknüpften musikalischen, sozialen und kulturpolitischen Implikationen. Zentraler Ausgangspunkt der gemeinsamen Forschung ist Myriam Chimènes' Untersuchung zum französischen Salon- und Konzertleben *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*. Chimènes analysiert Ausprägungen, Auswirkungen und Einflüsse dieses sozialen Phänomens, das sich in Paris

vor allem durch zwei Merkmale auszeichnet: zum einen sind es in erster Linie Frauen, die das französische Salonleben der großbürgerlichen und adligen Gesellschaft als Gründerinnen, Organisatorinnen und Besucherinnen prägten; zum anderen beteiligte sich der französische Hochadel maßgeblich an der Entfaltung einer eigenen Musikkultur der französischen Hauptstadt.

Die mehrjährigen Forschungen Chimènes' wie auch die spezifisch für Paris geltenden Untersuchungsergebnisse und weitergehenden Hypothesen lassen sich nicht ohne weiteres auf andere Orte übertragen. Der dort erstmals ausgebreitete Umfang „privater“ Musikkultur in bürgerlicher und adliger Verantwortung eröffnet die Diskussion darüber, welche ähnlichen und – vor dem Hintergrund der nationalen Musikpraxis und Kulturpolitik im öffentlichen Umgang mit Musik – unterschiedlichen Ausprägungen andere europäische Großstädte und ihre „Kopien“ im Exil entfaltet haben. Fallbeispiele aus Berlin, Paris, Rom, München und Los Angeles im Zeitraum zwischen 1870 und 1945 dienen einer ersten Aufarbeitung exemplarisch daran entwickelter Fragen zur Dynamik des sozialen Raumes, zu ästhetischen Kategorien des privaten Raums, zur Entwicklung neuer Stile und Gattungen und zum Verhältnis von Tradition und Moderne. Die Dynamik des Raumes in der aktuellen Diskussion von Raumsoziologen wie Anthony Giddens und Markus Schroer führt zur Erforschung sowohl seiner Prozesshaftigkeit, seines Gewordenseins, seiner Vielfältigkeit als auch seiner Strukturierungskraft und eröffnet in der Spätphase des europäischen „Salons mit Musik“ die Möglichkeit, den strukturellen und sozialen Bedingungen dieser bisher als „aussterbend“ charakterisierten Kultur bürgerlicher und adliger Musikbetätigung im städtischen Kontext nachzugehen. Thematische Schnittpunkte ergeben sich durch programmatische und persönliche Vernetzungen um Musikerpersönlichkeiten mit europäischer Ausstrahlung wie Liszt und Wagner.

MYRIAM CHIMENES (Paris, FR)

Espace privé: salons parisiens et création musicale sous la Troisième République

De Fauré à Stravinsky, de Debussy à Poulenc, d'Arthur Rubinstein à Clara Haskil, nombreux sont les musiciens qui entretiennent des liens souvent étroits avec la Société parisienne, bénéficiant ainsi de la publicité nécessaire à la promotion de leur carrière. Sous la Troisième République (1870-1940), le rôle majeur joué par les mécènes dans la diffusion et la création musicale semble pallier les carences de l'État qui ne mène pas de véritable politique musicale. Des concerts de la Société nationale de musique à ceux du groupe Jeune France en passant par les Ballets russes ou les Concerts Wiéner, une grande partie des manifestations qui font date dans l'histoire de la musique de cette période doivent leur survie et parfois leur existence à l'appui que les classes sociales fortunées apportent à ces initiatives privées. Animateurs de salons, dédicataires, commanditaires de

partitions nouvelles, organisateurs de concerts publics, les mécènes s'illustrent en apportant un soutien matériel et moral à des musiciens, compositeurs ou interprètes. Non dénués de snobisme, ils sont nobles ou bourgeois, femmes pour la majorité, amateurs pour la plupart, l'amour de la musique s'accompagnant volontiers de sa pratique. Pour leur plaisir, la musique occupe l'espace privé que constituent les salons ; dictée par le goût, la fréquentation des concerts publics obéit aussi aux usages de leur milieu. Du salon au concert, des réseaux se dessinent, assurant une circulation subtile entre l'espace privé et l'espace public. Centrée sur Paris dont elle illustre le fonctionnement de la vie musicale, cette étude d'ordre à la fois social, politique et esthétique doit pouvoir susciter des comparaisons avec des recherches consacrées à d'autres capitales européennes.

 MANUELA SCHWARTZ (Magdeburg, DE):

Zwischen Neu-Cladow und Westend – Der Musiksalon von Johannes Guthmann in seiner sozialen und räumlichen Vernetzung im kaiserlichen Berlin

Das Gut Neu-Kladow des Kunsthistorikers, Kunstmäzens und Autors Johannes Guthmann war, wie so viele Landgüter der gehobenen Berliner Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts, „ein festlicher Schauplatz geistigen und gesellschaftlichen Lebens“. Das Gut, in dem im 19. Jahrhundert die Mutter Otto von Bismarcks einen Teil ihrer Kindheit verbracht hatte, wurde von Vater und Sohn Guthmann umgestaltet und mit einem zentral gelegenen Musiksalon versehen. Als privates Konzertpodium des Pianisten und Komponisten Conrad Ansorge mit einem an Beethoven, Schubert sowie eigenen Kompositionen ausgerichteten Repertoire genutzt, erlebte der viel bewunderte locus amoenus auch historisierende Aufführungen antiker Musik. Dieser wiederentdeckte Kulturraum an der Havel ist Initiator für einen Vortrag, der die geographische Randlage zu einem breitgefächerten Blick auf weitere privat-musikalische Geselligkeiten im entfernten kaiserlichen Berlin nutzt. Im Vergleich mit den Musiksalons im Hause von Walter Rathenau (Berlin), Sabine und Reiner Lepsius (Berlin) und Harry Graf Kessler (Weimar) steht die Person Conrad Ansgores im Mittelpunkt.

 SABINE MEINE (Hannover, DE):

Nadine Helbig's Salon in Rom: ein „Carrefour de l'Europe“ deutscher Prägung

Das Musikleben Roms war auch noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgeblich durch die Theater bestimmt. Instrumentalmusik, namentlich Kammermusik, bedurfte der gezielten Förderung und damit auch spezieller Räume, um sich zu

entwickeln, auch wenn sie sich hier nicht in gleichem Maße entfaltete wie in anderen europäischen Großstädten.

Der Salon, den Nadine Helbig in Rom von 1865 bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs führte, war in Rom als „Carrefour de l'Europe“ bekannt. Sein Sitz verlagerte sich 1887 durch den Umzug der Familie vom Kapitol, im Zentrum Roms, in die Villa Lante auf dem Gianicolo. Als Musikzimmer diente deren überdachte Loggia, die legendär war (und ist) wegen ihres Blicks über die gesamte Stadt.

Helbig (1847-1922) brachte ideale Voraussetzungen mit, um ihr Haus zu einem Treffpunkt der europäischen Elite zu machen, die in Rom lebte oder zu Gast war. Als russisch gebürtige Prinzessin Schahovskaja hatte sie in Moskau, Paris und Dresden eine umfassende intellektuelle und künstlerische Erziehung genossen. Nach Rom brachte sie die Heirat mit dem deutschen Archäologen Wolfgang Helbig (1839-1915), der seit 1865 Vizedirektor des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom war. Musikalisch prägte sie den Salon, da sie selbst pianistisch ausgebildet worden, Schülerin von Clara Schumann gewesen war und unter dem Einfluss Franz Liszts stand, dem sie seit dessen erstem längerem Aufenthalt in Rom (bis 1869) persönlich verbunden blieb. In den Salons, die Helbig pflegte, steht demnach dem Eklektizismus kultureller Einflüsse die Affinität zu einer deutsch geprägten Klavier- und Kammermusik gegenüber – eine Konstellation, die auf ihre Bedeutung für das Musikleben Roms zu befragen ist.

159

INGA MAI GROOTE (München, DE):

Salons in München: Der Salon Bernstein als Begegnungsort von Musik und Literatur

Den Münchner Salons des ausgehenden 19. Jh. ist bislang verhältnismäßig wenig systematische Aufmerksamkeit gewidmet worden, möglicherweise unter anderem dadurch bedingt, dass sich eine Salonkultur hier tendenziell später als in anderen deutschen Großstädten entwickelte. Ausgangspunkt der Ausführungen soll der Salon im Haus von Elsa (1866-1949) und Max Bernstein (1854-1925) in der Briener Str. 8a sein, der von 1890 bis zur Machtergreifung durch die Nationalsozialisten bestand. Elsa, Tochter Heinrich Porges', hatte eine Schauspielausbildung absolviert, ihr Mann Max vertrat als Anwalt zahlreiche Literaten; beide waren zudem selbst schriftstellerisch tätig, Elsa unter Pseudonym Librettistin für Humperdincks „Königskinder“. Damit hatte ihr Salon einen eindeutig literarischen Schwerpunkt, zählte jedoch auch namhafte Musiker zu den Gästen und konnte so eine Verbindung zwischen Musik und Literatur stiften. Allerdings stehen die für Musiker und Literaten einschlägigen Quellen in einem unausgewogenen Verhältnis. Im Beitrag soll versucht werden, den Stellenwert der Musikaufführungen in diesem Salon konkreter zu fassen und bei seiner Einordnung in die Salonlandschaft die Besonderheiten und Konsequenzen der Münchner Situation zu reflektieren.

HORST WEBER (Essen, DE):

Formen der Geselligkeit und Musikleben in „Little Weimar“

„Little Weimar“ wurde Los Angeles erklärend genannt wegen der unfreiwilligen Ansammlung von Künstlern und Intellektuellen, die vor Hitler geflohen waren. In einem ersten Schritt wird das Los Angeles der vierziger Jahre als kultureller Raum skizziert, und zwar vor dem Hintergrund der Erwartungen, die Emigranten aus Berlin, Wien und ggf. New York mitbrachten. Die vergleichsweise geringe Urbanität lässt keine reiche Salonkultur im traditionellen Sinne erwarten, und es wird zu untersuchen sein, inwieweit die Funktion des Salons durch andere Formen geselliger Kommunikation, vor allem durch den europäischen ‚Gesellschaftsabend‘ und durch die amerikanische Party, ersetzt werden konnte. Solche Formen geselliger Kommunikation bilden in einer urbanen Gesellschaft das ‚zweite Netz‘ – neben dem ersten der von Männern dominierten Berufswelt – und die Organisation dieses zweiten Netzes liegt traditionellerweise in den Händen von Frauen. Es wird zu untersuchen sein, inwiefern Frauen auf diesem mittelbaren Wege Einfluss auf die Entwicklung des Musiklebens gewinnen konnten in einer Stadt, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg von einer Film- zu einer Kunstmetropole aufgeblüht ist.

■ Donnerstag, 2. Oktober 2008

B9: AUFSICHTEN. KULTURELLE TOPOGRAPHIEN DES
MUSIKTHEATERS

Leitung: Anno Mungen (Bayreuth, DE)

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-11

- 09.00 MARION LINHARDT *(Bayreuth, DE)*
 „Großstadt-Dramaturgien“ – Musikalisches Unterhaltungstheater im frühen
 20. Jahrhundert
- 09.30 SASKIA WOYKE *(Weimar, DE)*
 Das Musiktheater der Stadt Venedig der 1660er und 1670er Jahre –
 Plädoyer für eine Definition
- 10.00 ANNE HENRIKE WASMUTH *(Bayreuth, DE)*
 Kulturelle Orte Berlins zur Zeit Spontinis

■ 161 ■

10.30 Pause

- 11.00 ANNE SCHMIDT-BUNDSCHUH *(Bayreuth, DE)*
 Die Stadt Paris als Protagonist auf der Opernbühne
- 11.30 KNUT HOLTSTRÄTER *(Bayreuth, DE)*
 Nostalgische Züge und utopische Perspektiven der Stadt im zeitgenössischen
 Musiktheater

ABSTRACTS

MARION LINHARDT *(Bayreuth, DE):*

„Großstadt-Dramaturgien“ – Musikalisches Unterhaltungstheater im frühen 20. Jahrhundert

Überblickt man die Erscheinungsformen des musikalischen Theaters in Europa seit dem 17. Jahrhundert, begegnen verschiedenartigste Verknüpfungen zwischen musikdramatischen Genres bzw. performativen Praktiken und dem Phänomen Stadt: „Stadt“ wurde zunehmend zu einem konstitutiven Element des theatralen Raumrepertoires, konkrete Städte kanalisieren über ihre spezifische Theatertopographie die Rezeption musikdramatischer Werke und beeinflussten über die Theatergesetzgebung auch deren

Produktion, Städte wurden schließlich vom bloßen Schauplatz zum Sujet, mit dem sich Komponisten und Librettisten auseinander setzten. Jenseits der Repräsentation einzelner Städte zeichnet sich das musikalische Theater seit dem späten 19. Jahrhundert durch eine Reflexion auf die Großstadt-Wahrnehmung im Allgemeinen aus: Neue oder neugefasste Genres wie das Variété, das Cabaret/Kabarett und vor allem die Revue galten nun als diejenigen, die der Alltagserfahrung des modernen Großstädtlers in besonderer Weise angemessen seien.

Der geplante Beitrag will im Wesentlichen zwei Fragen nachgehen:: Wie lässt sich die historische Wahrnehmung der „Großstadt“ bzw. des „Großstädtischen“ beschreiben, und in welche musikdramatischen Strukturen mündete sie? Die wichtigsten Stichworte hierfür sind: Zurschaustellung und Konsum von Waren; Flüchtigkeit; Masse; rasche Wechsel durch neue Medien und moderne Infrastruktur.

SASKIA WOYKE (Weimar, DE):

Das Musiktheater der Stadt Venedig der 1660er und 1670er Jahre – Plädoyer für eine Definition

Eine über die konventionelle Bezeichnung des venezianischen Musiktheaters der 1660er und 1670er Jahre als „drammi per musica“ hinausgehende Definition könnte sich auf nationalen Spuren bewegen, hatte doch der Weimarer Theaterleiter Goethe wie seine Zeitgenossen Herder und Schlegel propagiert, dass ganz Italien eine Bühne sei, dass das Theater das tägliche Leben insbesondere in Venedig bestimme. Dies geht aus heutiger Sicht einher mit der Inszenierung der Stadt selbst, der Serenissima als Inbegriff der „varietas“, nach Art einer Maskerade. Könnte man demnach auch formulieren: Ganz Venedig war nicht nur Theater, sondern auch „Musiktheater“? Sollte der deutschen und österreichischen Sichtweise, die noch immer von einer auf Hermann Kretzschmar zurückgehenden „venetianischen Oper“ ausgeht, eine neue Begrifflichkeit entgegengesetzt werden? Siebzehn Jahre nach dem Erscheinen könnte auch Ellen Rosands „Opera in seventeenth-century Venice“ einer Differenzierung bedürfen. Zudem fehlt im nicht nur im deutschen und englischen, sondern auch im italienischen Sprachraum selbst sowohl ein zeitgenössischer als auch ein heutiger Begriff. Paradigmen, die das Musiktheater Venedigs der 1660er und 1670er Jahre mit dem täglichen Leben verbinden, sind vorhanden und zeigen sich am deutlichsten in den „drammi per musica“ des Komponisten Pietro Andrea Ziani.

ANNE HENRIKE WASMUTH (Bayreuth, DE):

Kulturelle Orte Berlins zur Zeit Spontinis

Der Beitrag untersucht städtische Musikgeschichte mit Überlegungen zu Fragen der kulturellen Identität sowie der Verzahnung von institutioneller und biographischer Geschichte in Berlin.

Gasparo Spontini kommt 1820 in eine Stadt, die sieben Jahre zuvor ihre erste Universität gegründet, in der sich das bürgerliche Selbstverständnis seinen Raum gestaltet und sich die Nationalbewegung politisiert hat. Nicht von ungefähr siedelt Christoph Hellmuth Mahling den „Aufstieg Berlins zur Musikstadt“ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an. In der Tat ist die Zunahme an bürgerlichen Einrichtungen des kulturellen Lebens evident. Anhand von Stadtkarten werden die kulturellen Orte Berlins zur Amtszeit des Königlich Preußischen ‚General-Musik-Direktors‘ Spontinis veranschaulicht und in einen gemeinsamen (historischen und diskursiven) Kontext gestellt. Das Referat wird den personellen und institutionellen Gegebenheiten, Verbindungen und Vernetzungen im kulturellen Leben Berlins nachspüren und dabei die Rolle und Stellung Spontinis in diesem Geflecht hinterfragen.

Mit dem Fokus auf den Königlichen Bühnen und dem Königstädter Theater soll der wechselseitige Einfluss von Hof und Bürgertum erörtert werden. Dies wird im Zusammenhang mit der Frage diskutiert, inwieweit die spezifische ‚periphere‘ kulturelle Topographie der Stadt Berlin die Rezeption des Musiktheaters im Allgemeinen und des Spontinischen Œuvres im Speziellen beeinflusste.

163

ANNE SCHMIDT-BUNDSCHUH (Bayreuth, DE):

Die Stadt Paris als Protagonist auf der Opernbühne

Die Stadt, die einerseits als Ort von Zivilisation und Kultur, andererseits als Symbol allen Übels gilt, wurde und wird vielfach thematisiert. Parallel zu der im 18. Jahrhundert beginnenden und seitdem andauernden Urbanisierung beeinflusste die Stadt als Sujet auch Werke des Musiktheaters. Eine der Städte, die am häufigsten als Handlungsschauplatz fungierten, war Paris. Die „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ entwickelte sich in dieser Zeit nicht nur zur wichtigen Finanzmetropole, sondern auch zum kulturellen Zentrum Europas. Mit ihren hervorragenden Arbeitsbedingungen bildete die glanzvolle französische Hauptstadt einen Anziehungspunkt für Komponisten aus ganz Europa und wurde zunehmend als interessantes Sujet für die Bühne wahrgenommen: Werke wie Bertins „La Esmeralda“ und „Charpentiers Louise“, aber auch zahlreiche Opéras bouffes von Offenbach sind untrennbar mit der Stadt Paris verbunden. Die Betrachtung dieser und anderer Werke soll sich darauf fokussieren, wie es der

multimedialen Kunstform Musiktheater gelingt, dieses komplexes Sujet auf der Bühne darzustellen und inwiefern dabei die Verwendung von Pariser Alltagssprache und die Einbeziehung stadtspezifischer Geräusche, Klänge und Lieder eine Rolle spielen.

KNUT HOLTSTRÄTER (Bayreuth, DE):

Nostalgische Züge und utopische Perspektiven der Stadt im zeitgenössischen Musiktheater

Betrachtet man die Darstellung der Stadt im zeitgenössischen Musiktheater, kann man feststellen, dass diese sich deutlich von der städtischen Realität unterscheidet. Sie ist in einem hohen Maße durch künstlerische Verarbeitungsmodi des (frühen) 20. Jahrhunderts geprägt und ähnelt damit eher den Bild- und Klangwelten von Künstlern der Weimarer Republik als der alltäglichen Erlebnisswelt heutiger Zeit. Auch bleibt die Wahrnehmung oft auf das von Walter Benjamin beschriebene Flanieren beschränkt, wobei der zeitgenössische Künstler oftmals aus dem imaginären Business-Distrikt mit seinen Hochhäusern nicht hinauskommt. Sein Blick ist aus dem Zentrum in das Zentrum gerichtet. Dabei ist für die neuere Stadtentwicklung seit den 1950er Jahren das Ausweichen in die Peripherien signifikant, eine Entwicklung, die H.G. Wells im Jahr 1900 als „Diffusion of the Great Cities“ vorhersagte. Da die Stadtentwicklung besonders in den Entwicklungsländern sehr drastisch voranschreitet, geht der Blick auf die Peripherie der Stadt oft einher mit Überlegungen zur Globalisierung. Die Peripherie der Stadt ist infolge dessen auch zum Gegenstand ethnologischer Fragestellungen geworden. Es ließe sich also fragen, ob einige Exotismen im zeitgenössischen Musiktheater nicht Ausdruck einer neuen Auseinandersetzung mit der Stadt und ihren Entwicklungen sind.

■ Donnerstag, 2. Oktober 2008

B10: HUGO RIEMANN IN LEIPZIG – EINE BILANZ UND
PERSPEKTIVEN NACH 100 JAHREN

Leitung: Tobias Janz (Hamburg, DE) und Jan-Philipp Sprick (Rostock/Berlin, DE)
Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-04

- 09.00 TOBIAS JANZ (*Hamburg, DE*) und JAN-PHILIPP SPRICK (*Rostock/Berlin, DE*)
Einführung: Hugo Riemann in Leipzig
- 09.20 HERMANN DANUSER (*Berlin, DE*)
Theorie als Selbstreflexion der Musik
- 09.40 OLIVER SCHWAB-FELISCH (*Berlin, DE*)
Zur Frage multipler musikalischer Logiken

10.00 Pause

- 10.10 LUDWIG HOLTMEIER (*Freiburg i. Br., DE*)
Hugo Riemann und die bürgerliche Musiktheorie
- 10.30 EDWARD GOLLIN (*Williamstown, Mass., USA*)
On the Development, the Practice and the Future of neo-Riemannian Music
Theory

10.50 Pause

- 11.00 Einheit der Musik – Einheit der Musikwissenschaft? Gegenwartsperspektiven
für Hugo Riemanns Konzept einer universellen Musiklehre
Rundtisch-Gespräch mit Hermann Danuser, Edward Gollin, Hans-Joachim
Hinrichsen (*Zürich, CH*), Ludwig Holtmeier, Wolfgang Rathert (*München,
DE*), Jan-Philipp Sprick, Tobias Janz und Oliver Schwab-Felisch

ABSTRACTS

Einleitung

Die Musiktheorie hat in Deutschland in den letzten Jahren erneut ein wissenschaftlich anschlussfähiges Profil gewonnen, einhergehend mit einer selbstreflexiven Vergewisserung der historischen und institutionellen Grundlagen des Faches, was eine stärkere Präsenz der Musiktheorie im musikwissenschaftlichen Diskurs insofern möglich und wünschenswert erscheinen lässt, als musiktheoretische Fragestellungen innerhalb des Themenspektrums der akademischen Musikwissenschaft – insbesondere in der Lehre – zurzeit kaum mehr als eine Randposition einnehmen.

Riemanns Projekt einer universellen Musiklehre kann hierbei durchaus eine aktuelle Bedeutung gewinnen – nicht unbedingt im Sinne einer Aktualität ihrer Inhalte, sondern ihrer Konzeption: einer Konzeption, die die Musikwissenschaft in ihren inhaltlichen Fragestellungen als gleichermaßen in den Dimensionen der Musikpraxis und Interpretation wie in einer interdisziplinär anschlussfähigen theoretischen Reflexion über die Grundlagen der Musik begründet versteht. Aktuell auch weil sie einen Weg öffnen könnte zwischen der Skylla einer disziplinär isolierten und in kaum miteinander kommunizierende Fachbereiche zersplitterten Musikwissenschaft, die ihre Inhalte selten über Fachkreise hinaus vermitteln kann, und der Charybdis einer kulturwissenschaftlich geöffneten Musikwissenschaft, der die Spezifik ihres Gegenstandes – der Musik – aus den Händen gleitet.

TOBIAS JANZ (Hamburg, DE) und JAN-PHILIPP SPRICK (Rostock/Berlin, DE):

Einführung: Hugo Riemann in Leipzig

Hugo Riemann ist einer der Gründerväter der akademischen Musikwissenschaft. Seine unermüdliche Tätigkeit auf den unterschiedlichen Feldern der praktischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Musik war zu Beginn des 20. Jahrhunderts prägend für die Bedeutung Leipzigs als Zentrum der Musikforschung mit einer internationalen Ausstrahlung und Anziehungskraft, die später allenfalls von Paris oder Berlin erreicht werden sollte. Neben herausragenden Forschern wie Riemann war es die Musikstadt Leipzig selbst mit ihren Archiven, ihrer Geschichte, ihren kulturellen und urbanen Gegebenheiten, ihrem musikalischen und akademischen Leben und ihren Vorteilen als Verlagsstadt, die ihre Attraktivität als Musikwissenschaftsstandort ausmachte. 1908 gründete Hugo Riemann – seit 1901 Professor an der Universität Leipzig – das Collegium Musicum, aus dem das heutige Musikwissenschaftliche Institut der Universität Leipzig hervorgehen sollte. Ebenfalls im Jahr 1908 erschien sein *Grundriss der*

Musikwissenschaft, in dem Riemann eine Musikwissenschaft vertritt, die weit mehr umfasst als das, was man in heutigen Universitäten als Musikwissenschaft finden kann. Der Kongress bietet die Möglichkeit, eine Figur wie Hugo Riemann und ihr wissenschaftliches Profil innerhalb dieses größeren Feldes zu diskutieren und nach Interdependenzen zwischen Standortfaktoren und der Entstehung, Vermittlung und Rezeption von Wissenschaft zu fragen.

HERMANN DANUSER (Berlin, DE):
Theorie als Selbstreflexion der Musik

Für gewöhnlich unterscheidet man zwischen einer Theorie der Musik und der Musik selbst – das eine ist die wissenschaftliche Erkenntnis vom Gegenstand Musik, das andere ist der Gegenstand dieser Erkenntnis selbst. Dass der theoretische, der poetologische und der praktische Diskurs der Musik allerdings selten in klarer Trennung voneinander, häufig vielmehr in mannigfaltigen Formen der Mischung auftreten, ist ein noch lange nicht erschöpfend untersuchtes Phänomen der abendländischen Musikgeschichte. Ein wesentliches Charakteristikum der europäischen Kunstmusik, das sich in der voll ausgebildeten Moderne intensiviert, ist ihr Reflexiv-Werden: die Reflexion über Musik, die geistige Form des theoretischen und poetologischen Diskurses über Musik, wird in den praktischen Diskurs, in die musikalische Form selbst, hineingespiegelt – Musik wird selbstreflexive »Musik über Musik« in dem Sinne, dass Musik sich selbst zum Gegenstand machen, gleichzeitig Subjekt und Objekt ihres Formprozesses sein kann. Paradoxerweise kann Musik so gewissermaßen auch ihre eigene Theorie, als implizite, im Medium der Musik artikulierte, Theorie, mitkomponieren.

Hugo Riemann steht als Musiktheoretiker im Zentrum der voll ausgebildeten Moderne und zugleich an der Schwelle zum ästhetischen Modernismus der Jahrhundertwende, dem er zwar distanziert, aber nicht in toto ablehnend gegenüberstand. Anstatt den vermeintlich praxisfernen Dogmatismus des Riemannschen Systems ein weiteres Mal zu kritisieren, scheint es fruchtbarer, einen seiner produktiven Kerne sichtbar zu machen und weiterzudenken: den Gedanken einer impliziten Theoriehaltigkeit der Musik.

OLIVER SCHWAB-FELISCH (Berlin, DE):

Zur Frage multipler musikalischer Logiken

Hugo Riemanns Begriff der musikalischen Logik sucht Harmonik, Metrik und Motivik in Gesetzmäßigkeiten sei es der Physik, des Denkens oder der Wahrnehmung zu fundieren. Carl Dahlhaus übernahm Riemanns Gedanken einer Wechselwirkung der musikalischen Momente, ersetzte seinen Gesetzesbegriff aber durch das Postulat einer Strukturtheorie, die auf einem historisch begrenzten Repertoire empirisch gewonnener Modelle des Zusammenwirkens musikalischer Momente fußt. Nimmt man den Gedanken der Wechselwirkung ernst, ist allerdings nicht allein zwischen traditionellen Teildisziplinen wie Harmonielehre und Kontrapunkt, sondern auch zwischen spezifischeren Weisen der »kategorialen Formung« des musikalischen Gegenstandes zu vermitteln, Weisen, die unterschiedliche theoretische Entitäten ebenso umfassen wie unterschiedliche Logikbegriffe. Eben dies aber ist ein Problem. Weder die umstandslose Positivierung theoriegezeugter Differenzierungen zu »Gegebenheiten« des musikalischen Gegenstandes noch dessen Fragmentierung in unverbundene Aspekte, weder die vorschnelle Vermengung konfligierender Positionen noch der Rückzug auf die impliziten Theoriereste propädeutischer Verkürzungen erscheinen als gangbare Wege. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen soll gleichwohl der Versuch unternommen werden, musikalische Logik als das Produkt je individueller Interaktionen partialer Logiken aufzufassen.

LUDWIG HOLTMEIER (Freiburg im Breisgau, DE):

Hugo Riemann und die bürgerliche Musiktheorie

Ohne Frage war Hugo Riemann der einflussreichste deutsche Musiktheoretiker des ausgehenden 19. und des frühen 20. Jahrhunderts. Er war der prominenteste Vertreter einer neuen Musiktheorie, die zur Jahrhundertmitte innerhalb kürzester Zeit die fast 200-jährige Tradition eines nicht-ramistischen Verständnisses von Akkordmorphologie, des harmonischen Raums und harmonischer Prozessualität ins völlige Vergessen drängte. Diese musiktheoretische Revolution ist Resultat und sichtbarstes Zeichen eines im späten 18. Jahrhundert einsetzenden radikalen Wandels des gesellschaftlichen und professionellen Ortes der Musiktheorie: Als Folge einer umfassenden Popularisierung der ramistischen Musiktheorie sind es nicht mehr bedeutende Komponisten oder bedeutende Komponisten-Lehrer, die eine ausgesprochen praxiszentrierte Musiktheorie vermitteln, sondern der Diskurs wird zunehmend von bürgerlichen Liebhabern und »Dilettanten« wie etwa Gottfried Weber und Adolf Bernhard Marx bestimmt, die vor allem aufgrund ihrer

eigenen ›fachfremden‹ Ausbildung einen vollständig neuen Theoriebegriff an das traditionelle Verständnis von Musiktheorie herantragen. Hugo Riemann verlieh dieser neuen bürgerlichen Musiktheorie gleichsam die akademischen Weihen. In meinem Vortrag möchte ich die hier angedeuteten Ursprünge der Riemannschen Musiktheorie an einigen Beispielen verdeutlichen.

EDWARD GOLLIN (Williamstown, Mass., USA):

On the Development, the Practice and the Future of Neo-Riemannian Music Theory

Neo-Riemannian theory arose in the writings of David Lewin and Brian Hyer in response to the failure of traditional tonal theories to recognize as coherent certain chromatic repertoires of the late nineteenth century (e.g. Wagner, Franck, Liszt). The theory explicitly reinterprets Hugo Riemann's dualist Harmonieschritte as elements of mathematical groups, viewing group structure as a means to explain the coherence of tonally-dissolute musical passages. The paper explores how Riemann's dualist systematization of harmonic relations, a product of the scientific Naturphilosophie prevalent in Leipzig intellectual circles of the late nineteenth and early twentieth centuries, was readily adopted by a music-theoretical movement that grew out of the mathematical structuralism inherent in the analytical practice of Milton Babbitt and others at Princeton University in the 1950s and 60s. We discuss the current state of neo-Riemannian theory, its evolution beyond questions of taxonomy to questions of larger-scale musical syntax, its assimilation into other theoretical approaches (such as the linear prolongation methods of Heinrich Schenker), and the expansion of its target repertoire to embrace both pre- and post-tonal music. Finally, we consider the ways the discipline is looking back to Riemann as it moves forward, reconnecting pragmatic aspects of Riemann's Funktionstheorie to the formalized transformations his work inspired.

169

Einheit der Musik – Einheit der Musikwissenschaft? Gegenwartsperspektiven für Hugo Riemanns Konzept einer universellen Musiklehre

Rundtisch-Gespräch mit Hermann Danuser, Edward Gollin, Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich, CH), Ludwig Holtmeier, Wolfgang Rathert (München, DE), Jan-Philipp Sprick, Tobias Janz und Oliver Schwab-Felisch

■ Montag, 29. September 2008

C1: STÄDTISCHES MUSIKLEBEN IN MITTEL- UND OSTEUROPA

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-05

- 09.00 TATIANA ZAYTSEVA (*St. Petersburg, RU*)
Musical Petersburg as a phenomenon of westeuropean and native cultures
(with an example of M. Balakirev, A. Lyadov, S. Slonimsky)
- 09.30 IZABELA BOGDAN (*Poznan/Posen, PL*)
Music in the Urban Space of Early Modern Königsberg

10.00 Pause

- 10.30 EVA-MARIA VON ADAM-SCHMIDMEIER (*Regensburg, DE*)
Das Musikleben der deutschbaltischen Universitätsstadt Dorpat in der Mitte
des 19. Jahrhunderts
- 11.00 YELENA KONONOVA (*Kharkiv, UA*)
The Music Culture of Kharkov in the XIXth century
- 11.30 NADEZDA MOSUSOVA (*Beograd/Belgrad, RS*)
Belgrad zwischen den beiden Weltkriegen und in der Kriegszeit als Ballett-
und Tanztheaterstadt

■ 171 ■

12.00 Mittagspause

- 14.00 UNDINE WAGNER (*Chemnitz, DE*)
Die Prager Orgelschule – ihre Bedeutung für das Prager Musikleben im
19. Jahrhundert, ihre Ausstrahlung über Prag und Böhmen hinaus und ihre
Wirkung im Spiegel deutsch- und tschechischsprachiger Zeitungsrezensionen
- 14.30 JIRÍ KOPECKÝ (*Olomouc/Olmütz, CZ*)
Prague in the year 1895: a Village in the City and the Production of Czech
Operas

15.00 Pause

- 15.30 MARKÉTA KOPTOVÁ (*Leipzig, DE*)
Wandlungen der Blasmusikgeschichte in Mittelmähren gestern und heute

- 16.00 MARCUS DOBELMANN (*Landau, DE*)
Der Nachlass des Militärmusikers Fritz Kastellitz (1883-1919) – Studien zu
Leben und Werk eines Landauer Musikmeisters
- 16.30 MARION FÜRST (*Landau, DE*)
„ ... allwo man so gewaltig in den Tag hinein musiziert...“
Landaus Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

ABSTRACTS

TATIANA ZAYTSEVA (St. Petersburg, RU):

Musical Petersburg as a phenomenon of west-european and native cultures (with an example of M.Balakirev, A.Lyadov, S. Slonimsky)

St. Petersburg was focused on wide contacts with Western Europe and the other world. Therefore it is often named "Europe in Russia". But its territory belonged to the Russian backwoods. So, we may see two extreme poles (European and national) in the Petersburg cultural life. Their dialog is a phenomenon of the Petersburg musical art; its voice we can feel in the music of Russia and all the world. Petersburg became the birthplace of the first Russian conservatory, which initially was inspired by the Leipzig example. Also, this city is the native place of The New Russian School (lead by M. Balakirev). V. V. Stasov associated this school with the "Davidsbund" of R. Schumann– an ideal brotherhood of musicians.

In XIX century a key role in the musical life of Petersburg and Russia was played by representatives of nobility families. Among them are M. Glinka, M. Balakirev, N. Rimskij-Korsakov, M. Musorgsky, P. Chaikovsky, etc. In the same time other tendencies grew ripe in the capital: the role of a family dynasty of musicians in constructing culture, for example, Lyadovs. A. Lyadov, unique master of miniature was the pupil both of the conservatory, and The New Russian School.

The Creativity of modern Russian composers (in particular, S. Slonimsky) convinces, that the Petersburg traditions of The New Russian School are alive today.

IZABELA BOGDAN (Poznan/Posen, PL):

Music in the Urban Space of Early Modern Königsberg

The aim of my paper is to present mutual relations and dependencies in the sociotopography of early modern Königsberg - its spatial development, social structure, forms of municipal government and manifestations of musical life. The specificity of the

city of Königsberg, made up of three separate municipal organisms - Altstadt, Kneiphof and Löbenicht - allows to distinguish four separate urban spaces, which, in turn, may be further subdivided into 'inner city areas' established around major topographic points of each area – town halls with the market, churches, castle and university. Consequently, those urban areas include smaller ones, comprising the space of Artus Court (*Junkerhof* and *Junkergarten*), communal gardens (*Gemeingarten*), guild houses and the space of the castle church within the castle area. It must be stressed that in the case of Königsberg, the institutional criterion was identical with the actual social structure, as main topographic points of the three city areas of Königsberg were associated with a given social stratum. The sociotopographic structure of the city determined places of musical performance and had a decisive impact on the forms of presenting music. Moreover, the existence of spacious, representative halls in town halls, Artus Courts or university, was crucial for performing music within the city area. It is also necessary to mention architectonic elements, such as inner galleries for vocalists and instrumentalists in town halls, Artus Courts and churches, as well as outdoor ones decorating church towers and city gates. The sociotopographic view of the municipal spaces of Königsberg made it possible to prove that apart from their individual, unique features they tend to share some common elements, which makes it necessary to view the urban space as a network of mutual relations and dependencies.

173

EVA-MARIA VON ADAM-SCHMIDMEIER (Regensburg, DE):

Das Musikleben der deutschbaltischen Universitätsstadt Dorpat in der Mitte des 19. Jahrhunderts

Im Jahre 1802 wurde die *Kaiserliche Universität* im livländischen Dorpat (heute Tartu/ Estland) nach beinahe 100 Jahren der Schließung als „deutsche Universität“ wiedereröffnet. Mit etwa 90% deutschen Professoren entwickelte sich die traditionsreiche Universität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur elftgrößten der seinerzeit 30 deutschsprachigen Universitäten.

Dem gemäß etablierten sich in Dorpat schon im frühen 19. Jahrhundert akademisch organisierte „Musikvereine“ und „Singacademien“, die auch groß besetzte Werke wie Haydns „Schöpfung“ „mit vollständiger Instrumental=Begleitung“ zur Aufführung brachten. Der erste Teil des Referates widmet sich Dorpats musikalischen Organisationen und deren Repertoire; dazu wurden bislang vernachlässigte Quellen (hauptsächlich die Zeitungen „Dörptsche Zeitung“, „Das Inland“ und „Riga'sche Stadtblätter“) ausgewertet. Das Dorpater Musikleben wurde außerdem von namhaften Musikern wie etwa Sigismund Thalberg, Adolph Henselt, Alexander Dreyschock, Franz Liszt und Clara und Robert Schumann bereichert. Aufgrund der günstigen Lage zwischen Riga und St. Petersburg wurde Dorpat zu einer beliebten Station für konzertierende Künstler auf dem

Weg nach St. Petersburg bzw. Moskau. Repertoire und Rezeption dieser Konzerte werden im zweiten Teil des Referates vorgestellt.

YELENA KONONOVA (Kharkiv, UA):

Music Culture of Kharkov in the XIXth century

Kharkov University played a very important role in the development of music culture of the city in the XIXth century. Opened for students in 1805, the University immediately became a centre of music life of the city. At the beginning of professional music education in a higher educational institution were I. Vitkovsky - a pupil of J. Haydn, F. Shultz - concertmaster of the orchestra directed by F. Mendelssohn-Bartholdy and other talented musicians. Thanks to the activities of music classes, the University had a choir and an orchestra and there were regularly arranged free concerts.

In particular, Kharkovites had an opportunity to get acquainted with some large-scale cantata-oratorio genres: works by J. Haydn - "Die Jahreszeiten", "Die Schöpfung", "Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz"; "St. Cecilia" by M. Leidesdorf; "Christus am Oelberge" by L. van Beethoven; "The Fall of Babylon" by L. Spohr; "St. Paul", "Elijah", "Psalm 42", "Lahnda Sion" by F. Mendelssohn-Bartholdy.

Chamber and symphony concerts were also very popular. All these activities made that basis which promoted the further development of Kharkiv music culture, helped to open the Kharkiv Branch of the Russian Imperial Music Society in the city, a Music College and then – a Conservatoire.

NADEZDA MOSUSOVA (Belgrad, RS):

Belgrad zwischen den beiden Weltkriegen und in der Kriegszeit als Ballett- und Tanztheaterstadt

Vor dem Ersten Weltkrieg war Ballett im Königreich Serbien unbekannt. Die Oper war erst im Begriff zu entstehen.

Nach dem Krieg änderte sich das Bild vollständig dank der russischen Emigranten, Balletttänzer, die ihre neue Heimat in Jugoslawien fanden. Das serbische Opernhaus profitierte in großem Maße auch von der russischen Sängervelle.

Das Ballett in Belgrad stand unter der Leitung von Leuten, die direkt aus Diaghilevs *Ballets Russes* stammen, wie Elena Poliakova, Margarita Froman und Theodor Vassiliev aus St. Petersburg, die als Tänzer, Choreographen und Pädagogen wirkten. Zu dieser Pleiade sollte man auch Nina Kirsanova aus Moskau mit ihrem Partner Alexander Fortunato hinzuzählen. Belgrad entdeckte die Klassik und auch das moderne Ballett.

Die wandernde Ballerina (tätig auch in der Truppe Anna Pavlovas) Nina Kirsanova brachte die Neuheiten aus Monte Carlo nach Belgrad. Und nicht zuletzt lieferten emigrierte Bühnenbildner von Format, die Mitglieder der russischen "Welt der Kunst" (*Mir iskusstva*) ihren Beitrag zum Glanz der Belgrader Ballettszene.

Auf diese Weise wurden dem Belgrader Publikum durch das Tanzrepertoire moderne Inszenierungen sowie die Werke verschiedener zeitgenössischer Komponisten wie Richard Strauss, Maurice Ravel, Nikolai Tscherepnin, Oskar Nedbal, Ernest von Dohnanyi, Alexander Tansman oder Karol Szymanowski vorgestellt.

Von Anfang an waren die jugoslawischen Russen von der balkanischen Folklore begeistert und ermunterten die heimischen Tonsätze, nationale Ballettmusik zu komponieren. Margarita Froman erregte Aufmerksamkeit mit dem *Lebkuchenherz* von Kreschimir Baranovich, Kirsanova mit Hristichs *Ochrider Legende* und die Mlakars mit dem *Teufel im Dorf* von Fran Lhotka. Joukowsky präsentierte *Feuer in Gebirge* von Alfred Pordes und *Im Morawas Tal* von Svetomir Nastasijevich.

175

UNDINE WAGNER (Chemnitz, DE):

Die Prager Orgelschule – ihre Bedeutung für das Prager Musikleben im 19. Jahrhundert, ihre Ausstrahlung über Prag und Böhmen hinaus und ihre Wirkung im Spiegel deutsch- und tschechischsprachiger Zeitungsrezensionen

Kunstliebende Adlige und ambitionierte Persönlichkeiten des Musiklebens initiierten im 19. Jahrhundert in Prag die Gründung verschiedener Vereine mit dem Ziel, Institutionen für eine gediegene Musikausbildung zu schaffen. Berühmtestes Beispiel hierfür ist die Gründung des Prager Konservatoriums (1811) durch den *Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen*. Auch die Tätigkeit des 1826 in Prag gegründeten *Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen* beeinflusste das Prager Musikleben. Das von diesem Verein 1830 eröffnete und über sechs Jahrzehnte (bis zur Fusionierung mit dem Prager Konservatorium) finanziell unterhaltene *Institut zur Bildung von Organisten und Chorleitern*, zumeist als *Prager Orgelschule* bezeichnet, entwickelte sich zu einer niveaullastigen Ausbildungsstätte, die auf das Musikleben der Stadt Prag und über die Grenzen der böhmischen Länder hinweg ausstrahlte. Im Referat sollen einige wesentliche Momente aus der Entwicklungsgeschichte der Prager Orgelschule aufgezeigt und soll auf ausgewählte Lehrer und Schüler an dieser Institution eingegangen werden. Interessante Aspekte hinsichtlich der nach 1860 einsetzenden Spaltung der Prager Musikkultur in eine deutsche und eine tschechische bieten Rezensionen über die Prager Orgelschule in der deutsch- und tschechischsprachigen Presse.

JIRÍ KOPECKÝ (Olomouc/Olmütz, CZ):

Prague in the year 1895: a Village in the City and the Production of Czech Operas

The National-Geographical Exhibition which took place in Prague in 1895 showed the Czech nation as a strong ethnic from a point of historical, industrial and cultural view. The tension between Czechs and Germans naturally intensified the enthusiasm at the Czech side and encouraged a non-critical highlighting of Czech entities over the German ones. The man who developed the idea to prepare the National-Geographical Exhibition was František Adolf Šubert, the powerful director of the National Theatre. When the prize of the National Theatre for the best Czech comedy, libretto and opera was announced in 1895, the committee and the public expected a work which would respect impulses of the National-geographical Exhibition: Z. Fibich entered with the opera "Šárka" which thematically followed B. Smetana's "Libuše", Josef Bohuslav Foerster wrote an opera "Eva" based on the realistic story by Gabriela Pressová. The prize was won by Karel Kovarovic with the opera "Dogheads". Also Leoš Janáček's "Jenufa" was perceived as a residue of the period of the National-Geographical Exhibition when it was first performed in Prague in 1916. In spite of the fact that many opera types were elaborated it remained evident that the Czech „village“ presented at the National-Geographical Exhibition gave Czech town-culture rich material which partly unified different opinions on „proper“ Czech opera.

MARKÉTA KOPTOVÁ (Leipzig, DE):

Wandlungen der Blasmusikgeschichte in Mittelmähren gestern und heute

Der Artikel behandelt die geschichtlichen Zusammenhänge, soziologische Aspekte und den heutigen Stand der Blasmusik in der tschechischen Musik allgemein.

Die Blasmusik spielte und spielt immer noch im Gebiet Tschechiens eine sehr bedeutende Rolle. Vor allem seit der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs, als in dieses Gebiet die Türken und Schweden einfielen, verbreitete sich die Popularität der Blasmusik. Die Türken brachten nach Europa ein spezifisches Ensemble an Schlaginstrumenten mit, das schrittweise auch die schwedischen Truppen übernahmen und mit ihrem Ideal der Blechblasinstrumente verknüpften. Die Blasmusik verbreitete sich in der Armee, wo zahlreiche Militärkapellen und große Orchester entstanden, die ein eigenes Repertoire und auch populäre Melodien pflegten.

Die tschechische Blasmusik orientierte sich schon seit ihrer Entstehung an der österreichischen Musik. Das äußerte sich natürlich auch im Repertoire, in der Militärordnung, in der Militärmusikbesetzung usw.

Seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts veränderte sich schrittweise die Stellung der

Blasmusik. Die Militärklangkörper begannen, an öffentlichen Auftritten teilzunehmen und ehemalige Militärmusiker spielten jetzt in neu gegründeten Zivilkapellen.

In Olmütz und in Mittelmähren hat die Blasmusik eine reiche Tradition. Einen Einfluss darauf haben die Städte Olmütz und Kremsier, wo Militärklangkörper wirkten. Bis heute finden in diesen Städten regelmäßige Konzerte und Defilees der Blasmusik statt.

Im ersten Teil des Referats wird die terminologische Charakteristik der Blasmusik erörtert, wobei wir die sog. große (Militärmusik, symphonische Blasmusik) und die kleine (Blaskapellen) Blasmusik unterscheiden.

Danach wird kurz die Entwicklung der Blasmusik im geschichtlichen Kontext und v. a. der heutige Stand der Blasmusik im Mittelmähren behandelt, unter Berücksichtigung der soziologischen Struktur der Zuhörer.

MARCUS DOBELMANN (Landau, DE):

Der Nachlass des Militärmusikers Fritz Kastellitz (1883-1919) –
Studien zu Leben und Werk eines Landauer Musikmeisters

177

Annähernd zwei Jahrzehnte schlummerte im Stadtarchiv zu Landau in der Pfalz unaufgearbeitet der Nachlass von Friedrich Wilhelm Kastellitz, einem in der Musikwelt bislang Unbekannten. Kastellitz wurde am 8. Juli 1883 in der Nähe von Plauen geboren und zeigte früh ein ausgeprägtes Interesse an der Musik. 1903 trat er als Freiwilliger in das Trompeterkorps des 1. Ulanenregiments zu Bamberg ein und am 1. Mai 1910 wurde er nach nur einem Jahr Studium an der *Königlichen Akademie der Tonkunst* in München (unter Felix Mottl) zum Musikmeister des *Königlich Bayerischen 12. Feldartillerie-Regiments*, das in Landau stationiert war, ernannt. In den etwas über vier Jahren bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges gab er mit seinem Trompeterkorps viele Konzerte in Landau und Umgebung. Ebenfalls musste das Korps bei Gottesdiensten in der Marienkirche die (zeitweise) fehlende Orgel ersetzen; auch in den Parkanlagen der Stadt und auf dem Paradeplatz, dem heutigen Marktplatz, wurde musiziert. Kastellitz komponierte außerdem selbst und arrangierte Werke anderer Komponisten für seine Kapelle. Zu nennen sind insbesondere die Bearbeitungen aus den Opern Wagners – im Wagnerjahr 1913 nahmen die Werke Wagners gut zwei Drittel der Konzertprogramme des Korps ein.

MARION FÜRST (Landau, DE):

„ ... allwo man so gewaltig in den Tag hinein musiziert...“

Landaus Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die alte Reichs- und Festungsstadt Landau steht zwar nicht im Zentrum der Musikgeschichtsschreibung, weist dennoch ein interessantes, gemessen an der Größe der Stadt überraschend reichhaltiges Musikleben auf. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gründeten sich in der südpfälzischen Kleinstadt – Landau zählte um 1800 nur 5000 Einwohner – zahlreiche Musik- und Sängervereine. An aktiv musizierenden Landauer Bürgern kann für den Untersuchungszeitraum von 500 bis 1000 Personen ausgegangen werden. Neben den Liebhabern, die sich in Konzerten hören ließen, gab es zahlreiche Berufsmusiker: Zivilmusiker wie auch die in der Garnisonsstadt stationierten Militärmusiker. Sie spielten bei Aufmärschen, Umzügen, Festakten sowie in Gottesdiensten, gaben Platzkonzerte und musizierten bei Bällen. Außerdem boten sie einen qualifizierten Musikunterricht in der Kleinstadt an. Ab 1820 gab es immer häufiger Konzerte von Landauer Musikliebhabern, die sich schließlich vereinsmäßig organisierten. Im Zusammenspiel von reisenden Virtuosen, Berufsmusikern und aktiven Musikliebhabern konnten große Vokal- und Instrumentalkonzerte realisiert werden. 1843 fand in Landau auch das zehnte Musikfest der Pfalz statt. Franz Lachner wurde nach Landau eingeladen, um mit 400 Sängern und Instrumentalisten sein Oratorium „Moses“, seine Sinfonie Es-Dur und weitere Werke aufzuführen.

■ Montag, 29. September 2008

C2: STÄDTISCHES MUSIKLEBEN IN DEUTSCHLAND

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-06

09.00 VERONIKA HAMPF (*Stuhr, DE*)
Bremische Verhältnisse – Entwicklung des Musiklebens in der Freien
Hansestadt Bremen

09.30 ISABELL BRÖDNER (*Leipzig, DE*)
Carl Riedel und die Neudeutschen

10.00 Pause

10.30 IRMGARD SCHEITLER (*Würzburg, DE*)
Die Leipziger Studentenbühne im 17. Jahrhundert und ihre Schauspielmusik

11.00 FELIX POURTOV (*Leipzig, DE*)
Leipzig und russische Musikkultur, Mitte 19. bis Anfang 20. Jahrhundert

11.30 UTA WALD (*Leipzig, DE*)
Musik an der erzbischöflichen und fürstlichen Neuen Residenz zu Halle

■ 179 ■

ABSTRACTS

VERONIKA HAMPF (*Stuhr, DE*):

Bremische Verhältnisse - Entwicklung des Musiklebens in der Freien Hansestadt Bremen

Bremen bildet das kleinste Bundesland der Bundesrepublik Deutschland. Die besonderen „Bremischen Verhältnisse“ resultieren aus dem Selbstverständnis seiner Bürger (Bischofssitz seit 782, Stadt- und Reichsfreiheit im 12. Jahrhundert, Blüte von Seefahrt und Handel).. Theater, Musik und Museen sind nicht auf Mäzenatentum eines Souveräns, sondern auf Initiative und Unterhalt durch die Bürger der Stadt zurückzuführen.

Das Bremer Musikleben durchläuft markante Situationen: mittelalterliche Rathstrompeter, Hautboisten-Corps, Privatkonzerte angesehener Bürgerfamilien, Dom-Musik, Hanseatische Musikfeste. Bis heute wird das Musikleben maßgeblich durch einen Bürgerverein, die Philharmonische Gesellschaft, getragen, mit dem Ziel, „auch dem Publikum genussreiche Abende zu verschaffen“ (Blum 1975).

Das Orchester der Stadt Bremen - jetzt unter dem Namen „Bremer Philharmoniker“ – stellt seit 2002 in der deutschen Orchesterlandschaft einen Sonderfall in seiner Wirtschaftsstruktur dar, ist es doch das (bisher) einzige deutsche Orchester, das als private GmbH geführt wird, gemeinsam zu je einem Viertel getragen von den Musikern selbst, von der Philharmonischen Gesellschaft (Mitglieder und Förderkreis), vom Theater und der Freien Hansestadt Bremen.

Das heutige bremische Musikleben ist geprägt durch ein lebendiges Miteinander von Ensembles für historische und Neue Musik, diversen Orchestervereinigungen, Chören, Kirchenmusik und dem Dreispartentheater „Am Goetheplatz“.

ISABELL BRÖDNER (Leipzig, DE):
Carl Riedel und die Neudeutschen

Der Leipziger Riedel-Verein (1854-1950) gehörte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den bedeutendsten und leistungsfähigsten Vokalvereinigungen Deutschlands.

Der Erfolg und die Beliebtheit des Chores sind eng mit den für Leipzig ungewöhnlichen Programminhalten verbunden, die vom Gründer und Leiter des Vereins Carl Riedel (1827–1888) mit großem Engagement aufgespielt und aufgeführt wurden. Werke vergessener oder unbekannter Komponisten führte Riedel ebenso regelmäßig auf wie unbeachtete Werke von Zeitgenossen. Der Musikalien- und der Konzertprogrammarchiv des Vereins dokumentieren dies in bemerkenswerter Weise. Gerade zu Vertretern der Neudeutschen Schule pflegte Riedel engere Kontakte. Beziehungen zu Franz Liszt, Felix Draeseke und Robert Franz lassen sich anhand des verfügbaren Briefwechsels, des Nachlasses des Riedel-Vereins sowie der Konzertprogramme feststellen und bewerten.

IRMGARD SCHEITLER (Würzburg, DE):
Die Leipziger Studentenbühne im 17. Jahrhundert und ihre Schauspielmusik

In den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts spielte die Leipziger Studentenbühne Dramen des gebürtigen Leipzigers Christoph Kormart, die sich durch einen hohen Grad musikalischer Durchgestaltung auszeichnen. Ausführende dieser Musikeinlagen waren mit großer Wahrscheinlichkeit die Angehörigen des Collegium musicum. Die Schauspiele sind sämtlich Übersetzungen bzw. Bearbeitungen. Der Vergleich mit den Vorlagen zeigt die spezifische Bedeutung des Musikeinsatzes. Kormart fügte Szenen ein, bei denen sich musikalische mit bühnenwirksamen Effekten verbinden: Göttererscheinungen, Gespensterszenen, Geisterbeschwörungen, Hinrichtungsdarstellungen auf offener Bühne

mit Abschiedsgesang. U.a. wurden dafür Lieder des bereits 1640 verstorbenen, aber in Leipzig hochverehrten Paul Fleming herangezogen. Statt der in den Vorlagen vorgesehenen Chöre setzte man Sologesang und Instrumentalmusik ein, vielleicht auch Ballette von Johann Caspar Horn.

Der Vortrag stellt die Aufführungen ins Umfeld des Leipziger Theater- und Musiklebens und vergleicht sie mit der musikalischen Gestaltung von Schauspielen der Frühen Neuzeit allgemein. Keinesfalls ist der Musikeinsatz nur eine Übernahme aus der Wanderbühne oder ein Zeichen von „Veroperung“. Dies lässt sich gerade an den Kormartschen Stücken zeigen, die sich, obwohl von Wander- und Schulbühnen weiterbenutzt, am Kunstdrama orientieren, auch und gerade was ihre Musik anbetrifft.

FELIX POURTOV (Leipzig, DE):

Leipzig und die russische Musikkultur, Mitte 19. bis Anfang 20. Jahrhundert

181

„Leipzig ... fungierte ... als Etappenstation und Knotenpunkt für kulturelle Verbindungen mit West-, Süd-, Südost- und Nordeuropa. In der kursächsischen Messe-, Universitäts- und Bücherstadt waren nicht nur russische Pelze gefragt sondern, auch russische Kulturgüter und Informationen über Russland“ (G. Mühlpfordt). In meinem Referat betrachte ich musikalische Beziehungen zwischen Russland und Leipzig ab Mitte des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Wichtige Richtlinien der Forschung sind: russische Musik in den Leipziger öffentlichen und privaten Konzerten, Gastspielreisen der russischen Musiker, Veröffentlichungen der Werke von russischen Komponisten in Leipzig, Kontakte der russischen und deutschen Musikverleger. Dieses Referat basiert auf unterschiedlichen Quellen: Archivdokumente, Pressetexte (mit besonderer Beachtung der Kritik sowohl in den Fachzeitschriften als auch in den Leipziger Tageszeitungen), Fachliteratur, Nachschlagewerke, Memoiren und Briefwechsel, Notenkataloge usw.

Leipzig ist als weltbekannte Musikstadt Europas ein wichtiger Mittelpunkt im musikalischen Kontakten zwischen beiden Ländern gewesen, die immer von der konkreten historischen Periode abhingen, jedoch immer geblieben sind.

UTA WALD (Leipzig, DE):

Musik an der erzbischöflichen und fürstlichen Neuen Residenz zu Halle

Halle war eine bedeutende erzbischöfliche und fürstliche Residenzstadt. Seit 1503 residierten dort die Erzbischöfe von Magdeburg. Das in den 1530er Jahren von Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490-1545) erbaute Neue Gebäu, die heutige Neue Residenz, war bis 1680 Regierungssitz und ein bedeutender Ort der Musikpflege.

Während Albrechts Zeit in Halle entstand das von Michael Vehe herausgegebene erste deutsche Katholische Gesangbuch.

Der Engländer William Brade sowie der Hallesche Organist und Komponist Samuel Scheidt waren die bedeutendsten während der Regierungszeit von Christian Wilhelm von Brandenburg (1587-1665) an der Neuen Residenz wirkenden Hofkapellmeister. Beide pflegten insbesondere die Instrumentalmusik.

Herzog August von Sachsen-Weißenfels (1614-1680) beförderte in der Neuen Residenz jene fruchtbare Verbindung von Musik und Dichtung, die er am väterlichen Hof des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. in Dresden kennen gelernt hatte. Die von ihm verpflichteten Schütz-Schüler Philipp Stolle und David Pohle bestimmten entscheidend die von den 1650er Jahren bis 1680 gepflegte hallesche Hofoper. Als drittes Oberhaupt der sprachfördernden Fruchtbringenden Gesellschaft ließ Herzog August deutsche Libretti vertonen. Die erste Opern-Spielstätte, das Kleine Theatrum, war der Festsaal der Neuen Residenz.

■ Montag, 29. September 2008

C3: FRAUEN ALS KÜNSTLERINNEN UND FIGUREN IM MUSIKLEBEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-06

- 14.00 DAPHNE FETTING (*Hamburg, DE*)
Wechselwirkungen zwischen Räumen und musikalisch-kulturellem Handeln um
1800. Elisabeth von Staegemanns Briefroman „Erinnerungen für edle Frauen“
- 14.30 CHRISTIAN HEITMANN (*Hamburg, DE*)
Werkgenese und Werkgestalt im Kontext ihrer Aufführungssituationen –
„Le Dernier Sorcier“ von Pauline Viardot-Garcia und Ivan S. Turgenev

15.00 Pause

■ 183 ■

- 15.30 MELANIE STIER (*Hamburg, DE*)
Kulturelles Handeln von Pauline Viardot Garcia in England am Beispiel von
„Sapho“
- 16.00 SILKE WENZEL (*Hamburg, DE*)
Pauline Viardot und „Le savon du Congo“: Ein Beispiel musikalischer
Werbung zwischen Salon und Café-Concert am Ende des 19. Jahrhunderts
- 16.30 BARBARA KLAUS-COSCA (*Berlin, DE*)
„Ariane et Barbe-Bleu“ – „frauenbewegtes Musiktheater“? Eine Untersuchung
zur Rezeption der Oper von Paul Dukas und Maurice Maeterlinck

ABSTRACTS

DAPHNE FETTING (*Hamburg, DE*):
Wechselwirkungen zwischen Räumen und musikalisch-kulturellem Handeln um 1800.
Elisabeth von Staegemanns Briefroman „Erinnerungen für edle Frauen“

Räume spielen und spielten für die Schaffung, Ausübung und Wirkung von Musik eine
außerordentlich wichtige Rolle. Verschiedene Räume, in denen Musik erklingen kann, wie
„Wohn-Zimmer“, Räume der Geselligkeit, Konzerthäuser, Opernhäuser, Räume für
Liebhaberkonzerte weisen ganz unterschiedliche Raumstrukturen auf.

„Raum“ ist aber kein gegebener, unwandelbarer Behälter, so die Soziologin Martina Löw, sondern kann von seinen Nutzern verändert und mitgestaltet werden. Die Verwobenheit von Raum und Inhalt (also auch Handlung), die Löw konstatiert, zeigt sich bezogen auf Musik in besonderem Maße, da Musik in ihrer Entstehung, Ausübung und Wirkung mit Räumen in einer Wechselbeziehung steht.

Ausgehend von dieser Annahme können anhand des Briefromans „Erinnerungen für edle Frauen“ von Elisabeth von Staegemann (1761-1835), Salonièr und Musikförderin in Königsberg und Berlin, diese Wechselwirkungen zwischen musikalisch-kulturellen Handlungen und Räumen um 1800 konkretisiert werden. Denn bei Staegemann wird musikalisch-kulturelles Handeln als Mittel zur Raumaneignung eingesetzt. Außerdem stellt sich die Musik selbst in Staegemanns Briefroman als immaterieller Raum dar, als nonverbaler Kommunikationsraum, der der Sprache überlegen ist. Schließlich wird dieser immaterielle Raum „Musik“ sogar zur „Brücke“ zwischen zwei weit auseinander liegenden Orten.

CHRISTIAN HEITMANN (Hamburg, DE):

Werkgenese und Werkgestalt im Kontext ihrer Aufführungssituationen –
„Le Dernier Sorcier“ von Pauline Viardot-Garcia und Ivan S. Turgenev

Baden-Baden 1867. Die „europäische Sommerhauptstadt“ mit der wohl einzigartigen Mischung aus Glamour und Kunst, aus Kasino-, Kur- und Kultur-Betrieb. Pauline Viardot lebte seit ihrem Rückzug von der Opernbühne 1863 ganzjährig hier mit ihrer Familie, dem bedeutenden russischen Autor und engen Freund Ivan Turgenev und im Kreis ihrer Gesangsschülerinnen. In diesem und für diesen Kontext entstanden mehrere „Salonoperetten“, die in Baden-Baden zur besonderen Attraktion wurden. Turgenev schrieb die Libretti in französischer Sprache, Viardot komponierte und begleitete Chor und GesangssolistInnen am Klavier, zu weiten Teilen improvisiert. In jeder Hinsicht waren diese Werke auf die Möglichkeiten und Bedingungen des sowohl intimen als auch internationalen, dabei experimentellen, kreativen und künstlerisch wie politisch liberalen Umfeldes abgestimmt, in dem sie aufgeführt wurden.

Weimar 1869. Eine der Operetten, „Le Dernier Sorcier“, wurde für eine Aufführung am Hoftheater zu einer Bühnenfassung umgearbeitet. Wie war es möglich, ein Werk mit so spezifischem Zuschnitt an ein traditionsreiches Hoftheater mit festem Ensemble und anonymem Publikum und somit in einen gänzlich anderen Rahmen zu versetzen? Wie veränderte sich das Werk auf dem Weg zu einer orchestrierten, deutschsprachigen Operette? Und was wurde aus der ursprünglichen Salonfassung? Lebte sie überhaupt weiter? Wurden die Veränderungen auch auf diese Version übertragen? Und wie waren die Reaktionen des Publikums?

MELANIE STIER (Hamburg, DE):

Kulturelles Handeln von Pauline Viardot Garcia in England am Beispiel von „Sapho“

Musikgeschichte ist nicht nur die Geschichte von Komponisten und ihren Werken. Sie wird auch von denen geschrieben, die Musik aufgeführt, gehört, gefördert, verbreitet haben. Eine Geschichte der Praxisformen stellt diese kulturellen Handlungen, die lange Zeit nicht für erinnerungswürdig gehalten wurden, ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Besonders Handlungsbereiche von Frauen werden durch diesen Perspektivwechsel aufgedeckt.

Pauline Viardot Garcia (1821-1910) war zu Lebzeiten eine international anerkannte Musikerpersönlichkeit, deren Tätigkeiten äußerst vielseitig waren: Sie feierte als Opern- und Konzertsängerin große Erfolge, sie war darüber hinaus Komponistin, Arrangeurin, Pädagogin und in ihren Salons trafen sich Musiker, Schriftsteller und Maler. Welchen Einfluss hatte sie auf das Musikleben ihrer Zeit und besonders in England? Als ein Beispiel, das die Auswirkungen ihrer vielfältigen kulturellen Handlungen in hohem Maße deutlich werden lässt, dient „Sapho“, die erste Oper von Charles Gounod. Pauline Viardots entscheidender Anteil an der Konzeption und Komposition der Oper wird anhand von Briefen und Memoiren sichtbar. Sie vermittelte die Aufführung der Werke Gounods in London, beeinflusste nachhaltig deren Rezeption und machte damit den Namen des Komponisten in England und dann auch in Frankreich bekannt.

185

SILKE WENZEL (Hamburg, DE):

Pauline Viardot und „Le savon du Congo“: Ein Beispiel musikalischer Werbung zwischen Salon und Café-Concert am Ende des 19. Jahrhunderts

Zwischen 1885 und 1900 erschienen in mehreren Pariser Zeitungen meist anonym veröffentlichte Vierzeiler, die alle einem Produkt verschrieben waren. Sie dienten als Werbung für die Parfümseife „Savon du Congo“, die der Pariser Parfümhersteller Victor Vaissier herstellte. In einem Teilnachlass der Sängerin und Komponistin Pauline Viardot (1821-1910) befinden sich u. a. Autographe einer Gruppe von acht Liedern, die Pauline Viardot in den Jahren 1895 bis 1897 komponierte. Die Texte wurden eben jenen Werbegedichten entnommen oder von Pauline Viardot selbst nach deren Vorbild gestaltet: „Après avoir tout fait pour paraître moins laide, / Claire ayant essayé les fards les plus nouveaux / Appela les savons de Vaissier à son aide / Et là voilà jolie / Grâce au savon du Congo.“ Der spielerische, ironisch-distanzierte Tonfall, der den Werbecharakter der Texte eher verstärkt als entschärft, spiegelt sich auch in der „leichten Musik“ wider, von der die Vertonungen Pauline Viardots geprägt sind. Fast scheint es, als habe Viardot im Alter von über 75 Jahren Tendenzen der Pariser Werbekunst in Musik umgesetzt. Das Referat stellt die musikalische Stilistik dieser Liedgruppe vor und versucht, die

Kompositionen im Umfeld der Pariser Salons und Café-Concerts am Ende des 19. Jahrhunderts zwischen Werbung, Spiel und Kunst einzuordnen.

BARBARA KLAUS-COSCA (Berlin, DE):

„Ariane et Barbe-Bleu“ – „frauenbewegtes Musiktheater“?

Eine Untersuchung zur Rezeption der Oper von Paul Dukas und Maurice Maeterlinck

In der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung über die Oper „Ariane et Barbe-Bleue“ lässt sich die Meinung finden, dass die Protagonistin Ariane eine Figur innerhalb der Oper um 1900 sei, „in der sich die Erkenntnisse und Ergebnisse der Frauenbewegung [...] widerspiegeln“ Ariane ist eine sehr eigenwillige, entschlossene und mutige Frau, alles andere als eine typische *Fin de siècle*-Figur. Sie entzieht sich den gängigen Typisierungen, lässt sich weder der ‚femme fragile‘, der ‚femme fatale‘ noch der ‚femme enfant‘ zuordnen. Dennoch verwahrte sich der Komponist Paul Dukas vor übereiligen Kategorisierungen: „Ce n’est pas en vertu d’une conviction féministe qu’elle agit, mais par l’expansion d’une nature supérieure [...]“ schrieb Dukas in einem posthum veröffentlichten Essay über seine Oper. Es wird untersucht, wie die Oper „Ariane et Barbe-Bleue“ von Freunden, Kollegen und der zeitgenössischen Premierenkritik wahrgenommen und die Symbolik Maurice Maeterlincks gedeutet wurde. Der Vortrag wird zeigen, wie in ausgewählten Beispiel der insgesamt über 85 Premierenkritiken die Figur der Ariane besprochen und untersucht wurde. Dabei wird ein Augenmerk darauf gelenkt, welche zeitgebundenen Kriterien und Einflüsse möglicherweise zu Konsens oder Kontroversen unter den Kritikern geführt haben.

■ Montag, 29. September 2008

C4: FREIE REFERATE

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-12

09.00 KRYSZTOF ROTTERMUND (*Berlin, DE*)
Traditionen des Klavierbaus in Kalisz

09.30 STEFANIE RAUCH (*Marburg, DE*)
Das Phänomen Mandoline ab 1760

10.00 Pause

10.30 THERESA LORENZ (*Bautzen, DE*)
Der „sorbische Volkstanz“. Grundzüge der Institutionalisierung

11.00 BEATE KUTSCHKE (*Berlin, DE*)
„Verwirrung in den Elementarfragen des Moralischen“: Musikästhetik nach 1945

11.30 KATRIN GERLACH (*Bamberg, DE*)
Die Jüdische Chronik (1960) – Antisemitismus in der musikalischen Kritik

187

ABSTRACTS

KRYSZTOF ROTTERMUND (*Berlin, DE*):
Traditionen des Klavierbaus in Kalisz

Kalisz – eine alte, polnische Stadt, die im 2. Jahrhundert von Claudius Ptolemaeus als Calisia erwähnt wurde – hat lange Traditionen mit Musikinstrumenten –, vor allem dem Klavierbau. Nach der 2. Polnischen Teilung im Jahre 1793 gehörte Kalisz zu Preußen, seit 1807 zum Fürstentum Warschau und nach dem Wiener Kongress 1815 bis zum ersten Weltkrieg zum Königreich Polen, das de facto kein souveräner Staat, sondern ein Teil Russlands war. Die damalige polnische Regierung (seit 1815) – Rada Administracyjna (Verwaltungsrat) – schaffte günstige Rahmenbedingungen, um ausländische Handwerker, Fabrikanten und Unternehmer anzuwerben. Auf diese Weise siedelten innerhalb von zehn Jahren nach 1815 etwa dreißigtausend ausländische Handwerker und Kleinunternehmer

mit ihren Familien nach Polen über. Die Siedler, darunter auch Musikinstrumentenbauer, stammten vor allem aus Deutschland, Schlesien und Böhmen.

Die in Kalisz ansässigen Musikinstrumentenbauer stellten Orgeln, Klaviere sowie Harmoniums her und besorgten auch Reparaturen, Umbauten und das Stimmen. Die meisten von ihnen waren Klavierbauer, die entweder selbständig wirkten oder in Kalischer Klavierfabriken arbeiteten. Die bedeutendsten Klavierbauer und Klavierfabrikanten in Kalisz waren: Georg Lindemann, Fryderyk Hintz (auch Harmoniumbauer), Karol Grünberg, Fryderyk Glandt, die Familie Betting, die Gebrüder Karol und Aleksander Fibiger, die Klavierfabrik Arnold Fibiger. Die letzte wurde nach dem zweiten Weltkrieg verstaatlicht und stellte unter dem Namen Calisia weiter Flügel und Pianinos her.

STEFANIE RAUCH (Marburg, DE):

Das Phänomen Mandoline ab 1760

Wie auch heute zeichnete sich das Instrument Mandoline in seiner Geschichte durch eine besondere Stellung im Musikleben aus. Das Phänomen, dass die Mandoline in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine gewisse Präsenz im Musikleben bestimmter Regionen Europas erlangen konnte, wird anhand verschiedener Komponenten evident. In einem Zeitfenster von rund 40 Jahren entstanden nicht nur Kompositionen, sondern auch Instrumentalschulen für ein Instrument, das bis dahin im kulturellen Leben abseits der Straße nur marginal greifbar war und auch danach wieder für rund 100 Jahre aus der allgemeinen öffentlichen Wahrnehmung verschwand.

Ab den 1760er Jahren ist Musik für Mandoline in verschiedenen Kontexten überliefert, die in unterschiedlichen Verbindungen zu Italien stehen: Während in Paris italienische Musiker Sonaten und Lehrwerke druckten, haben sich aus Italien vor allem Kopistenabschriften erhalten. Diese befinden sich z.B. in der Gimosaamling der Carolina Rediviva Bibliothek in Uppsala – einer Musiksammlung, die der schwedische Kaufmann Jean Lefebure zwischen 1758 und 1763 anlegte und die hauptsächlich Opernarien und Triosonaten enthält. Eine Annäherung an das Phänomen Mandoline ab 1760 soll über die Besetzung und Form des hinterlassenen Repertoires erfolgen. Weitere Fragen betreffen die Personen – Interpreten und Komponisten –, die im Zusammenhang mit dem Instrument in Italien und Paris nachweisbar sind.

THERESA LORENZ (Bautzen, DE):

Der „sorbische Volkstanz“. Grundzüge der Institutionalisierung

„Die Wenden haben nur einen einzigen Nationaltanz“, heißt es in einer für die Sorben heute bedeutenden Volksliedsammlung von J. E. Schmalzer und L. Haupt aus dem Jahre 1841/43. Erstmals wird hier die „serbska reja“ (= sorbischer Tanz) detailliert beschrieben. Seit Mitte des 19. Jh. wurde die Aufnahme und Verschriftlichung von Volkskultur in Anlehnung an J. G. Herder bei den Sorben zu einem Ausdruck so genannter „nationaler Wiedergeburt“. Selbstverständlich waren bei den Sorben zu dieser Zeit viele weitere Tänze verbreitet, denen jedoch keine vergleichbare Bedeutung zugeschrieben wurde. Als „wendischer Nationaltanz“ wurde die „serbska reja“ auf eine neue Bedeutungsebene gehoben. Vor allem im 20. Jh. griffen die Sorben innerhalb der Folklorearbeit immer wieder auf diese Ausdeutung Schmalzers zurück. Das hatte zur Folge, dass die „serbska reja“ bis heute als Innbegriff des sorbischen Volkstanzes gilt und sich in aktuellen Folklore-Diskursen um Tradition und Moderne wiederfindet. Wie sich ein solches Selbstverständnis des sorbischen Volkstanzes institutionalisierte und dabei immer wieder hinterfragt und mit neuem Sinn belegt wurde, welche Rahmenbedingungen regulierend wirkten und welche Handlungs- und Ausdeutungsprozesse dabei zu beobachten sind, soll im Vortrag anhand einzelner Beispiele skizziert werden.

189

BEATE KUTSCHKE (Berlin, DE):

„Verwirrung in den Elementarfragen des Moralischen“: Musikästhetik nach 1945

Die Vorstellung, dass Musik und Ethik in einem wie immer gearteten Zusammenhang miteinander stünden, überspannt die Musikgeschichte seit ihren Ursprüngen. Begriffe wie ‚Richtigkeit‘, ‚Wahrheit‘ und ‚Wahrhaftigkeit‘, die je nach Begriffsverständnis mehr oder weniger deutliche ethische Denotationen und Konnotationen besitzen, fanden immer wieder Eingang in die Musikästhetik und Bewertung von Musik – selbst dann, wenn Musik als absolute begriffen wurde und ‚Richtigkeit‘ und ‚Wahrheit‘ somit nicht auf lebensweltliche, sondern rein ästhetische Sachverhalte Bezug nahmen. Diese seit Jahrhunderten konsolidierte Praxis hat spätestens im Zusammenhang mit dem Wissen um den Umgang mit ethisch-moralischen Fragen im Dritten Reich an Selbstverständlichkeit verloren. Im Kontext des Eichmann-Prozesses umriss Hannah Arendt daher die soziokulturelle Situation nach 1945 als eine prinzipielle „außerordentliche Verwirrung in den Elementarfragen des Moralischen“, die sich seit den 1950er Jahren u.a. in der philosophischen Ethik und Rechtswissenschaft manifestierte.

Welche Konsequenzen hatte die moralisch-ethische Krise nach 1945 für die mit

moralischen Kategorien operierende Musikästhetik? Dieser Frage werde ich in meinem Vortrag anhand ausgewählter Schriften, insbesondere von Adorno, nachgehen.

KATRIN GERLACH (Bamberg, DE):

Die Jüdische Chronik (1960) – Antisemitismus in der musikalischen Kritik

Aus Anlass des aufkeimenden Antisemitismus der späten 50er Jahre entsteht 1960 auf Initiative Paul Dessaus die Gemeinschaftskomposition „Jüdische Chronik“. Zusammen mit Boris Blacher, Karl Amadeus Hartmann, Hans Werner Henze und Rudolf Wagner-Régeny wird nach dem Text von Jens Gerlach ein die damaligen ideologischen Grenzen überschreitendes Politisches Oratorium geschaffen, das im Kontext der Unzufriedenheit über die mangelnde Auseinandersetzung mit der faschistischen Vergangenheit in West- und Ostdeutschland zu verstehen ist.

Die musikwissenschaftliche Forschung hat sich dieser Komposition bisher nur in Ansätzen genähert; sie wird in den Kontext der Politischen Musik gestellt, einer musikalischen Analyse zugeführt und in den musikästhetischen Diskurs einer ‚Musik der Shoâ‘ eingebracht. Gänzlich unbeachtet bleiben bisweilen Traditionsbezug und Historizität der Komposition, wobei letztere sich bereits im Chronikbegriff als geschichtlicher Prosadarstellung widerspiegelt. Aufgrund der Einarbeitung von Elementen der Tora verweist diese Chronik auf Traditionsmomente explizit jüdischer Herkunft. Als musikalisches Mahnmal für die (deutsche) Gesellschaft wirkt sie adäquat als Erinnerungsort, ähnlich den „lieux de mémoire“ nach Pierre Nora.

■ Montag, 29. September 2008

C5: STÄDTEFORSCHUNG: MUSIKSOZIOLOGISCHE ASPEKTE

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-12

- 14.00 CLAUDIO BACCIAGALUPPI (*Freiburg, CH*)
Musik gegen Erdbeben. Die Bestimmung des Emidius zum Schutzheiligen von Neapel in 1732
- 14.30 TATJANA BÖHME-MEHNER (*Leipzig, DE*)
Klingende Zivilisation – Soundscape und Stadt in zeitgenössischem elektroakustischem Komponieren
- 15.00 HANSJAKOB ZIEMER (*Berlin, DE*)
„Integration in die Verschiedenheit“. Architektur, Gesellschaft und Musik in Frankfurt am Main um 1860

■ 191 ■

15.30 Pause

- 16.00 MAGNUS GAUL (*Rostock, DE*)
Aufgaben und Perspektiven zur Stärkung humanitärer Potenziale in städtischen Musikkulturen – Evaluation eines Pilotprojektes zur musikalischen Frühförderung
- 16.30 STEFAN WOLKENFELD (*Schriesheim, DE*)
„Nicht toter Buchstabe, sondern lebendig sich entwickelnder Geist, der mit den Lebensverhältnissen fortschreitet“ – der Einfluss der Jurisprudenz auf die Musikwissenschaft

ABSTRACTS

CLAUDIO BACCIAGALUPPI (*Freiburg, CH*):

Musik gegen Erdbeben. Die Bestimmung des Emidius zum Schutzheiligen von Neapel 1732

Das Selbstverständnis Neapels als Musikstadt definierte sich im Alltag des 18. Jahrhunderts stark über die musikalisch geschmückten Liturgien und Andachten in den Kloster- und Pfarreikirchen. Ein solches Fest konnte auch das Ergebnis des

Zusammenwirkens mehrerer Institutionen sein. Die Paulanermönche und die Stadtverwaltung teilten sich die Aufgaben beim Fest des Emidius, dem Beschützer vor Erdbeben.

Im November 1732 wurde die Stadt von einem schweren Erdbeben heimgesucht. Noch vor Ende des Jahres wurde ein Dekret in der Paulanerkirche öffentlich verlesen, mit dem Emidius zum (vierten) Stadtheiligen ernannt wurde. Pergolesi hat Emidius die undatierte autographe Partitur seiner Messe in F-Dur gewidmet. 1734 wurde er Vizekapellmeister der Stadt.; Eigenhändige Korrekturen bezeugen, dass Pergolesi das Werk mehrmals überarbeitete. Das Fest im Jahre 1735 war mit einer vierchörigen Messe besonders feierlich. War die Messe für die erste Feier, für ihre Wiederholung oder gar für beide gedacht?

Die Stadtprozession zur Paulanerkirche zum Schutze gegen Erdbeben und ihre musikalische Ausschmückung fanden in den 1750er Jahren ihr Ende, als Statue und Reliquie des Emidius von der Paulanerkirche in die Schatzkammer des Doms gebracht wurden.

TATJANA BÖHME-MEHNER (Leipzig, DE):

Klingende Zivilisation – Soundscape und Stadt in zeitgenössischem elektroakustischem Komponieren

Mit einiger Verspätung hat das Nachdenken über die sogenannte Globalisierung und ihre Folgen auch Eingang in den musikwissenschaftlichen Diskurs gefunden. Nicht grundlos war elektroakustische Musik einer der ersten Gegenstände, die musiktheoretisches Interesse an Konzepten und Ansätzen zu Globalisierung, zu Lokalisierung oder zu Netzwerktheorie auf den Plan riefen.

Zum einen liegt dies an der massiven Aufweichung der Macht, die die einstigen schöpferischen Zentren dieser Musik durch die Entwicklung des Home-Studios, der computer-technischen Möglichkeiten im Bereich der Sound-Bearbeitung überhaupt erfahren haben. Insofern haben die veränderte Position und die Re-Fundierung neuer Vorreiterrollen seitens der Metropolen elektroakustischer Musik ihre Spuren in Praxis und Reflexion hinterlassen.

Zum anderen hängt es mit der sehr spezifischen Sicht auf das Klangliche an sich zusammen, die insbesondere aus der Pariser musique concrète hervorgeht. Neben gewissermaßen naturschützerischen Projekten hat die Faszination klingender Zivilisation und ihrer kulturellen Differenzen in den letzten Jahren Klangkünstler in ihren Bann gezogen. In Zeiten sogenannter ‚Globalisierung‘ stellt sich hier die Frage nach akustischer Differenzbildung in ganz besonderem Maße im Hinblick auf Erkennbarkeit, Unverwechselbarkeit und kulturelle Zuweisung. Aus der Perspektive des Jahres 2008 wird

sich der Vortrag diesem Bereich von Klangkunst zuwenden und an Beispielen Interpretationsweisen demonstrieren.

HANSJAKOB ZIEMER (Berlin, DE):

„Integration in die Verschiedenheit“. Architektur, Gesellschaft und Musik in Frankfurt am Main um 1860

Die Eröffnung des Saalbaus war das zentrale Ereignis in der Frankfurter Musikgeschichte im 19. Jahrhundert: Erstmals verfügte die Stadt über einen repräsentativen Konzertsaal, der groß genug war, um den bürgerlichen Hörern ein musikalisches Erlebnis in der Öffentlichkeit zu ermöglichen. Für die Frankfurter wurde nun eine „Orchesterrepublik“ erfahrbar, in der zwar eine gemeinsame Stadtkultur vorstellbar wurde, aber in den Praktiken des Konzertlebens wurde deutlich, wie wenig homogen das Publikum sich tatsächlich verhielt. Auch der Konzertsaal selbst zeigte die ambivalente und unsichere Stellung des Konzerts in Frankfurt, denn er stand zwischen den Zeiten – architektonisch, städtebaulich und ästhetisch. Dieser Vortrag beschäftigt sich mit der Inszenierung des Konzerts im urbanen Raum und zeigt, wie mit Hilfe der Musik und der Architektur eine städtische Gesellschaft sich selbst vorzustellen versuchte. Mit Hilfe ethnologischer Methoden wird der Ort des Konzerts für die Gesellschaft in der Mitte des 19. Jahrhunderts an einem Fallbeispiel bestimmt.

193

MAGNUS GAUL (Rostock, DE):

Aufgaben und Perspektiven zur Stärkung humanitärer Potenziale in städtischen Musikkulturen - Evaluation eines Pilotprojektes zur musikalischen Frühförderung

Die Stärkung humanitärer Potenziale in Kindergarten und Grundschule gehört zu den wichtigen Aufgaben heutiger Tage in Bildung und Erziehung. Nicht erst seit Bekanntwerden der Ergebnisse aus den jüngsten PISA-/IGLU-Untersuchungen wurde deutlich, dass eine gezielte Förderung von Kindern bereits möglichst frühzeitig ansetzen sollte, um ihrer veränderten Lebenswelt, aber auch neuen Beweggründen für ihre Lernmotivation Rechnung zu tragen. Zum gleichen Zeitpunkt mehrten sich die Stimmen, die eine musikalische Erziehung als hedonistischen Erfahrungsraum, als Ausgleich zu vorwiegend kognitiven Lerninhalten forderten (Ribke 1995, Widmer 1997, Bastian 2001). Die Metropole Frankfurt/Main hat mit der Einrichtung eines Programms zur Förderung musikalischer Potentiale in Kindergärten beispielhaft einen Weg eingeschlagen, der den teilnehmenden Kindern unter Anleitung von professionellen Musikpädagogen erstmals eine strukturierte musikalische Basiserfahrung ermöglicht. Das Referat

dokumentiert die Ergebnisse der Evaluation des Modellversuchs, den die Hochschule für Musik und Theater Rostock wissenschaftlich betreut. Musik ist nachweislich in der Lage, zur Pflege und Stärkung humanitärer Potenziale in städtischen Musikkulturen beizutragen. Aus Forschungsperspektive ist die musikalische Frühförderung als Herausforderung zu sehen, da sich aus dem Erfolg der (musik-)erzieherischen Arbeit von heute – in Kindergärten und Grundschulen – das Konzertpublikum von morgen rekrutiert.

STEFAN WOLKENFELD (Schriesheim, DE):

„Nicht toter Buchstabe, sondern lebendig sich entwickelnder Geist, der mit den Lebensverhältnissen fortschreitet“ – der Einfluss der Jurisprudenz auf die Musikwissenschaft

Was haben Rechts- und Musikwissenschaft miteinander zu tun? Dieser Frage wurde bisher nicht nachgegangen, obwohl in der Konstituierungsphase des Fachs „Musikwissenschaft“ von Anregungen seitens der Rechtswissenschaft ausgegangen werden muss, denn etliche Musikschriftsteller und -forscher hatten eine juristische Ausbildung absolviert.

Die Methodik der Historischen Schule des Rechts, wie sie von Carl Friedrich von Savigny im Rahmen des sogenannten Kodifikationsstreits zwischen ihm und Anton Friedrich Justus Thibaut etabliert wurde, prägte nicht nur das historische, sondern auch das musikhistorische Denken des 19. Jahrhunderts. Nach Savigny muss juristische Forschung eine Verbindung historischer und systematischer Ansätze sein; eine Forderung, die in der Musikwissenschaft zu einem konstitutiven Grundsatz erhoben wurde. Sowohl die Rechts- als auch die Musikwissenschaft ermittelt den Sinn von Gesetzen/Kompositionen durch Auslegung oder Interpretation. Die von Savigny für diesen Zweck unterschiedenen Canones (Auslegung einer Rechtsnorm auf grammatischer, historischer, systematischer und teleologischer Ebene) haben dabei wichtige Impulse für die frühe Musikforschung gegeben, die in vielerlei Hinsicht bis heute weiterwirken.

■ Dienstag, 30. September 2008

C6: STÄDTISCHES MUSIKLEBEN DES MITTELMEERRAUMS

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-06

- 09.00 HELENE DORFNER (*München, DE*)
Die Kunstmusik in Athen zur Zeit König Ottos I. von Griechenland
- 09.30 GIORGOS SAKALLIEROS (*Thessaloniki, EL*)
Perspectives of the Athenian musical life, 1870-1940

10.00 Pause

- 10.30 ESTHER MORALES-CANĀDAS (*Apolda, DE*)
Sevilla – Spuren der kulturellen Vielfalt einer Stadt
- 11.00 JORDI RIFÉ SANTALÓ (*Barcelona, ES*)
La réception de la musique religieuse de J.S. Bach à Barcelone
- 11.30 GEORGES VLASTOS (*Nea Makri, EL*)
La Méditerranée à Paris – L'antiquité grecque sur scène à l'aube de la Troisième République

■ 195 ■

ABSTRACTS

HELENE DORFNER (*München, DE*):
Die Kunstmusik in Athen zur Zeit König Ottos I. von Griechenland

Das Musikleben in Athen zur Zeit König Ottos I. von Griechenland stellt insofern einen Sonderfall dar, als es im Spannungsfeld zwischen dem türkisch geprägten Griechenland, den griechischen und byzantinischen Traditionen sowie den antiken Idealvorstellungen und westlichen Musiziergewohnheiten der Einwanderer steht.

Das Musikleben in Athen wurde unter König Otto I., der als 17-jähriger auf den griechischen Thron berufen wurde, von Grund auf neu aufgebaut. Mit ihm kamen zahlreiche westeuropäische Musiker und Komponisten nach Griechenland, die versuchten, dem griechischen Volk die westlichen Musiktraditionen nahe zu bringen. Die Gründung von Musikschulen, eine wöchentliche Militärparade, Hofbälle und Opernaufführungen

waren wichtige Bestandteile dieses Prozesses. Private Konzertabende und bayerische Tanzlokale bereicherten das Musikleben zusätzlich.

Obwohl die Kunstmusik in Athen von 1835 bis 1862 eindeutig westlich geprägt war, verschloss man sich der griechischen Musik nicht. Auf den Bällen und Konzerten der Einwanderer wurden auch griechische Tänze und Lieder vorgetragen. Neben den Schwierigkeiten, die die Neugestaltung des Musiklebens in Athen mit sich brachte, sollen auch die Reaktionen des griechischen Volkes auf die ihm oft sehr fremd anmutende Musik zur Sprache kommen.

GIORGOS SAKALLIEROS (Thessaloniki, EL):

Perspectives of the Athenian musical life, 1870-1940

The end of the Greek War of Independence (1821-27) and the subsequent foundation of the modern Greek state (1829) marked a new era in urban social structure and the formation of Greek cultural environments. Around 1870, the gradual shift of the focal point of musical life from the Ionian islands to the capital of Athens denotes the beginning of a new tradition in music education and scholarship, organized under a new West European orientation which left behind a blend of Italian influences and focused mainly on the Austrian-German model of music perception, performance, repertoire and studies. At the beginning of the 20th century, the rise of Athenian musical life is evident through a variety of cultural perspectives that include: the establishment of an important number of institutions, music publishing, new ways of perceiving musical tradition (byzantine chant, folk music, light musical entertainment) as well as art-music composition. Aspects of musical life are thoroughly examined and determined under a historical, political, ideological and educational view. Final conclusions aim to define specific issues of Greek music history along with the impact which the Athenian urban musical environment of that time had on the formation and identification of modern Greek musical culture.

ESTHER MORALES-CAÑADAS (Apolda, DE):

Sevilla - Spuren der kulturellen Vielfalt einer Stadt

Sevilla: Geburtsort Trajans und anderer römischer Kaiser, Ausgangspunkt der spanischen Reformation, gleichzeitig Wirkungsort der Musiker der Gegenreformation und Wiege des Flamencos... Sevilla war und ist ein begehrter Ort für Intellektuelle, Künstler und Könige – nicht zuletzt wegen seiner Architektur.

Darüber hinaus besitzt diese Stadt den sogenannten „duende“, ein bestimmtes Flair, eine nicht leicht beschreibbare Atmosphäre, in der sich Musik, Tradition und Einflüsse anderer

Kulturen vereinigen und aus der heraus ein gleichzeitig nationaler wie auch universaler Stil entsteht. Die Geschichte des Wunders Sevilla kennt viele schwierige Momente. Sie wechseln sich mit glanzvollen Epochen ab, in denen die Kultur in den Straßen und Gebäuden der Stadt immer wieder von Neuem zum Leben erwacht. Diese Momente bestimmen auch die musikalische Entwicklung, die auf der Suche nach einer Identität eigene Stilrichtungen hervorbringt. Auch heute noch ist Sevilla eine kosmopolitische Stadt. 1992 wurden anlässlich der Expo mehrere neue Stätten der Musikpflege gebaut, die architektonisch an alte Zeiten anknüpfen. Sogar der Geist Carmens ist noch in der Tabakfabrik spürbar, in der sich heute das Hauptgebäude der Universität befindet. Don Juan geht durch das Viertel Santa Cruz spazieren und an der Ecke wartet ein „Barbieri“ auf seine Kunden.

JORDI RIFÉ SANTALÓ (Barcelona, ES):

La réception de la musique religieuse de J.S. Bach à Barcelone

197

Cette communication prétend apporter une approximation à la réception de la musique religieuse de J. S. Bach à Barcelone (Catalogne-Espagne). Nous étudierons les causes de son retard officiel - à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècles. Mais, du côté non-officiel, nous avons les données du compositeur renommé (il reçut une récompense du Pape Pio IX) et maître de chapelle de l'Église de la «Mercè» de Barcelone Bernat Calbó Puig (Vic, 1819 - Barcelona, 1890), lequel, entre d'autres, avait en son production musical. C'est l'Hymne «Tantum ergo» que est l'adaptation du Motet «Jesu, meine Freude» BWV 227 de Bach, qui, probablement, fut chanté dans l'Église un peu avant la fin du XIX^{ème}.

GEORGES VLASTOS (Nea Makri, EL):

La Méditerranée à Paris - L'antiquité grecque sur scène à l'aube de la Troisième République

Le recours aux sujets antiques au sein de la musique française est un phénomène aux multiples facettes qui va de nouveau se manifester à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. La formation des principes de la conception du monde antique et leur expression artistique sont incontestablement liées aux différents aspects de la vie urbaine. Ainsi, faut-il tenir compte de l'importance des faits historiques ayant marqué l'histoire de Paris, ainsi que des mutations sociales et économiques de cette époque d'urbanisation et d'industrialisation intenses. La présence des sujets antiques dans la création musicale de l'époque peut également s'expliquer en termes non purement artistiques, mais aussi en

fonction des choix esthétiques officiels, des ambitions sociales et politiques et des idéaux formés au sein des courants idéologiques. À travers une vue d'ensemble de la production musicale dans le domaine de l'opéra et, par extension, des spectacles scéniques, nous allons interpréter l'approche de l'antiquité grecque en mettant en évidence les traits caractéristiques de cette « redécouverte » du passé. Dans ce contexte, il est remarquable que ce phénomène va avoir deux fonctions: d'une part, il va projeter un exemple historique idéal, voire idéalisé, du monde antique dans les domaines de la vie sociale et artistique et, d'autre part, il va proposer un dépaysement imaginaire, une évasion illusoire dans le temps et dans l'espace, loin de la décadence de la civilisation occidentale.

■ Dienstag, 30. September 2008

C7: ORTE ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKTHEATERS VOM 19. BIS 21.
JAHRHUNDERT

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-06

- 14.00 MICHAELA GROCHULSKI (*Gelsenkirchen, DE*)
Verwendung, Funktion und Bedeutung der Orgel im Oratorium „Paulus“ von
Felix Mendelssohn Bartholdy
- 14.30 GESA ZUR NIEDEN (*Paris, FR*)
Vom „grand spectacle“ zur „great season“. Das Pariser Théâtre du Châtelet
als Raum musikalischer Produktion und Rezeption 1862-1914

15.00 Pause

■ 199 ■

- 15.30 SABINE TEULON LARDIC (*Nîmes, FR*)
Arènes de Nîmes, lieu d'appropriation paradoxale de „Carmen“ de Bizet
avec tauromachie
- 16.00 JUTTA TOELLE (*Berlin, DE*)
La Scala und die Politik: Oper, Revolution und Repräsentation in Mailand
um 1900
- 16.30 SIMONE HEILGENDORFF (*Klagenfurt, AT*)
Ein eigenes Haus für die zeitgenössische Musik: Impulse des bislang nicht
gebauten performativen Architektur-Projekts der „Zeitgenössischen Oper“ und
des Architektur-Büros Gewers Kühn und Kühn in Berlin 2001

ABSTRACTS

MICHAELA GROCHULSKI (Gelsenkirchen, DE):

Verwendung, Funktion und Bedeutung der Orgel im Oratorium „Paulus“ von Felix Mendelssohn Bartholdy

Das Oratorium „Paulus“ verhalf Felix Mendelssohn Bartholdy seinerzeit zum internationalen „Durchbruch“ und stellte zugleich eines der erfolgreichsten Oratorien des 19. Jahrhunderts dar. Nach Mendelssohns Tod wurden seine Oratorien wie auch sein Œuvre insgesamt bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zunehmend kritisch betrachtet. Diffamierte W. Mellers in *Romanticism and the 20th Century* (1957) die Oratorien noch als „pseudo-oratorios“, so setzte nach einer ersten Monographie über die Oratorien Mendelssohns nach 1945 von A. Kurzhals-Reuter (1978) in den 1990er Jahren eine Neubewertung des „Paulus“ ein, in welcher dem Werk eine eher wegweisende Funktion für die Oratorienkompositionen des 19. Jahrhunderts zuerkannt wurde, so z. B. im Vorwort der jüngst erschienenen Ausgabe durch J. M. Cooper. In den letzten Jahren entstanden verschiedene Werkausgaben und umfangreichere Arbeiten. Die Instrumentation wurde in diesem Zusammenhang mit Einzeluntersuchungen nicht bedacht. Der Vortrag widmet sich nun der Verwendung, Funktion und Bedeutung der Orgel im Hinblick auf die Gesamtkonzeption des „Paulus“, da dieses Instrument ein wesentliches gestalterisches Element in dem Werk darstellt. Hierzu werden nicht nur musikwissenschaftliche, sondern auch theologische Aspekte, insbesondere aus der Paulinischen Theologie, Berücksichtigung finden.

GESA ZUR NIEDEN (Paris, FR):

Vom „grand spectacle“ zur „great season“. Das Pariser Théâtre du Châtelet als Raum musikalischer Produktion und Rezeption 1862-1914

Das Pariser Théâtre du Châtelet ist äußerst repräsentativ für das Pariser Musikleben – und das sowohl musik- als auch kulturgeschichtlich. Es wurde 1862 unter Napoleon III. während der Pariser „Hausmannisierung“ als großes Volkstheater für das operettenhafte Genre des grand spectacle gebaut. Ab 1874 spielte hier das Sinfonieorchester Colonne, und ab 1906 hielt der Impresario Gabriel Astruc seine jährlichen great seasons mit Musikproduktionen der Avantgarde (z.B. „Salome“ von R. Strauss, Ballets Russes) im Châtelet ab. Jedes der drei Genres zog darüber hinaus ein sozial verschiedenes Publikum an.

Eine Untersuchung des Théâtre du Châtelet als Raum musikalischer Produktion und

Rezeption kann musik- und sozialgeschichtliche Querverbindungen zwischen den verschiedenen für das Paris um 1900 so typischen Genres aufzeigen, die auf einer Analyse der Nutzung desselben Theaterraums durch die Genres beruhen. Anhand eines Vergleichs dieser aufführungsbezogenen Raumnutzung können darüber hinaus Rückschlüsse über die sozial- und musikgeschichtlichen Voraussetzungen für eine erfolgreiche Etablierung der musikalischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts gezogen werden. Vor allem die avantgardistischen Merkmale des Eklektizismus und der starken Konzentration auf die musikalische Form können hierdurch auf eine kulturgeschichtliche Basis gestellt werden, die für die Entwicklung der französischen Hauptstadt zur Kulturmetropole der 1920er Jahre prägend war.

SABINE TEULON LARDIC (Nîmes, FR):

Arènes de Nîmes, lieu d'appropriation paradoxale de „Carmen“ de Bizet avec tauromachie

201

Le 12 mai 1901 aux Arènes de Nîmes, „Carmen“ de Bizet est représenté avec l'interpolation de mise à mort d'un toro au 4ème acte. Dans la mouvance de démocratisation culturelle en France, cette manifestation accuse a priori une confusion des genres : opéra ou tauromachie ? Culture savante ou cultures populaires ? Politique nationale ou ancrage méditerranéen dans l'amphithéâtre romain de l'ex Nemausa ? Autour du rituel du sang versé sur le sable, un spectacle mixte s'invente. Il juxtapose la narration sévillane de „Carmen“ au réalisme tauromachique, selon le rite espagnol en voie d'assimilation. Les forces régionales (renfort des chœurs et de l'orchestre, manades de Camargue) jointes aux forces locales (sonnerie des régiments, défilé des picadors et toréadors, retraite aux flambeaux avec les Harmonies) et à celles nationales (chanteurs des Opéras de Genève et Paris) convergent pour doter le spectacle d'un caractère événementiel. Dans son articulation du savant au populaire, du politique à l'entrepreneuriat, du national au local, cette représentation est un dispositif rendant compte d'une appropriation nîmoise de „Carmen“, qui perdurera d'ailleurs pendant un demi-siècle. Nous sommes tentés d'y entrevoir non seulement les prémisses aux Ferias de Nîmes d'après-guerre, mais au multiculturalisme en milieu urbain ayant pour ambition «de concilier citoyeneté démocratique et diversité culturelle à l'échelle du territoire.»

JUTTA TOELLE (Berlin, DE):

La Scala und die Politik: Oper, Revolution und Repräsentation in Mailand um 1900

Im Sommer 1897 stellte der Mailänder Stadtrat die städtischen Subventionen für das Teatro alla Scala zugunsten von Schulspeisungen ein, doch während und nach der einjährigen Schließzeit stellten sich Kunst und Bürgersinn als sehr lebendig heraus: Die städtische Führungsschicht bemerkte schnell, welchen Einfluss die Schließung des repräsentativen Opernhauses auf das nationale und internationale Bild der Stadt hatte, die sich als fortschrittliches Wirtschafts- und Industriezentrum sah; politische Unruhen, die im Mai 1898 in blutigen Straßenkämpfen mit über hundert Toten kumulierten, taten ein Übriges, um dieses Image zu beschädigen.

Im Mittelpunkt der Überlegungen stehen also die Wechselwirkungen zwischen der Stadt, ihrem Image und dem Opernhaus als repräsentativem Raum. Als Beispiel für viele andere Städte, die ihr Opernhaus (oder ihre Opernhäuser) eifersüchtig hüten und trotz politischer Probleme und Finanznöte auf dessen luxuriöse Repräsentationswirkung nicht verzichten wollen oder können, dient die Situation in Mailand um 1900.

SIMONE HEILGENDORFF (Klagenfurt, AT):

Ein eigenes Haus für die zeitgenössische Musik: Impulse des bislang nicht gebauten performativen Architektur-Projekts der „Zeitgenössischen Oper“ und des Architektur-Büros Gewers Kühn und Kühn in Berlin 2001

2001 wurde der visionäre Entwurf eines Gebäudes für zeitgenössische Oper und Musik durch das Architekturbüro Gewers Kühn und Kühn (<http://www.gkk-architekten.de>) in enger Zusammenarbeit mit den InitiatorInnen der Organisation „Zeitgenössische Oper“ in Berlin vorgestellt und dessen Umsetzung bei diversen Geldgebern wie Land und Bund beantragt. Aus dieser baulichen Umsetzung wurde angesichts leerer Kassen und fehlender Lobby nichts. Trotz nicht vorhandenem Gebäude arbeitet die Organisation „Zeitgenössische Oper“ (<http://www.zeitgenoessische-oper.de>) weiter und hat inzwischen ein weit reichendes und unter Musikschaffenden, in den künstlerischen Nachbardisziplinen wie der Literatur (z.B. Literaturwerkstatt Berlin) wie in der Wirtschaft Impulse gebendes Netzwerk aufgebaut.

In meinem Beitrag werde ich das ambitionierte Gebäude-Projekt des "Zentrums für zeitgenössische Oper und Musik" und seine Rezeption in der eigenen Szene und in den Medien vorstellen und auf die Folie seiner physisch nicht realisierten aber dennoch durch weitere neue Musiktheater-Projekte fortgesetzten Existenz heben. Dabei will ich der Frage nach dem Bedarf für solche Orte in Metropolen und anderswo nachgehen. Die Bildung alternativer betrieblicher Strukturen für musik- bzw. kulturbezogene Projekte, deren

Umsetzung gerade in Berlin in mehreren einschlägig bekannten Häusern stattfindet, reflektiert die lebendige Szene, die sich auch ohne die Realisierung und letztlich dann auch Institutionalisierung (und damit vielleicht auch Vereinnahmung) ambitionierter Raumprojekte wie das der zeitgenössischen Oper und mit geringen finanziellen Mitteln im städtischen Raum profiliert. Nicht zuletzt wurde 2006 das (allerdings sehr viel kleinere) Radialsystem (<http://www.radialsystem.de>) für Projekte zeitgenössischer (Musik-)Kultur in Berlin-Friedrichshain in Betrieb genommen. Es wäre zu diskutieren, in wie weit dieses Gebäude den nicht realisierten imposanten Entwurf und Standort abfedern oder gar ersetzen kann.

▼ Dienstag, 30. September 2008

C8: MUSIK DES 18. JAHRHUNDERTS UND QUELLENFORSCHUNG

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-12

- 09.00 BRITTA WANDSCHNEIDER (*Ahlen, DE*)
Georg Joseph Voglers „Der Kaufmann von Smyrna“ (1771). Ein Beitrag zur Geschichte des deutschsprachigen Musiktheaters im ausgehenden 18. Jahrhundert
- 09.30 CLEMENS HARASIM (*Köln, DE*)
Die Quartalsmusiken von Carl Philipp Emanuel Bach

10.00 Pause

- 10.30 ULRICH LEISINGER (*Salzburg, AT*)
Die Œuvres complètes de W.A. Mozart (1798-1806)
- 11.00 NICOLA SCHNEIDER (*Zürich, CH*)
Die Digitalisierung von Robert Eitners Quellen-Lexikon (1900-04). Neue Einblicke in ein Grundlagenwerk der musikalischen Quellenforschung
- 11.30 CRISTINA URCHUEGUÍA (*Zürich, CH*)
Die Triosonate. Catalogue Raisonné – Ein Zwischenbericht

ABSTRACTS

BRITTA WANDSCHNEIDER (*Ahlen, DE*):

Georg Joseph Voglers „Der Kaufmann von Smyrna“ (1771). Ein Beitrag zur Geschichte des deutschsprachigen Musiktheaters im ausgehenden 18. Jahrhundert

In der Forschung herrschte lange Unklarheit, ob Abbé Voglers Singspiel "Der Kaufmann von Smyrna" (1771) nach dem Libretto von Christian Friedrich Schwan je zur Aufführung gekommen ist. Die Referentin konnte 2006 im Rahmen einer größeren Studie nachweisen, dass dies tatsächlich der Fall gewesen ist, und darüber hinaus noch einige bislang unerkannte geistesgeschichtliche Implikationen dieses Werks benennen: Exemplarisch hingewiesen sei nur auf die erheblichen Veränderungen des Librettos gegenüber seiner

französischen Vorlage, der Komödie "Le marchand de Smirne" (1770) von Sebastian Chamfort, die den Aufklärungscharakter von Voglers Werk gegenüber dem Original stärker hervortreten ließen. Dabei wurde der Begriff Aufklärung von Vogler in durchaus zeittypischer Weise als Erziehung des Menschen zu Einsicht, moralischem Handeln, Menschliebe und selbstständigem Denken verstanden – politisch gesehen also zur Humanisierung des gesellschaftlichen Lebens. Entscheidende Denkanstöße erhielt Vogler, wie allgemein die Entwicklung des deutschen Theaters, von der sprachreformatorischen Tätigkeit der Deutschen Gesellschaften, deren Vorbild die von Gottsched 1727 nach dem Muster der Académie Française reorganisierte Deutsche Gesellschaft in Leipzig bildete.

CLEMENS HARASIM (Köln, DE):

Die Quartalsmusiken von Carl Philipp Emanuel Bach

Die kirchlichen Festkantaten zu Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Michaelis von Carl Philipp Emanuel Bach, seine sogenannten Quartalsmusiken, sind von herausragender Bedeutung sowohl für die Kirchenmusik in Hamburg während Bachs dortiger Amtszeit als Kirchenmusikdirektor (1768-88) als auch im Hinblick auf die Gattungsgeschichte der geistlichen liturgischen Kantate in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Musik zu diesen Hochfesten wurde in Hamburg traditionell besondere Wichtigkeit beigemessen. Dem Musikdirektor stand dafür ein erweitertes Ensemble zur Verfügung, zugleich wurde eine besonders prächtige und hochwertige Musik erwartet. Dem trug Bach Rechnung durch eigene Kompositionen sowie durch Übernahmen, Bearbeitungen und Parodien von Einzelsätzen anderer Werke.

Das diesbezügliche Forschungsinteresse war aus verschiedenen Gründen bislang sehr gering. Seit der Wiederauffindung der Sammlung der Berliner Sing-Akademie 1999 stellt sich zumindest die Quellenlage bedeutend erfreulicher dar. Erstmals konnte nun eine umfassende Studie vorgestellt werden, in der Fragen nach dem Werkbestand, der Zusammensetzung und musikalischen Gestalt und den verschiedenen Fassungen der Einzelwerke sowie dem Bearbeitungs- und Parodieverfahren Bachs beantwortet werden.

Somit kann nun ein genaues Bild der liturgischen Kirchenmusik C. P. E. Bachs gewonnen werden. Es zeigt sich, dass die Ausübung seines Amtes in Hamburg und die Auswahl, Zusammenstellung und Aufführung der Kantaten mitnichten eine „lästige Pflicht“ für ihn war, wie allzu oft postuliert worden ist. Er war hingegen bestrebt, an den hohen Festtagen nur das Beste und Modernste der Gattung Kantate zu präsentieren.

ULRICH LEISINGER (Salzburg, AT):

Die Oeuvres complètes de W.A. Mozart (1798-1806)

Abstract lag zu Redaktionsschluss nicht vor.

NICOLA SCHNEIDER (Zürich, CH):

Die Digitalisierung von Robert Eitners Quellen-Lexikon (1900-04). Neue Einblicke in ein Grundlagenwerk der musikalischen Quellenforschung

Noch immer, trotz der weit vorangeschrittenen Quellenverzeichnung durch RISM, ist Robert Eitners Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten (1900-1904) ein unentbehrliches Grundlagenwerk der Musikwissenschaft und wird auch von Antiquaren und Sammlern stets zu Rate gezogen. Im Rahmen einer an der Universität Zürich angesiedelten Dissertation über die Kriegsverluste italienischer und deutscher Musikbibliotheken wurde das Quellenlexikon mittels eines Texterkennungsprogramms vollständig digitalisiert. Während sich die Recherche bisher auf die alphabetisch gelisteten Autoren beschränken musste, ist nun eine Volltextsuche möglich, die es erlaubt, beispielsweise Bibliotheken, Orte, Verlage, Daten, Instrumente, Gattungen, Werktitel, Opusnummern, Institutionen, Librettisten, Bearbeiter, Stecher und Textincipits innerhalb des ganzen Werkes ausfindig zu machen. Eine weitere bedeutende Neuigkeit ist die Wiederauffindung von Eitners persönlichem Handexemplar der Erstausgabe. Die darin enthaltenen Korrekturen und Zusätze sowie die noch vor dem Ersten Weltkrieg gedruckten Nachträge werden in die digitale Fassung eingearbeitet. Die im Zweiten Weltkrieg entstandenen Kriegsverluste können nach Abschluss der genannten Dissertation im Text kenntlich gemacht werden. Außerdem ist eine Digitalisierung der Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts geplant.

CRISTINA URCHUEGUÍA (Zürich, CH):

Die Triosonate. Catalogue Raisonné - Ein Zwischenbericht

Die Triosonate stellt seit der zweiten Hälfte des 17. bis Ende des 18. Jahrhunderts die zentrale kammermusikalische Gattung dar. Formale und stilistische Vielfältigkeit, Internationalität und das Potential, auf verschiedenste Gattungen der Instrumentalmusik prägend eingewirkt zu haben, gehören zu ihren bekannten Merkmalen. Dennoch ist diese Gattung bisher nicht systematisch erfasst und im Zusammenhang dargestellt worden. Das hier beschriebene Projekt wurde im April 2007 an der Universität Zürich begonnen. Es

wird von dem Preisgeld des Balzanpreisträgers 2006, Prof. Dr. Ludwig Finscher finanziert und strebt eine umfassende und kritische Darstellung aller Werke zwischen ca. 1720 und 1780 an. Damit soll eine Lücke in der Erforschung der Geschichte der Kammermusik geschlossen werden. Im Referat wird das Projekt beschrieben und ein Zwischenbericht der bisherigen Arbeit gegeben.

▼ Dienstag, 30. September 2008

C9: MUSIK DES 19. JAHRHUNDERTS

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-12

- 14.00 BETTINA MÜHLENBECK (*Essen-Werden, DE/ Wyoming, US*)
Komponierte Erinnerung – William Sterndale Bennets „Twelve Songs with English and German Words“
- 14.30 MAKIKO KAWAMOTO (*Durham/NC, US*)
„Silent“ influence on early Wagner

15.00 Pause

- 15.30 NICOLE K. STROHMANN (*Kassel, DE*)
Warum darf Yamina nicht sterben? Dramaturgie und historische Einschätzung der Oper „La Montagne noire“ von Augusta Holmès
- 16.00 ALEXANDER KOMAROV (*Moskau, RU*)
Chaikovskii's Arrangements of his Own Compositions and of Works by other Composers in the Light of Traditions of Musical Life in St. Petersburg and Moscow in the Second Half of the 19th Century
- 16.30 AGATA MIERZEJEWSKA (*Wroclaw/Breslau, PL*)
Jan Karłowicz, Music and the City

ABSTRACTS

BETTINA MÜHLENBECK (*Essen-Werden, DE/Wyoming, US*):
Komponierte Erinnerung - William Sterndale Bennets „Twelve Songs with English and German Words“

Am Knotenpunkt seiner kompositorischen Laufbahn entstehen William Sterndale Bennets „Sechs Gesänge mit deutschem und englischem Text“ – opus 23 respektive 35. Obwohl erst 1855 vollständig zur Publikation freigegeben, war der Gedanke einer zweisprachigen Liedersammlung auf englische und deutsche Lyrik bereits im Frühjahr 1837 entworfen – während der Heimreise Richtung London, nach Bennets erstem von drei langen Aufenthalten auf Einladung Felix Mendelssohn Bartholdys in Leipzig. Auf der

Schwelle zweier kultureller Kontexte bewegen sich diese Doppelvertonungen durchaus auch musikalisch ambivalent. Zwischen romantischem Kunstlied einerseits und Royalty Ballad andererseits spiegeln die 'Leipziger Lieder' William Bennetts die Rezeption deutscher Liedtradition in Großbritannien. In ihnen manifestiert sich ein Kulturtransfer in Text und Ton. Als 'komponierte Erinnerung' sind sie ein poetisches Produkt – im Diltheyschen Sinne – von Bennetts Deutschland-Erlebnis.

MAKIKO KAWAMOTO (Durham/NC, US):

„Silent“ influence on early Wagner

Musical silence has been one of the topics of recent scholarly discussion. While many of 20th-century compositions, especially of Cage and Takemitsu, extensively show the idea of silence as “sound,” where silence is not a negation of sound, but rather a positive part of expression, this idea itself is hardly a 20th-century invention. The use of silence for expressive purposes has a long history from Renaissance, through 17th to 19th centuries, and beyond. However, such a “silent” tradition has not been fully studied; there have been certainly some discussions on silence in early music, but few have analyzed which particular usages of silence drew attention of other composers and influenced their creative activities. Like musical sound, silence can also be used idiomatically, and there should be styles of silence. This paper examines expressive silence in Wagner’s early works in the so-called Dresden period (1842-49) as a case study. Two styles of silence will be identified: “propelling silence” which drives the music and drama forward with some surprising effect and “reposing silence” which brings them to an end with some resting effect. This paper suggests that the balance between these two styles of silence in Wagner’s early works was perhaps derived from the expressive devices of his compositional models, Beethoven and Weber particularly, and in turn provided material for his later works and works by younger composers.

209

NICOLE K. STROHMANN (Kassel, DE):

Warum darf Yamina nicht sterben? Dramaturgie und historische Einschätzung der Oper „La Montagne noire“ von Augusta Holmès

Augusta Holmès (1847-1903) zählte nicht nur zu den bekanntesten französischen Komponistinnen des 19. Jahrhunderts, sondern auch zu den wenigen, die sich mit ihren groß angelegten symphonisch-dramatischen Werken im professionellen Pariser Musikleben etablieren konnten. Obgleich sie als César Franck-Schülerin kulturell von zentraler Bedeutung war, ist ihr Œuvre bislang kaum erforscht.

Der Vortrag widmet sich dem 1895 an der Pariser Opéra uraufgeführten Drame lyrique "La Montagne noire" von Augusta Holmès. Damit wurde zum ersten Mal in der Geschichte des Opernhauses ein Bühnenwerk inszeniert, dessen Libretto und Musik eine Komponistin in Personalunion verfasst hatte: Ein historisches Sujet mit politisch-religiösen Komponenten diente als Folie für einen Pflicht- vs. Liebeskonflikt, an dessen Ende der Protagonist in den Tod gerissen wird, während die exotische Verführerin überlebt. Dieses jeglicher Tradition von femme-fatale-Sujets widersprechende Opernfinale soll in seiner Bedeutung untersucht werden. Musikdramaturgische Aspekte und gattungskonstituierende Merkmale tragen zur Klärung der Problematik ebenso bei wie kulturgeschichtliche Hintergründe, die im Kontext der zeitgenössischen Presserezeption zu diskutieren sind.

ALEXANDER KOMAROV (Moskau, RU):

Chaikovskii's Arrangements of his Own Compositions and of Works by other Composers in the Light of Traditions of Musical Life in St. Petersburg and Moscow in the Second Half of the 19th Century

A special sphere of Chaikovskii's creation works – arrangements of his own compositions and works by other composers – was connected with circumstances of musical life of the Russian capitals in the second half of the XIXth Century maybe more closely than other fields of the composer's activity. Chaikovskii arranged «Gott! Erhalte...» by Haydn, the 11th and 12th variations from «Symphonic Etudes» by Schumann, works by Beethoven, Cimarosa, Gluck and Weber. These arrangements were written as a response on traditions and current moments of musical life of the Russian capitals: habits of concert and amateur musical practice, celebrations of the Royal family, demands of music publishers. The study of arrangements by Chaikovskii leads us to clarify musical life in St. Petersburg and in Moscow and to get answers to different questions: Which compositions by European and Russian composers were popular and widespread at that time, how soon music printed in Europe became known in Russia, how orchestras were completed. These facts are important for the study of musical traditions of St. Petersburg and of Moscow, they formed a particular environment where masterpieces of the World music appeared.

AGATA MIERZEJEWSKA (Wrocław/Breslau, PL):

Jan Karłowicz, *Music and the City*

The article presents a portrait of Jan Karłowicz (1836-1903) – a born initiator with rare perspicacity to grasp the needs of education and culture, who, on the other hand, never took any official position, and was a private man. Karłowicz, historian and linguist, musician, composer and musicographer, translator of works on the theory of music, teacher of a class of ensemble music at Warsaw Music Conservatory, author of a proposal for a new musical notation, participant of cultural events of 19th-Century Europe and America, member and activist of Warsaw musical societies, and initiator of research on the works of Polish composers – was one of the greatest organizers of cultural activities in late 19th-Century Warsaw. He was universally esteemed, as testified by his numerous honours. Although Karłowicz met with more enthusiastic response as researcher than as artist, his thorough knowledge of modern music theory, his theoretical studies abroad and artistic taste shaped in 19th-Century Europe's foremost artistic centres allowed him to enliven the artistic milieu of Warsaw effectively.

▼ Dienstag, 30. September 2008

C10: MUSIKALISCHE STADTKULTUR DES 15. BIS 17. JAHRHUNDERTS

Ort: Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 302

- 09.00 ALEXANDER RAUSCH (Wien, AT)
Urbane Musikkultur in Wien um 1440: soziale Milieus und Orte des Musizierens
- 09.30 ANDREA PIETRO AMMENDOLA, DANIEL GLOWOTZ, JÜRGEN HEIDRICH (Münster, DE)
Symbolische Kommunikation in der Messvertonung des 15. und 16. Jahrhunderts

10.30 Pause

- 11.00 OLIVER HUCK (Hamburg, DE)
Musik in den Basler Schauspielen der Reformzeit (um 1530)
- 11.30 BEATE BUGENHAGEN (Greifswald, DE)
Der Kantor als Komponist? – Zum Amtsverständnis von Stralsunder Kantoren im 17. Jahrhundert
- 12.00 THOMAS NAPP (Wiesbaden, DE)
Bürgerliches Mäzenatentum als städtische Musikinstitution

ABSTRACTS

ALEXANDER RAUSCH (Wien, AT):
Urbane Musikkultur in Wien um 1440: soziale Milieus und Orte des Musizierens

Die musikbezogene Interaktion der verschiedenen Gesellschaftsschichten und Institutionen in Wien um 1440, einem urbanen Raum, der erst einige Jahrzehnte danach zu einem prominenten Zentrum avancieren sollte, findet in der Forschung zunehmend Beachtung. Obwohl Wien damals noch nicht ständige Residenzstadt der Habsburger war – somit noch nicht Fixpunkt einer Hofmusikkapelle –, war das Musikleben durch einen hohen

Grad an sozialer und politischer Komplexität gekennzeichnet (Reinhard Strohm 2001). Die „Ambiguität“ im institutionellen Profil Wiens um 1440, die in der Biographie Hermann Edlerawers wie in einem Prisma gebündelt erscheint, verdankt sich den sozialen Milieus und jenen Räumen, die damals ihren Mythos als Veranstaltungsorte erst begründeten. Wie lässt sich das im Rückblick überraschende Entstehen einer urbanen Musikkultur im Wien vor Friedrich III. erklären? Die Nutzung von Räumen mittels Repräsentation und Inszenierung scheint auf dem Spannungsverhältnis von Internationalität und Insularisierung zu beruhen. Die Bestrebungen nach internationaler Ausstrahlung manifestieren sich im St. Emmeram-Mensuralcodex, in der von Herzog Albrecht V. vorangetriebenen Melker Reform oder in den historischen Verbindungen zur Leipziger Universität (Tom Ward 1990). Die Kehrseite der Medaille zeigt sich in einer teilweise intendierten Abschottung von außen, bis hinein in musikalische Stilphänomene.

ANDREA PIETRO AMMENDOLA, DANIEL GLOWOTZ, JÜRGEN HEIDRICH (Münster, DE)
Symbolische Kommunikation in der Messvertonung des 15. und 16. Jahrhunderts

213

An der Universität Münster ist das Fach Musikwissenschaft seit 2006 mit einem eigenständigen Projekt zur polyphonen Messe der Renaissance in dem historischen Sonderforschungsbereich 496 „Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution“ vertreten. Die mehrstimmige Messe des 15. bis 17. Jahrhunderts war liturgisches Ritual, musikalisches Artefakt, Medium der Repräsentation und der symbolischen Kommunikation. Als Notat und als Aufführungsobjekt bildete sie ein bewährtes Instrument zur öffentlichkeitswirksamen Kommunikation und musikalischen Transformation politischer, religiöser sowie artifizierter Inhalte und Werte. Zu den entsprechenden Formen und Grenzen dieser symbolischen Kommunikationsvorgänge betreibt das Projekt Grundlagenforschung anhand repräsentativer Messvertonungen des Untersuchungszeitraums und ihrer werkkontextuellen historischen Quellen. Damit wurde methodisch Neuland erschlossen, denn Fragestellungen zu den verschiedenen Phänomenen symbolischer Kommunikation sind von der Musikforschung mit Blick auf den genannten Zeitraum und das bezeichnete Repertoire bisher weder systematisch erfasst und beschrieben, noch grundlegend gedeutet worden. Das Referat wird einen Überblick über die methodische Ausrichtung des Projekts sowie über ausgewählte Fallbeispiele geben, beispielsweise zu den Herrschermessen des 15. bis 17. Jahrhunderts, den Messvertonungen für die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts und den Messen römischer Komponisten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

OLIVER HUCK (Hamburg, DE):

Musik in den Basler Schauspielen der Reformzeit (um 1530)

In Basel wurden 1532 erstmals biblische Dramen in deutscher Sprache gedruckt, die als eine Synthese des liturgischen Dramas, des Humanistendramas und der Fastnachtspiele betrachtet werden können. Die Basler Dramen sind die ersten, in denen das Modell des humanistischen Dramas, gerade auch in Hinblick auf die Chöre als dessen musikalischer Anteil, und biblische Stoffe und der in der Schweiz bis dahin vor allem im Fastnachtspiel ausgetragene reformatorische Diskurs verbunden werden. Im Jahre 1535 erschien ohne Angabe eines Autors die „herrliche Tragedi wider die Abgötterey“ erstmals im Druck, die 1539 in Augsburg unter dem Titel Beel in einer veränderten Fassung unter dem Namen von Sixt Birck erneut publiziert wurde. Die beiden Drucke differieren erheblich in Bezug auf die Musik. Im Vortrag werden die unterschiedlichen Funktionen der Musik und ihr Zusammenhang mit dem reformatorischen Prozess und den unterschiedlichen Vorgaben der Reformatoren für die Musik im Gottesdienst an beiden Orten diskutiert, die von der agitatorischen Wirkung durch Verspottung der Geistlichen über die Parodie katholischer Kirchenmusik bis hin zum Bekenntnis zur evangelischen Gemeinde durch solidaritätsstiftendes gemeinsames Singen reicht. Die Musik erweist sich dabei als Schlüssel zur Deutung des Schauspiels und das Schauspiel als ein Forum des Diskurses über Gestalt und Funktion der Musik im reformierten Gottesdienst.

BEATE BUGENHAGEN (Greifswald, DE):

Der Kantor als Komponist? – Zum Amtsverständnis Stralsunder Kantoren im 17. Jahrhundert

Als Komponisten treten die norddeutschen Kantoren im 17. Jahrhundert nicht nur deutlich hinter ihre organistischen Amtskollegen zurück, sondern sie gelten auch musikalisch weniger innovativ. Dies lässt sich exemplarisch an den Stralsunder Verhältnissen ablesen: Während von den Organisten hier umfangreiche Sammlungen mit geistlicher Vokalmusik vorliegen und selbst die Gelegenheitsmusiken für Feierlichkeiten der städtischen Lateinschule aus ihrer Feder stammen, sind von den Kantoren des 17. Jahrhunderts keinerlei Werke überliefert. Lediglich der Stralsunder Kantor Eucharis Hoffmann legt bereits im späten 16. Jahrhundert musikalische Werke vor, um den großen Bedarf an Musikalien nach Gründung der Lateinschule zu decken. Dass Hoffmanns Nachfolger im 17. und 18. Jahrhundert nicht mehr komponierten, liegt jedoch vermutlich nicht in ihrem musikalischen Unvermögen begründet, sondern in einem Amtsverständnis, zu dem das Komponieren von Musik nicht gehörte. Neben der

schulischen Lehre zählte zu ihren Aufgaben vor allem die Leitung der Kirchenmusiken an den drei Hauptkirchen der Stadt. Damit waren umfangreiche organisatorische und administrative Tätigkeiten verbunden, die den Kantoren kaum Zeit und Gelegenheit für zusätzliche musikalische Betätigung außerhalb ihres Amtsbereiches ließen. Dennoch zählten sie als ›Musikdirektoren‹ zu den höchsten musikalischen Autoritäten der Stadt.

THOMAS NAPP (Wiesbaden, DE):
Bürgerliches Mäzenatentum als städtische Musikinstitution

Das aktuelle Interesse an Regionalgeschichtsforschung ist in einen fortdauernden Prozess zwischen An- und Abschwelen eingebunden. Die Beschäftigung mit regionaler Musikgeschichte, welche im ausgehenden 19. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebte und unter nationalsozialistischen Vorzeichen eine einseitige Verklärung und Diffamierung erfuhr, ebte in beiden deutschen Musikwissenschaften nach 1945 ab und rückte aus dem Zentrum in die Peripherie. Hingegen wurden bislang die sich bietenden Möglichkeiten für eine interdisziplinäre und transnationale Regionalgeschichtsforschung gerade durch die europaweit wieder zugänglichen Archive und Bibliotheken nach der politischen Wende von 1989/90 und der EU-Osterweiterung im Mai 2004 auch in der Musikwissenschaft häufig noch nicht wahrgenommen.

215

In meinem Vortrag soll neben der historiographischen Einordnung einer aktuellen Regionalmusikgeschichtsschreibung exemplarisch der Übergang um 1600 im damaligen Markgraftum Oberlausitz problematisiert werden, wo Renaissancearchitektur, humanistisch geprägte Musik und frühbarocke Lyrik aufeinander trafen und sich aufgrund bürgerlichen Engagements ein politisch und konfessionell übergreifendes Mäzenatentum entwickeln konnte. Zudem lässt sich unter Einbeziehung bildungsinstitutioneller Aspekte nachweisen, dass sich die Bürger des 1346 gegründeten Sechsstädtebundes weit vor dem Prager Frieden (1635) bereits am Kurfürstentum Sachsen orientierten.

▼ Dienstag, 30. September 2008

C11: BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE MUSIKALISCHER GATTUNGEN

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-05

14.00 STEPHANIE KLAUK (*Saarbrücken, DE*)
Das spanische Madrigal. Ein bisher unbeachteter Aspekt des spanischen Theaters im 16. Jahrhundert

14.30 ANDREAS PFISTERER (*Regensburg, DE*)
Corellis Orchestermusik und die römische Sinfonia

15.00 Pause

15.30 MONIKA HENNEMANN (*Wiesbaden, DE*)
Oratorium und Drama: Bühnenaufführungen von Oratorien im Zeitalter der Romantik

16.00 ULRICH LINKE (*Köln, DE*)
Die französische Klaviersonatine des frühen 20. Jahrhunderts

16.30 JÖRG ROTHKAMM (*Leipzig, DE*)
Choreographiebezogene Parameter originärer Ballettmusik am Beispiel von Prokof'evs „Romeo i Džul'etta“

ABSTRACTS

STEPHANIE KLAUK (*Saarbrücken, DE*):

Das spanische Madrigal. Ein bisher unbeachteter Aspekt des spanischen Theaters im 16. Jahrhundert

Die prominentesten poetisch-musikalischen Gattungen des 16. Jahrhunderts sind in Spanien zweifelsohne der Villancico und die Romance. In Untersuchungen über die zeitgenössischen gesanglichen Drameneinlagen tritt aber auch das Madrigal in Erscheinung.

Aufgrund der überlieferungsbedingten Konzentration auf die poetischen Formen konnte die Identifikation der Madrigale zunächst nur anhand ihrer literarischen Gestalt erfolgen. Dies geschah unter Ausschluss der Romance, die einen regelmäßigen Aufbau aus in den

geraden Zeilen assonantischen Achtsilbern zeigt, und des anhand der Refrain-Form erkennbaren Villancicos. Die übrigen mit spanischem Text versehenen Einlagen zeigen eine Vielzahl metrischer Strukturen, die überwiegend mit verschiedenen Versformen italienischer Madrigale übereinstimmen. Auffällig ist jedoch, dass auch kastilische Metren für die Vertonung als Madrigal verwendet wurden, was sich sowohl durch terminologische als auch durch exemplarische musikalische Analogien nachweisen lässt.

Gerade die methodische Herangehensweise über den Text eröffnet einen neuen Zugang zum spanischen Madrigal, das sich – anders als in der musikwissenschaftlichen Literatur bisher suggeriert wurde – nicht zwangsläufig hinter der äußeren Form des Villancicos verbirgt.

ANDREAS PFISTERER (Regensburg, DE):

Corellis Orchestermusik und die römische Sinfonia

217

Ein zentrales Problem der Orchestermusik Arcangelo Corellis ist allgemein bekannt: Es gibt zahlreiche Zeugnisse für die Aufführung solcher Werke, neben dem postum erschienenen op. 6 sind uns aber nur – je nach Abgrenzung – ein bis fünf Orchesterwerke direkt überliefert. Die Hypothesen zum Verbleib der Orchestermusik sind im Wesentlichen drei: Überlieferungsverlust, Integration in op. 6, Identität mit den publizierten Triosonaten.

Den Ausgangspunkt für die erneute Untersuchung soll aber eine andere Frage bilden: Wie sind die Satzfolgen der überlieferten Concerti op. 6 zu verstehen? Hierzu ist die von Peter Allsop aufgearbeitete Tradition der römischen Instrumentalmusik vor Corelli hilfreich. Es zeigt sich, dass sich die Satzfolgen von op. 6 von dort aus besser erklären lassen als vom Schema der Corelli'schen „Kirchensonate“. Dies führt zu dem Schluss, dass Corelli – anders als seine Vorgänger – Triosonaten und Orchestermusik unterschiedlich behandelt: Erstere folgen mit einigen Modifikationen der Satzfolge norditalienischer Tradition, letztere dagegen der römischen Sinfonia. Damit scheidet die Annahme einer Identität von aufgeführter Orchestermusik und publizierten Triosonaten aus; es bleibt die Annahme eines Überlieferungsverlustes.

MONIKA HENNEMANN (Wiesbaden, DE):

Oratorium und Drama: Bühnenaufführungen von Oratorien im Zeitalter der Romantik

Seit Händels Tagen sind gattungsübergreifende Bühnenszenierungen von Oratorien keine Neuigkeit. Die in der Rezeptionsgeschichte der Gattung jedoch fast vollständig ignorierte Praxis erreichte ihren Höhepunkt in einer Vielzahl von szenischen Produktionen älterer und zeitgenössischer Oratorien im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Von den

meisten Geschichtsschreibern wohl als geschmacklos und unangemessen empfunden und daher schweigend ignoriert, von Friedrich Chrysander als "musikalischer Kauderwelsch" bezeichnet und von Alfred Einstein gar als "Wurzel allen Übels" verdammt, konnten derartige Experimente auch in den Augen vieler Zeitgenossen nur in bleiernen Choropern oder peinlich überaktiven Oratorien resultieren. Mein Referat versucht, diese bisher unbestritten gebliebenen Behauptungen zu hinterfragen, indem es die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der wichtigsten und erfolgreichsten Oratorieninszenierungen der Spätromantik (von Händels „Jephtha“ über Mendelssohns „Elias“ und Liszts „Heilige Elisabeth“ bis zu Neukompositionen von Figuren wie Rubinstein) untersucht. Den innovativen Produzenten waren die weitreichenden Auswirkungen ihrer unorthodoxen Aufführungspraktiken –einschließlich von Streichungen und Ersetzungen– auf theoretische Konzepte bis in unsere Zeit gleichgültig. Dennoch stellt die Beliebtheit von "Bühnenoratorien" bis weit ins 20. Jahrhundert hinein einmal mehr das angeblich bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts so fest verankerte "Werkkonzept" in Frage.

ULRICH LINKE (Köln, DE):

Die französische Klaviersonatine des frühen 20. Jahrhunderts

Während französische Komponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem die Gattung Oper pflegten, erweiterte sich ihr Spektrum im letzten Viertel um das Gebiet der absoluten Musik. Vor allem die Propagierung der zyklischen Form im Kreis um César Franck und die Gründung der Société Nationale de Musique (1871) führten zu einem Aufschwung von Kammermusik und Sinfonik. Während sich Violinsonaten, Quintette u.ä. einer großen Beliebtheit erfreuten, spielte die Klaviersonate kaum eine Rolle.

Stattdessen entstanden mehrere Klaviersonatinen wie Ravels Sonatine (1903-1905) und Saties „Sonatine bureaucratique“ (1917). Diese markanten und beliebten Kompositionen sind zwar weder die einzigen noch die ersten französischen Kompositionen ihrer Art – bereits in den 1880er Jahren versuchten sich Vertreter der Franck-Schule an dieser Gattung – sie vertreten jedoch zwei Ansätze bzw. Ausprägungen der französischen Klaviersonatine, die vor allem von Maurice Emmanuel und Charles Koechlin fortgeführt wurden.

Emmanuel, Lehrer u.a. von Messiaen, komponierte zwischen 1893 und 1925 sechs in ihrer musikalisch-strukturellen Dichte bislang beispiellose Sonatinen, die ebenso wenig wie Ravels Sonatine von Amateurpianisten zu bewältigen sind. Koechlin hingegen beschritt in seinen Sonatinen einen Weg, der fort von einer als überladen empfundenen Klangsprache hin zu einer bewusst neuen, raffinierten Schlichtheit und zu einem klassizistischen Stil führte

JÖRG ROTHKAMM (Leipzig, DE):

Choreographiebezogene Parameter originärer Ballettmusik am Beispiel von Prokof'evs
"Romeo i Džul'etta"

Will man choreographiebezogene Parameter originärer Ballettmusik zu bestimmen versuchen, erscheint ein Vergleich mit ausdrücklich als Konzertmusik konzipierten Werken derselben Komponisten sinnvoll. Auch wenn Sergej Prokof'ev in seinem Œuvre manche Passagen in verschiedenen Gattungen (wieder-)verwendete, war er in "Romeo i Džul'etta" bedacht, dies u.a. aufgrund erinnerungsthematischer Verknüpfungen weitestgehend zu vermeiden. So verwundert es auch nicht, dass er nach dem komplizierten Entstehungsprozess der Partitur 1935/36 – zunächst in Zusammenarbeit mit dem Choreographen Rostislav Zakharov – sehr zurückhaltend gegenüber den Änderungs- und Ergänzungswünschen des späteren Uraufführungschoreographen Leonid Lavrovskij war. Insbesondere weigerte sich der Komponist, das von Lavrovskij ohne Rücksprache für die Uraufführung 1940 hinzugezogene Scherzo aus der 2. Klaviersonate Prokof'evs nachträglich zu orchestrieren. Insofern eignet sich ein analytischer Vergleich mit der später von Prokof'ev für diesen Tanz neu komponierten Nummer exemplarisch für grundsätzliche Beobachtungen: Welche Aspekte der Musik mussten erhalten bleiben, um die bereits vorhandene Choreographie zu unterstützen? Welche musikalischen Parameter konnte man hingegen – ohne die Choreographie in ihrer Beziehung zur Musik koordinativ zu gefährden – kompositorisch anders gestalten? Das Referat versteht sich – über den konkreten Vergleich hinaus – als ein Versuch, allgemeine choreographiebezogene Merkmale von originärer Ballettmusik zu benennen.

■ Mittwoch, 1. Oktober 2008

C12: STÄDTISCHE MUSIKKULTUR IM 19. UND FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-06

- 09.00 CORDELIA MILLER (*Köln, DE*)
„Kirchliche Erhabenheit“ oder „weltliche Virtuosität“? Zum Konzertrepertoire deutscher Organisten im 19. Jahrhundert
- 09.30 THOMAS RADECKE (*Weimar, DE*)
Musikfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins als Impulse zu stadtmusikgeschichtlicher Erinnerung und kultureller Identitätsstiftung

10.00 Pause

- 10.30 HAIGANUS PEDA-SCHIMEK (*Wien, AT*)
Eigen- und Fremdbilder in der Musik der Salons. Eine Parallelbetrachtung von Wien und Bukarest
- 11.00 CLAUDIA HEINE (*Zürich, CH*)
Geschlossene Gesellschaft oder öffentlicher Verein? Bürgerliche Musikvereine im deutschsprachigen Raum zwischen 1800 und 1840
- 11.30 MARTIN THRUN (*Frankfurt a. M., DE*)
Rang und Bedeutung des Hofkapellkonzerts im 19. Jahrhundert

ABSTRACTS

CORDELIA MILLER (*Köln, DE*):
„Kirchliche Erhabenheit“ oder „weltliche Virtuosität“?
Zum Konzertrepertoire deutscher Organisten im 19. Jahrhundert

Die Aufführung der "Propheten"-Fantasie von Franz Liszt anlässlich der Einweihung der Merseburger Domorgel am 26. September 1855 löste in der Fachwelt eine heftige Diskussion um kirchliche und weltliche Orgelmusik aus. Während die Verfechter des musikalischen Fortschritts um Franz Brendel im „weltliche[n] Charakter“ des Werkes die

Grundlage für einen „Fortschritt auf dem Gebiet der Orgelmusik“ sahen, kritisierten die Vertreter einer konservativen Orgelästhetik die Sprengung aller bisherigen Normen hinsichtlich Virtuosität, Harmonik und formaler Gestaltung als dem kirchlichen Wesen der Orgelmusik widersprechend. Die spezifisch deutsche Diskussion um kirchliche und weltliche Orgelmusik im 19. Jahrhundert manifestierte sich in einer Gratwanderung der konzertierenden Organisten zwischen der Wahrung eines kirchlichen Stils und der Öffnung hin zu weltlicher resp. publikumswirksamer Orgelmusik.

Auf der Grundlage einer vollständigen Auswertung der in der Orgelzeitschrift *Urania* zwischen 1844 und 1910 veröffentlichten Konzertprogramme sollen in diesem Beitrag, ausgehend vom Merseburger Einweihungskonzert, die Auswirkungen dieses Spannungsfeldes auf das Konzertrepertoire deutscher Organisten im 19. Jahrhundert untersucht werden. Dabei geht es vor allem um die Frage, ob und inwieweit hinsichtlich Orgelmusik und Orgelspiel von einer Entwicklung im Sinne einer Versöhnung der polarisierten orgelästhetischen Ansätze gesprochen werden kann.

221

THOMAS RADECKE (Weimar, DE):

Musikfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins als Impulse zu stadtmusik-
geschichtlicher Erinnerung und kultureller Identitätsstiftung

Bereits in den Gründungsstatuten des in Weimar konstituierten ADMV wurde national raumübergreifende Mobilität als ein einzigartiger Aspekt seines ‚allgemein deutschen‘ Musikfestkonzepts verankert, mit dem sich der Verein bewusst in Konkurrenz zu räumlich bodenständigen Musikfesten wie den Niederrheinischen und ungezählten anderen im 19. Jahrhundert stellte. Im jeweils näheren zeitlichen Vorfeld seiner Tonkünstlerfeste erscheinen besonders im 20. Jahrhundert sowohl unter der Vereins-Ägide (in den Programmheften) als auch in vereinsunabhängigen Fachperiodika immer wieder Artikel und Aufsätze zu den Feststädten und deren musikkultureller Valenz. Texte wie „Die Sendung Königsbergs in der Geschichte der deutschen Musik“ (zum Fest 1930) folgen der Bestrebung, die Musikgeschichte einer Stadt stilisierend dahingehend aufzuarbeiten – mehr noch: aufzuladen, dass diese als allgemein bedeutsam erinnerbar wird und überdies sich ADMV und Musikfest als ‚mobile‘ Zentralreferenzen in sie einfügen. Das Referat soll der Frage nachgehen, ob hier lediglich lokal beflissene Autoren – der Gunst der Stunde folgend – gleichsam ihr ‚Lebenswerk‘ aus der Schublade ans Licht der Öffentlichkeit ziehen oder ob diese Musikfeste tatsächlich zentrale erinnerungskulturelle Impulse zu geben vermögen.

HAIGANUS PREDASCHIMEK (Wien, AT):

Eigen- und Fremdbilder in der Musik der Salons. Eine Parallelbetrachtung von Wien und Bukarest

Im Wien und Bukarest der 1850er Jahre entstandene Salonalbum werden einander gegenüber gestellt. Der Notentext wird im Sinne Ballstaedts & Widmaiers (*Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Wiesbaden, Stuttgart 1989) im Netz „funktionaler und gesellschaftlicher Bezüge“ betrachtet, Unterschiede bzw. Berührungspunkte in der Bildung, der ethnischen Zusammensetzung und dem sozialen Selbstverständnis der Wiener und Bukarester Oberschicht (als Hauptträgerschicht der Salonmusik) werden hervorgehoben.

Werden in der Salonmusik kulturelle Erfahrungen lokaler Gesellschaften mit dem „Fremden“ sichtbar? Zwei Fragen stehen im Mittelpunkt:

1) Mit welchen unterschiedlichen Mitteln werden Identitätsbilder (z. B. „italienische“, „französische“, „ungarische“, „türkische“ usw.) gestaltet?

2) Wie nahm das Publikum Andeutungen solcher Art auf?

In der Folge wird der Zusammenhang zwischen Entstehungsort, Publikum und Musik der Salons dargelegt.

CLAUDIA HEINE (Zürich, CH):

Geschlossene Gesellschaft oder öffentlicher Verein? Bürgerliche Musikvereine im deutschsprachigen Raum zwischen 1800 und 1840

Im frühen 19. Jh. bildeten sich in vielen Städten des deutschsprachigen Raumes bürgerliche Musikvereine (gemeint sind hier (Orchester-)Vereine, die sich mit der Ausübung von Instrumentalmusik auseinandersetzten und Abonnementskonzerte veranstalteten). Sie bestehen teilweise noch heute; als Beispiele seien die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die Museums-Gesellschaft in Frankfurt und die Philharmonische Gesellschaft in Hamburg genannt. Die Musikvereine haben das städtische Musikleben im Gebiet der deutschsprachigen Schweiz und im ehemaligen Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation stark geprägt. Generell neigen wir dazu, diese als öffentliche Institutionen zu betrachten, die allen Musikliebenden zugänglich waren. Doch schon der Begriff „bürgerlich“ birgt eine Einschränkung in sich, ist doch der Anteil des Bürgertums in der Gesellschaft des 19. Jh. lediglich mit rund fünf bis zehn Prozent zu veranschlagen. Bei genauerer Betrachtung erkennt man, dass es weitere selektierende Bestimmungen gab, welche die Aufnahme neuer Mitglieder in gewisser Weise lenken konnten. Das Referat soll diese ‚Selektionsverfahren‘ und ihre möglichen Hintergründe und Auswirkungen auf die

Auswahl der Mitglieder aufzeigen. Ziel des Referates ist es, die im Titel genannte Frage differenziert beantworten zu können.

MARTIN THRUN (Frankfurt a. M., DE):

Rang und Bedeutung des Hofkapellkonzerts im 19. Jahrhundert

Eingebunden in die flexiblen Herrschafts- und Repräsentationsformen der Höfe und abhängig vom Zuschnitt der Territorien, war die Institution Hofmusik bekanntlich manchem Wandel unterworfen. Dies gilt in ganz besonderem Maße für das 18. und 19. Jahrhundert. Zwei Dezennien vor dem Ende des Alten Reiches – um 1789 – sind in den Grenzen des späteren Deutschen Reiches etwa 70 nennenswerte Hofkapellen anzutreffen. Ihr Bestand schrumpfte infolge der napoleonischen Kriege und weiterer Veränderungen der Landkarte auf 23 im Jahr der Novemberrevolution von 1918. Im Hinblick auf die öffentliche Konzerttätigkeit der Hofkapellen wird zu fragen sein, wie sich diese Reduktion zum Aufstieg der bürgerlichen Konzertkultur in Reichs-, Gewerbe-, Handels- oder Industriestädten verhielt und wie die Verbürgerlichung von Hofmusik („Öffnung“ des Hoftheaters, des Konzerts bei Hofe, der Hofredouten, der Hofgärten für die Öffentlichkeit, Einrichtung von Stadtkonzerten und Hofkapellkonzerten) vonstatten ging. Vieles spricht dafür, dass die Hofkapellen bis ins angehende 20. Jahrhundert ihr überragendes Prestige bewahrten und in qualitativer Hinsicht – abgesehen vom Leipziger Gewandhausorchester und wenigen anderen – den bürgerlichen Ensembles überlegen blieben.

■ Mittwoch, 1. Oktober 2008

C13: MUSIK DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-06

- 15.30 ZOLTAN ROMAN (*Victoria, CA*)
Gustav Mahler's (Re)creative Odyssey
- 16.00 MICHAEL FEND (*London, UK*)
Debussys literarische Mitarbeiter
- 16.30 BENEDIKT LEBMANN (*Leipzig, DE*)
„Dans un climat assez impressionniste“ - Die Préludes von Henri Dutilleux
als kompositorische Debussy-Rezeption

ABSTRACTS

ZOLTAN ROMAN (*Victoria, CA*):
Gustav Mahler's (Re)creative Odyssey

Having left Leipzig in 1888, Mahler was appointed Director of the Royal Hungarian Opera in the 'other' capital of the Austro-Hungarian Monarchy. At the age of 28, he had little more than the reputation of a gifted conductor to offer his chauvinistic employers and audiences. Some twenty years later, he arrived in New York, the multicultural epicenter of the 'New World'. Here he had been heralded by the fact and fable of parallel careers: opera director, virtuoso conductor, and celebrated/reviled composer.

The period in question was one of fundamental and far-reaching change in the arts, and in the evolution of cities. Mahler was a persuasive practitioner and innovator in the creative and re-creative musical arts; he was also a perceptive observer of the varying milieux of the stations of his career. This paper explores the extent to which the administrative, social, and cultural landscapes of three geopolitically diverse urban centers (Leipzig, Budapest, and New York) influenced Mahler's development as man and artist. In order to apprehend its discrete stages, close attention is paid to the idiosyncratic, continually shifting dichotomy of City and Country, the metropolitan and the bucolic. Arguably, these spheres shaped and defined the relationship between Mahler's personae as composer and performer throughout his career.

MICHAEL FEND (London, UK):
Debussys literarische Mitarbeiter

Abstract lag zu Redaktionsschluss nicht vor.

BENEDIKT LEßMANN (Leipzig, DE):
„Dans un climat assez impressionniste“ - Die Préludes von Henri Dutilleux als
kompositorische Debussy-Rezeption

Die Musik des französischen Komponisten Henri Dutilleux (*1916) weist in vielerlei Hinsicht eine Nähe zur Ästhetik Claude Debussys auf: die Wichtigkeit der Literatur im Allgemeinen und symbolistischer Kategorien (*le mystère, le lointain*) im Besonderen; ein Naturverständnis, das zu nicht-diskursiven Kompositionsformen führt (*croissance progressive*) und, damit zusammenhängend, ein von Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* abgeleitetes Zeitverständnis (*mémoire involontaire*), das auch auf Debussys modifizierte Verwendung des Leitmotivs in „*Pelléas et Mélisande*“ beziehbar ist. Dutilleux' „*Trois Préludes pour piano*“ (1973-88) lassen sich begreifen als kompositorische Debussy-Rezeption. Verbunden mit dessen Œuvre, insbesondere mit den 24 *Préludes* und den 12 *Études* für Klavier, sind sie u.a. im Hinblick auf die Harmonik (Tendenz zur Polarisierung), die Melodik (Stichwort *Arabesque*) und die Instrumentenbehandlung (Resonanz, Kontrastwirkung der Register, Wichtigkeit des *Timbre*). Die Kontrastwirkungen des dritten *Prélude* „*Le Jeu des contraires*“ schließlich stehen in starker Intertextualität zu Debussys *Étude* „*Pour les sonorités opposées*“.

▼ Mittwoch, 1. Oktober 2008

C14: MUSIKTHEORIE(N) – SYSTEMATISCH UND HISTORISCH

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-12

09.00 JAN HEMMING (*Kassel, DE*)
Wie die Neurowissenschaft die Musikwissenschaft neu erfindet

09.30 ULRIKE SOWODNIOK (*Berlin, DE*)
Hören?

10.00 Pause

10.30 KATRIN EGGERS (*Hannover, DE*)
Entwurf einer musikalischen Pragmatik - Sagen und Zeigen im Ausgang
Ludwig Wittgensteins

11.00 SEBASTIAN URMONEIT (*Graz, AT*)
Romantische Harmonik und ihre Dimensionen des Erinnerns

ABSTRACTS

JAN HEMMING (*Kassel, DE*):
Wie die Neurowissenschaft die Musikwissenschaft neu erfindet

Die schwache Stellung der systematischen Musikwissenschaft im Gefüge unseres Fachs rührt sicher auch daher, dass viele der schon zur Zeit der Entstehung gebildeten Fragen unbeantwortet geblieben sind. Wie lassen sich Konsonanz und Dissonanz systematisch unterscheiden? Lassen sich die Tonsysteme der verschiedenen Musikkulturen dieser Welt aus der Natur ableiten? Worin besteht das Wesen einer als Kunst wahrgenommenen Musik im Gegensatz zu der physikalischen Beschreibung kombinierter Schwingungen? Verlockend ist es also, sich Adornos Aussage anzuschließen "Die Musik kennt kein Naturrecht, und darum ist alle Musikpsychologie so fragwürdig". Übersehen wird dabei nicht nur, dass sich die Musikpsychologie hierzulande zum bedeutendsten Strang der systematischen Musikwissenschaft entwickelt hat, zusätzlich werden die klassischen Forschungsgebiete verstärkt durch Neurowissenschaftler besetzt. Diese verfügen in der

Regel über das Privileg, Geräte zu besitzen und bedienen zu können, mit denen sich Vorgänge im Gehirn abbilden lassen, während ein Mensch Musik hört (oder erzeugt). Plötzlich werden damit Antworten gegeben auf über hundert Jahre alte Fragen der systematischen Musikwissenschaft. Die gewonnenen Erkenntnisse kommunizieren Neurowissenschaftler aber nicht nur unter ihresgleichen, sondern in höchst wirksamer Form in allen verfügbaren populären Medien. In diesem Vortrag werde ich dafür plädieren, dass sich die Musikwissenschaft dieser Herausforderung stellen sollte und angemessene Strategien entwickeln muss, um ihr zu begegnen.

ULRIKE SOWODNIOK (Berlin, DE):
Hören?

Aus der Cage-Rezeption zu Beginn der 1990er Jahre in Berlin und in London wurde ich zu Qualitäten des Hörens angeregt, welche ich nach langen Jahren meiner sängerischen Forschung an Stimmklang und Wahrnehmung in diesem Vortrag vorstelle.

Die Grundlage meiner sängerischen Praxis bildet die angewandte Lichtenberger Stimmphysiologie von Gisela Rohmert. Dort wurde ich in einer Klangwahrnehmung nach synergetischen Prinzipien ausgebildet.

Als Antwort auf die vorangestellte Frage werde ich an Hand von praktischen Beispielen in ein „substantielles Hören“ einführen - als Entwicklungsangebot für Musikerinnen und Hörer. Klang verstehe ich als die Grundsubstanz, durch welche wir Musik erleben können. Die Eigenschaften des Hörens von durchdrungener Innerlichkeit, teilnehmender Kollektivität und nicht richtungsgebundener Sozietät erlauben uns in den Klang unserer Umgebung wie in eine Stofflichkeit einzutauchen: Wir können Rauigkeit, Dichte, Temperatur, Bewegung, Aggregatzustand etc. von Klängen bestimmen. Über ein kinästhetisches Hören erschießt sich dabei „sensorium commune“, welches angeregt von der Substanz des Hörens alle sinnlichen Kanäle einbeziehen kann. Wenn hierbei die wissenschaftsdominierende Typik des Sehens aus Distanz, Abgrenzung und weltopponierender Individualität überwunden werden kann, wird ein intersubjektiver und interkorporärer Austausch möglich, den ich mit dem Arbeitsbegriff „auditive Wissenschaft“ bezeichne.

KATRIN EGGERS (Hannover, DE):

Entwurf einer musikalischen Pragmatik - Sagen und Zeigen im Ausgang Ludwig Wittgensteins

Pragmatik ist eine sprachwissenschaftliche Disziplin, welche die Identifikation von Bedeutung sprachlicher Ausdrücke durch die exemplarische Untersuchung der spezifischen Art und Weise des Gebrauchs sprachlicher Äußerungen innerhalb bestimmter Kontexte ersetzt. Im Ausgang von Peirce, Wittgenstein, Austin und Searle kann eine Aussage mittels der "Sprechakttheorie" als sprachliches Handeln untersucht werden, die den klassischen Bedeutungsbegriff als irreführend entlarvt. Eine Anwendung pragmatischer Verfahren auf Musik bietet die Möglichkeit, auch Musik im Sinne eines Sprachspiels als „Sprachhandeln“ zu verstehen. Durch die Ersetzung der „Bedeutung“ durch den „Gebrauch“ werden die komplexen Operationen eines Systems „Sprache“ sichtbar und für Wittgenstein durch die Analogie mit der Musik (u.a.) erst wieder beschreibbar. Mithilfe der Metapher des „Sprachspiels“ können die analogen Strukturen beider „Systeme“ pragmatisch greifbar gemacht werden. Wittgenstein schlägt hierfür eine Unterscheidung von Sagen und Zeigen vor. Im Zusammenhang mit neuen Überlegungen zur Performativität (Mersch u.a.) kann Pragmatik zum Gegenstand einer musikwissenschaftlich verstandenen „Sprachkritik“ werden.

SEBASTIAN URMONEIT (Graz, AT):

Romantische Harmonik und ihre Dimensionen des Erinnerns

Wer einen der interdisziplinären Sammelbände zum Thema „Erinnerung und Gedächtnis“ zur Hand nimmt, wird darin vor allem philosophische und literaturwissenschaftliche Aufsätze finden, solche zur Musikwissenschaft allerdings fast vergeblich suchen. Das kann nicht an der Musik liegen, die als Zeitkunst wie geschaffen dafür ist, Rückbezüge zu gestalten, sondern am Fach selbst, dem es an Erinnerungsarbeit fehlt. Kurth sprach in seiner *Romantischen Harmonik* zwar davon, dass die „Kühnheiten“ der Akkordverbindungen im 19. Jahrhundert oft weit zurückgehen. Doch weil er den „Zusammenhang mit dem Vorangehenden“ selbst nicht verfolgte, konnte er „zu der Fülle rücklaufender Fäden“ nicht gelangen. Erst wenn man mit F. Schlegel „die Sprache überhaupt“, zu der nach seiner Vorstellung von der Affinität zwischen den Künsten und den Wissenschaften auch die Tonsprache gehört, „als Faden der Erinnerung und Überlieferung“, als „das gemeinsame Gedächtnis und große Erinnerungsorgan“ versteht, kann man die produktive Dimension der Erinnerung methodisch darstellen. Eine dem Erinnern in der romantischen Harmonik gewidmete Studie sieht sich, weil die durch

toposgeschichtliche Analyse herausgearbeiteten musikalischen Bedeutungsträger prinzipiell identisch mit denen sind, die dem Komponisten dazu dienen können, Erinnerung zu musikalisieren, in der glücklichen Lage, dass sich das methodische Vorgehen und der Gegenstand parallel führen lassen, um ein Modell ideengeschichtlich forschender Musikwissenschaft zu entwickeln.

■ Mittwoch, 1. Oktober 2008

C15: URBANE SOUNDSCAPES

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-05

- 09.00 MARKUS FAHLBUSCH (*Frankfurt a. M., DE*)
Urbanität und Klangort – Zur Soziologie der musikalischen Gattungen
- 09.30 KLAUS MEHNER (*Leipzig, DE*)
Der Sound einer Stadt. Leipzigs klanglicher Untergrund
- 10.00 ANDREAS MÖLLENKAMP, ALEXANDER W. DATZ (*Leipzig, DE*)
Teilnehmende Belauschung: Blinde als Experten für urbane Soundscapes

10.30 Pause

- 11.00 SABINE FEISST (*New York, USA*)
The City as Muse: Annie Gosfield's New York Soundscapes
- 11.30 MONIKA KRÖPFL (*Wien, AT*)
Gedächtniskonstruktion durch Musik im österreichischen Nachkriegsfilm

12.00 Mittagspause

- 14.00 MARION SAXER (*Frankfurt am Main, DE*)
Klangbrücken. Medienreflexive Positionen in städteübergreifenden Klang-
kunarbeiten von den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart
- 14.30 WINFRIED VÖLLGER (*Leipzig, DE*)
(K)ein platz für Straßenmusik
- 15.00 LISA GAUPP (*Hannover, DE*)
Musik in transkulturellen Kontexten. Eine kulturpolitische Analyse der Stadt
Hamburg

15.30 Pause

- 16.00 NICO THOM (*Klagenfurt, AT*)
Empirical problems and perspectives in urban music research – Klagenfurt as
case study
- 16.30 ANJA THÜMLER (*Leipzig, DE*)
Dubstep in Leipzig: conditions for the appropriation of a London dance music
style in a new urban environment

ABSTRACTS

MARKUS FAHLBUSCH (Frankfurt a. M., DE):

Urbanität und Klangort - Zur Soziologie der musikalischen Gattungen

Das bürgerlich-städtische Musikleben des 19. Jh. entfaltet sich an spezifischen Klangorten, die durch je eigene Präsentations- und Rezeptionsformen und eine zunehmend ritualisierte Podium-Publikum-Kommunikation gekennzeichnet sind. Urbane Klangorte sind als Versammlungsorte durch soziale Kategorien der Anordnung von "Kultur" im Raum bestimmt wie ebenso durch die ästhetisch-klanglichen Aufführungsbedingungen, die sie bereitstellen. Diese Korrelation sozialer und ästhetischer Charaktere definiert schließlich die musikalischen Gattungen, in deren Aufführungsleben spezifische Formen exklusiver Vergemeinschaftung institutionalisiert werden. Auf dieser Grundlage bilden sie ihre spezifische Gattungssemantik aus.

Das Medienzeitalter des 20. Jh. löst demgegenüber die konstitutive Bindung der Musikarten und Gattungen an den Erklings- und Rezeptionsort nicht auf, sondern erzeugt in den neuen medialen Übertragungsformaten lediglich neuartige Rezeptionshierarchien. Die heutigen medialen Publika bleiben sozial und ästhetisch auf reale Publika bezogen.

Die (zuerst von Paul Bekker entwickelte) Soziologie der Klangorte, die musikalische Darbietungsräume als soziale Bedeutungsträger auffasst, liefert daher im Hinblick auf Konzepte der "cultural studies" einen tragfähigen Ansatz, um werk- und sozialgeschichtliche Aspekte methodisch zu integrieren.

231

KLAUS MEHNER (Leipzig, DE):

Der Sound einer Stadt. Leipzigs klanglicher Untergrund

Städte haben einen recht unterschiedlichen Klang. Dies allerdings ist keineswegs allein eine spezielle Frage der Musik – Leipzig als Musikstadt –, sondern vor allem eine der städtischen Struktur und der Menschen, die diese bilden und ausfüllen.

Zu fragen ist: Wie groß ist eine Stadt? Wie präsentiert sich eine Stadt, eher geschlossen oder offen? Wie präsentiert sich ihr Zentrum, wie präsentieren sich ihre wichtigsten Straßen und Plätze? Wie funktioniert das innerstädtische Leben? Ist die Stadt eine Touristenstadt? Wie zeigt sie sich im Laufe des Tages, wie am Abend oder auch in der Nacht?

Es zeichnet sich ab, dass bei solchen Überlegungen Architekten und Stadtgestalter eine sehr wichtige Rolle spielen; für die Musikwissenschaft sind sie bisher weniger von

Bedeutung, anders aber für Komponisten, die derartige Klänge aufzeichnen und zu einer Grundlage von Kompositionen werden lassen.

Solche und andere Fragen sollen am Beispiel der Stadt Leipzig untersucht und entsprechende Beobachtungen vorgestellt werden. Eine kurze klangliche Demonstration ist vorgesehen.

ANDREAS MÖLLENKAMP, ALEXANDER W. DATZ (Leipzig, DE):

Teilnehmende Belauschung: Blinde als Experten für urbane Soundscapes

Nach dem Nexus von Musik und Urbanität zu fragen, eröffnet für die Musikwissenschaft ein interdisziplinäres Forschungsfeld, in dem Musik als Bestandteil städtischer Soundscapes und als Medium urbaner Lebensformen in den Blick kommt. Die Erforschung von Klanglandschaften und Stadtwahrnehmung stellt dabei auch neue Anforderungen an das Ohr als Erkenntnisorgan. Aus der Perspektive einer Historischen Anthropologie und einer Kulturgeschichte der Sinne stellt das Hören eine historisch kontingente Fähigkeit dar, die je nach kultureller Prägung, individueller Sozialisation und konkreter Situation unterschiedlich ausgeformt und genutzt wird. Dabei kommen bereichs- und situationsspezifische Hörkompetenzen und -strategien sowie Wissens- und Handlungsformen in den Blick. Blinde navigieren und interagieren in der Stadt wesentlich über das Ohr und können daher als Experten für urbane Soundscapes angesehen werden. Wie gestaltet sich die Stadtwahrnehmung von Blinden und was können Musikwissenschaftler von Blinden bei der Beschreibung urbaner Soundscapes lernen? Das Referat präsentiert die Ergebnisse der Auswertung und Interpretation von Material, das in Form von Interviews, teilnehmender Beobachtung sowie Selbstexperimenten gewonnen wurde. Durch teilnehmende Belauschung werden die körperlichen Dimensionen und das implizite Wissen Blinder bei der Wahrnehmung und Navigation in urbanen Klangräumen nachvollzogen und die vielfältigen Funktionen herausgearbeitet, die dem Hören als sozialem Sinn zukommen.

SABINE FEISST (New York, USA):

The City as Muse: Annie Gosfield's New York Soundscapes

Fascinated with machine sounds, outmoded technologies and defective mechanisms, composer-performer Annie Gosfield integrates urban sonorities in her music in unique ways. Gosfield has lived, made important musical experiences and created music in two cities: Los Angeles and New York. While studying music in Los Angeles, she explored the

local ethnically diverse music and sub-cultural band scene and discovered experimental improvisation. In the 1990s she moved to New York's Lower East Side, where she has interacted with musicians around John Zorn. She has used taped street and industrial sounds, reproducing them on her sampling keyboard – a trademark of her music. She has also adapted urban sounds to traditional instruments by employing extended techniques. In this paper I will investigate how urban environments shaped Gosfield's creative voice. I will examine three works to demonstrate different city imprints and compositional techniques: "The Manufacture of Tangled Ivory" (1995), a work inspired by industrial revolution era New York with roots in Los Angeles' punk rock, "Smoking and Drifting" (2001), Gosfield's "chronological emotional diary" after September 11, 2001, and "Wild Pitch" (2004), referring to a 2004 World Series baseball game between the New York Yankees and Boston Red Sox. With her music Gosfield has built on such figures as Russolo, Ives, Cage and Reich who all sonically captured urbanity.

MONIKA KRÖPFL (Wien, AT):

Gedächtniskonstruktion durch Musik im österreichischen Nachkriegsfilm

233

Nach den Erfahrungen von Nationalsozialismus und Krieg spielte der Gedächtnisort Film als „Entlastungsmedium“ für die österreichische Nachkriegsgesellschaft eine wichtige Rolle. In diesem Kommunikationsraum konnte die unmittelbare Vergangenheit neu geschrieben (Opfermythos), aber auch auf Identitätskonstanten zurückgegriffen werden, die besonders für die Schaffung eines neuen österreichischen Selbstverständnisses notwendig waren. Die Formel, auf die hier aufgebaut wurde, bestand aus bereits bekannten Faktoren: Betonung der habsburgisch-österreichischen Geschichte, Landschaft und Musik.

Anhand von zwei ausgewählten Filmen und -musiken ("Der Engel mit der Posaune" (1947/48), Regie: Karl Hartl, Musik: Willy Schmidt-Gentner / "Der letzte Akt" (1955), Regie: Georg Wilhelm Pabst, Musik: Erwin Halletz) wird versucht, die filmmusikalischen Mittel nach Gattungen, Stilschichtungen und Art der Instrumentierung (z.B. klangliche Aufbereitung musikalischer Topoi) aufzuschlüsseln. Untersucht wird, welche Rolle sie als audiovisuelle Codes einnehmen und ob eine signifikante musikalische Spezifik von Umsetzungsparametern existiert. Das Beziehungsgeflecht zwischen den musikalischen Topoi und stereotypen Konstanten wie „Nation“, „Heimat“, „Krieg“, „Terror“, „Natur“ sowie der „Darstellung des Österreichischen Menschen“ soll entwirrt und deren Bedeutung als dramaturgische Parameter im Kontext einer Gedächtniskonstruktion herausgearbeitet werden.

MARION SAXER (Frankfurt am Main, DE):

Klangbrücken. Medienreflexive Positionen in städteübergreifenden Klangkunstarbeiten von den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart

Medien gestalten den Entwicklungsprozess der Künste im 20. Jahrhundert aktiv mit. Die dinglichen Ensembles der neuen Medien und die in ihnen technisch sedimentierten, operationalen Möglichkeitsfelder eröffnen neue Räume des Klanglichen und verändern die musikalische Kultur grundlegend. Die Klangkunst spielt bei der Erschließung der neuen Möglichkeiten eine wichtige Rolle, weil ein variabler Umgang mit den medialen Settings zu ihren Grundeigenschaften gehört. Gerade in diesem musikalischen Feld ist die Verwendung von Medien so vielfältig und unterliegt einer permanenten Ausweitung, so dass nahezu jede Arbeit eine eigenständige Medienkonstellation ausbildet und von ihrer spezifischen Medienkonstellation her verstehbar wird. Dabei partizipiert die Klangkunst an dem Prozess der Medienreflexion, der mit dem Umbruch der Medienkonstellationen um 1900 einsetzt und charakteristisch ist für die Moderne, weil in ihr Medien nicht allein als Übertragungs- und Verbreitungsmedien fungieren, sondern zum künstlerischen Material bzw. Akteur werden.

In dem Referat werden einige Arbeiten von den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts bis zur Gegenwart vorgestellt (u.a. Bill Fontana, Georg Klein, Andrea Neumann/Sabine Ercklentz), die akustische Stadt-Klangräume über weite Strecken in andere (ebenfalls städtische) Umgebungen transportieren. Anhand der unterschiedlichen medialen Settings und der damit verbundenen stark divergierenden künstlerischen Positionen lässt sich mit diesen Beispielen ein kleiner Ausschnitt einer „Mediengeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts“ nachvollziehen.

WINFRIED VÖLLGER (Leipzig, DE):

(K)ein Platz für Straßenmusik

Straßenmusik gehört zur Off-Kultur des urbanen Lebens und sollte – wie die anderen Bereiche derselben – entsprechend gefördert, zumindest aber nicht durch bloße Restriktionen eingeengt und behindert werden. Das Kulturgut Straßenmusik ist derzeit in seinem Fortbestand bedroht; die Bedrohungen bewirken vor allem einen allgemeinen musikalisch-ästhetischen Qualitätsverlust. Die Hauptbedrohungen sind ökonomischer, rechtlicher und infrastruktureller Natur.

Der Autor hat im September 2007 in den Fußgängerzonen von 30 mittelgroßen deutschen Städten (ca. 10.000 bis 100.000 Einwohner) Studien zur Straßenmusik getrieben: als Musiker und zugleich als Beobachter (teilnehmende Beobachtung, dichte Beschreibung). Im November 2007 hat er bei einem mehrtägigen Selbstversuch seine

Untersuchungen ergänzt: er machte Straßenmusik in Paris.

Die untersuchten Standorte fordern zum Vergleich heraus und geben Material und Motivation für Fragestellungen:

1) Gibt es einerseits geeignete und andererseits ungeeignete Standorte für Straßenmusik, lassen sich Merkmale und Kriterien dafür beschreiben?

2) Wenn ja, sind Entscheidungsträger in den Kommunen dazu in der Lage, dies zu erkennen und zu berücksichtigen?

Anhand von Stadtplänen, Bildmaterial und Beschreibungen werden die entscheidenden Unterschiede und Gemeinsamkeiten der genannten Standorte analysiert und zur Diskussion gestellt.

LISA GAUPP (Hannover, DE):

Musik in transkulturellen Kontexten. Eine kulturpolitische Analyse der Stadt Hamburg

235

Der Bericht aus dem Dissertationsprojekt „Musikalische Identitäten von Jugendlichen in Deutschland in institutionellen transkulturellen Kontexten“ fokussiert den Bereich der musikethnologischen Feldforschung, der die städtische Kulturpolitik Hamburgs einer kritischen Betrachtung unterzieht. Dabei orientiert sich die Untersuchung an der Fragestellung, welche Implikationen kulturpolitische Maßnahmen für die Strategien musikalischer Identitätsbildung besitzen.

Der Begriff „transkulturelle Kontexte“ meint Zusammenhänge, in denen sich Individuen mit verschiedenen kulturellen Hintergründen begegnen. Die Begegnungen finden unter anderem in kulturpolitisch motivierten oder finanzierten Institutionen statt, die die Interaktionen zwischen den Jugendlichen durch ihre so genannte „interkulturelle Kulturarbeit“ organisieren. In solchen Kontexten werden Jugendlichen in der deutschen Öffentlichkeit und Kulturpolitik häufig Identitäten und ihrer Musik bestimmte Bedeutungen zugeschrieben.

Im Zuge der Analyse dieser kulturpolitischen Landschaft der Großstadt Hamburg wird gezeigt, welchen Beitrag die Musikwissenschaft in kulturpolitischen Feldern leisten kann, wenn Zuschreibungsmechanismen aufgedeckt werden. Dadurch wird skizziert, wie eine globale Jugendkultur im urbanen Spannungsfeld institutioneller Strukturierungen entsteht.

NICO THOM (Klagenfurt, AT):

Empirical problems and perspectives in urban music research - Klagenfurt as case study

In the last few years, a new field of research opened. It focuses with emphasis on the alternating relation between music and urbanity. Most of the work done in this field is focused on theoretical aspects except some historical studies. But in order to take the changing situation of cities, mega cities, and metropolises seriously and also to get further detailed information, it is necessary to promote more empirical studies.

The lecture reports on typical problems which arise within such empirical studies and adumbrates heuristic perspectives. To give some simple examples, the lecture presents a case study at Klagenfurt (Austria) which has been done by a group of students during a course. In order to simulate the proportions of bigger cities and to show some research effects, we extrapolated our data.

ANJA THÜMMER (Leipzig, DE):

Dubstep in Leipzig: conditions for the appropriation of a London dance music style in a new urban environment

Dubstep is a popular music style that emerged in London at the beginning of the new millennium. Similar to jungle, drum&bass and 2step-garage, the development of dubstep has its roots in the multicultural London traditions of the sound system and the so-called "hardcore continuum". Today, dubstep scenes can be found in many cities throughout the world, Leipzig being one of them. The question arises which specific urban conditions form the basis for the development, the functioning and the self-image of this Leipzig scene, especially considering the socio-cultural and infrastructural differences to London. There are a number of extensive studies about the history of dance music styles like drum&bass as well as a number of journalistic and internet-based features about dubstep in London. However, the way in which dubstep has been adopted in other cities and countries has hardly been researched so far. Based on interviews with main actors on the dubstep scene in Leipzig, this paper therefore investigates the spaces, structures, traditions and identity concepts of this local scene. The results suggest that dubstep in Leipzig is not so much an expression of a multicultural reality but is used as a positive Other for a vague desire to differ.

■ Donnerstag, 2. Oktober 2008

C16: MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-06

- 09.00 ROBERT ABELS (*Sinzig, DE*)
Die Streichquartette Ferruccio Busonis
- 09.30 KENNETH HAMILTON (*Birmingham, UK*)
Busoni's Schoenberg Critique – The Strange Case of op.11 no.2

10.00 Pause

- 10.30 HANS-PETER RETZMANN (*Düsseldorf, DE*)
Max Reger – Zur Revitalisierung des musikalischen Handwerks
- 11.00 DOMINIK AXTMANN (*Karlsruhe, DE*)
Max Regers „praktische“ geistliche Chorwerke
- 11.30 VANESSA KORALEWSKI (*Karlsruhe, DE*)
Max Regers Suite opus 16 für Orgel und ihre Übertragung für Klavier zu vier Händen

■ 237 ▲

12.00 Mittagspause

- 14.00 CHRISTIANE STRUCKEN-PALAND (*Köln, DE*)
Olivier Messiaens Eigenkommentare
- 14.30 ATALAY BAYSAL (*Düsseldorf, DE*)
Multidimensionale Ästhetik: Über die Bedeutung des „Außermusikalischen“ bei Per Nørgård

15.00 Pause

- 15.30 KONRAD LANDREH (*Hamm, DE*)
Berios „Folk Songs“ – Folklorismus kompositorisch kommentiert (1964)
- 16.00 DANIEL ENDER (*Wien, AT*)
Konzeptionen offener Strukturen in der Musik von Beat Furrer
- 16.30 ULRIKE THIELE (*Leipzig, DE*)
Die Bedeutung von Räumlichkeit im Werk von Jacqueline Fontyn

ABSTRACTS

ROBERT ABELS (Sinzig, DE):

Die Streichquartette Ferruccio Busonis

Die sechs Streichquartette nehmen in Busonis Frühwerk eine Schlüsselstellung ein: Dem Rang der Gattung gemäß verdanken fast alle ihre Entstehung besonderen Anlässen und wurden mit besonderer Sorgfalt komponiert.

Nach einem kurzen Überblick über die ersten vier (noch unveröffentlichten) Quartette (Entstehungsbedingungen, kompositorischer Entwicklungsstand, Konstanten des musikalischen Denkens) steht im Zentrum des Vortrages ein Vergleich der Kopfsätze der beiden letzten Quartette, die eng mit Leipzig verbunden sind:

Im Februar 1885 reiste Busoni nach Leipzig und ließ sich ab November 1886 für fast zwei Jahre dort nieder. Diese Stadt war für ihn Zentrum nicht nur der Bachpflege, sondern auch der sich herausbildenden musikalischen Moderne. Er knüpfte dort viele Kontakte und versuchte in jeder Hauptgattung ein Werk auf der Höhe der Zeit zu schreiben. Im Sommer 1885 begann er die Arbeit an seinen beiden letzten Quartetten, die kaum gegensätzlicher sein könnten: Nr. 5 entstand wahrscheinlich für einen Kompositionswettbewerb, weswegen alle Unregelmäßigkeiten hinter einer rückwärtsgewandten Fassade verborgen sind; in Nr. 6 beschriftet er ohne Rücksichtnahme neue Wege, doch sind auch hier noch Bezüge zur Tradition (Bach, Brahms) erkennbar. Noch 1909 dachte Busoni an ein großes einsätziges Quartett als sein Meisterwerk, doch wurde es aus verschiedenen Gründen nie komponiert.

KENNETH HAMILTON (Birmingham, UK):

Busoni's Schoenberg Critique - The Strange Case of op.11 no.2

Im Jahre 1909 widmete sich Ferruccio Busoni einem ausgesprochen merkwürdig anmutenden Unterfangen: der Bearbeitung eines Klavierstückes „für das Klavier.“ Ergebnis war seine „Konzertmäßige Interpretation“ von Schönbergs op. 11 Nr. 2, einem Klavierstück, das ihm zwar höchst interessant, aber hinsichtlich des Klaviersatzes wenig erfolgreich erschien. Die daraus resultierende Auseinandersetzung der beiden Komponisten, die sich in unveröffentlichten und bisher nicht ausführlich studierten Quellen in der Staatsbibliothek zu Berlin widerspiegelt, ist ein lebhafter Beweis von Geschmacksrichtungen, die zu einer von raschen musikalischen Entwicklungen und genereller stilistischer Unsicherheit geprägten Zeit kaum unterschiedlicher hätten sein können.

Bei Schönbergs Randbemerkungen zu Busonis Fassung – notiert in seiner charakteristisch gedrängten Schrift – handelt es sich zumeist um Beschwerden über als zu zahlreich und einschneidend empfundene Verbesserungsversuche, durch die Busoni das Werk dem Zuhörer ein wenig verständlicher machen wollte. Die im Druck erschienene „Konzertmäßige Interpretation“ war schließlich ein unbequemer Kompromiss zwischen Schönbergs Arroganz und Busonis Beharrlichkeit. Sie berührt eine wesentliche Frage bezüglich der Aufführungspraxis der Zweiten Wiener Schule, nämlich ob es möglich oder gar wünschenswert sei, diese hermetischen Stücke zugänglicher und instrumentengerechter zu gestalten.

HANS-PETER RETZMANN (Düsseldorf, DE):

Max Reger - Zur Revitalisierung des musikalischen Handwerks

Aspekte zur „Revitalisierung des musikalischen Handwerks“ bilden innerhalb des Themenkreises ‚Musikkulturen im städtischen Raum‘ einen Schwerpunkt, an dem sich folgende Probleme bzw. Fragestellungen aufzeigen lassen: Die Wahrnehmung von Komponist und Werk hat durch zeitbedingte Standards immer wieder verschiedene Entwicklungen und Brechungen erfahren. Insbesondere hat der Geniebegriff des 19. Jahrhunderts dazu geführt, den Komponisten und sein Werk als unauflösbare Einheit zu betrachten, die durch die Übertragung von Persönlichkeitsmerkmalen des Komponisten unmittelbar auf sein Werk geprägt ist.

Personenkult und Virtuosität sind wesentliche Faktoren, die dazu beigetragen haben. Vermittelt eine so geförderte Sichtweise nicht ein unvollständiges bzw. falsches Bild des Komponisten und seiner Musik?

Eine neutrale Zugangsweise zu Person und Werk bietet dagegen die Untersuchung der Beziehungen von Aussagen zur Musik und ihre Umsetzung in der Komposition durch den Komponisten.

Am Beispiel Max Reger lässt sich zeigen, wie sein musikalisches Denken geprägt ist und wie er diese Auffassung konkret in Musik umsetzt. Dabei soll deutlich werden, dass Komponist und Werk nach wie vor in einer Beziehung zueinander stehen, die jedoch, wie im Fall Reger, neuartige Qualitäten aufweisen kann: Durch die Neubewertung des musikalischen Handwerks generiert Reger eine andersartige Auffassung von Musik, die gleichermaßen offen ist, um mehrfache musikalische Realisierungen zuzulassen.

DOMINIK AXTMANN (Karlsruhe, DE):

Max Regers „praktische“ geistliche Chorwerke

Im Gegensatz zu Max Regers kompositorisch und künstlerisch komplexen „großen“ Chorwerken sind seine zahlreichen kleineren Kompositionen „für den praktischen Gebrauch“ fast gänzlich unbeachtet geblieben, obwohl sie eine allein schon quantitativ bedeutende Rolle in seinem Schaffen einnehmen. Reger schrieb vorwiegend in der Zeit bis 1904 insgesamt ca. 140 einfachere Chorsätze „zum praktischen Gebrauch“. Neben einigen Volksliedern und Madrigalen handelt es sich überwiegend um geistliche Musik, seien es „Geistliche Volkslieder“, evangelische Choräle oder katholische Sakramentsmusik und Marienlieder „zum gottesdienstlichen Gebrauch“. Meist in Zyklen zusammengefasst, bescheiden als „Bearbeitungen“ titulierte und nur selten in Opuszahlen kategorisiert, führen diese bei Reger atypischen Eigenschaften zu der bis heute tradierten negativen Einschätzung dieser Werkgruppe seitens der Musikwissenschaft.

Das Referat gibt eine Einführung in Regers „praktische geistliche Chorwerke“ und stellt sie, als Gradmesser seines kirchenmusikalischen Schaffens, im Zusammenhang mit dessen biographischen, soziokulturellen sowie kommerziellen Verhältnissen dar. Besondere Beachtung finden dabei Regers Beziehung zu den Konfessionen und deren zeitgenössische Reformbewegungen, welche im Spiegel ihrer urbanen Zentren beleuchtet und gegenüber gestellt werden.

VANESSA KORALEWSKI (Karlsruhe, DE):

Max Regers Suite opus 16 für Orgel und ihre Übertragung für Klavier zu vier Händen

In Regers Œuvre finden sich bereits früh Beiträge zur Musik für Klavier zu vier Händen. Neben seinen vierhändigen Originalkompositionen, wie Opera 9 und 10, bearbeitete Reger auch eigene Werke und Werke von anderen Komponisten für Klavier zu vier Händen. In dem Referat sollen Regers Suite für Orgel op. 16 und ihre vierhändige Fassung für Klavier vorgestellt werden, da dieses Werk für Regers frühes Wiesbadener Schaffen von besonderer Bedeutung ist. Anhand analytischer Betrachtungen zu beiden Fassungen der Suite op. 16 sollen die Bearbeitungskonzepte Regers sowie die Ursachen und Motivationen, die ihn zu einer solchen Übertragungsart führten, dargestellt werden. Dabei werden folgende Aspekte berücksichtigt: Regers kompositorische Mittel zum Übertragen des Orgelsatzes und der Register-Effekte auf das Klavier, Regers Umgang mit den klanglichen Aspekten und schließlich die Rezeption der Werke in Regers Zeit und heutzutage.

CHRISTIANE STRUCKEN-PALAND (Köln, DE):

Olivier Messiaens Eigenkommentare

Das Schaffen von Olivier Messiaen ist bislang primär in Anknüpfung an Messiaens Eigenkommentare analysiert worden, die sich in Partiturvorworten, im Notentext selbst sowie in Einführungen und theoretischen Schriften finden. Der Stellenwert dieser Kommentare ist dabei freilich nur selten reflektiert worden. Messiaen selbst versuchte, durch die bewusste Akzentuierung bestimmter Aspekte die Rezeption seiner Musik zu lenken und so die Kontrolle über sein eigenes öffentliches Erscheinungsbild zu behalten.

Allerdings handelt es sich bei der Vorstellung, der Sinn musikalischer Werke erschöpfe sich in demjenigen, was der Komponist ihnen als künstlerische Intention in Selbstkommentaren verbal zuschreibt, um eine auktoriale Fiktion, die sich die Musikwissenschaft nicht unkritisch zueigen machen sollte. Daher dürfen weitere mögliche Sinn-Ebenen im Schaffen Messiaens nicht vernachlässigt werden, auch wenn diese in den Selbstkommentaren nur sporadisch angedeutet oder gänzlich übergangen werden: so Aspekte der Formgestaltung, Verfahren zyklischer Kohärenzbildung, der funktionale Einsatz der Modi oder Spezifika der motivisch-thematischen Gestaltung. Nicht zuletzt sollte auch das Verhältnis der Eigenkommentare zur Musik zum Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion gemacht werden, um so ihre Leistung, aber auch ihre Grenzen für eine angemessene Rezeption von Messiaens Werken ausloten zu können. Dies soll anhand der Klavieretüde „Mode de valeurs et d'intensité“ exemplarisch dargelegt werden.

241

ATALAY BAYSAL (Düsseldorf, DE):

Multidimensionale Ästhetik: Über die Bedeutung des „Außermusikalischen“ bei Per Nørgård

Per Nørgård (*1932), der heute zu den bedeutendsten Komponisten in Dänemark zählt, spielte in Dänemark eine besondere Rolle bei der Beschäftigung mit neuen Kompositionstechniken. Nørgård setzte sich dabei mit der Neuen Musik außerhalb Skandinaviens intensiv auseinander und versuchte neue, alternative Methoden zu finden, wie z.B. das Komponieren mit der Unendlichkeitsreihe, wobei er auch als Kompositionslehrer seine Schüler stets ermutigte, die zeitgenössische Musik kennen zu lernen und zu studieren.

Sowohl Nørgårds Kompositionstechniken als auch seine zahlreichen Schriften zeigen auf den ersten Blick Ähnlichkeiten und Parallelen mit denen mancher zeitgenössischer Komponisten in Mitteleuropa und Amerika, wie Stockhausen, Ligeti und Cage. So ist z.B. besonders die Beschäftigung mit außermusikalischen Disziplinen wie Physik und

Mathematik auffällig. Was aber bei Nørgård auf den ersten Blick wie eine häufige Erscheinung der zeitgenössischen Musik aussieht, verbirgt ein System, das bei näherer Betrachtung die Bedeutung des „Außermusikalischen“ in Frage stellt.

Der Vortrag konzentriert sich darauf, wie dieses System funktioniert, und zwar anhand eines der zentralen Nørgårdschen Begriffe, der Multidimensionalität. Im weiteren Verlauf des Vortrags wird die Frage behandelt, inwiefern es möglich ist, durch dieses System Nørgårds musikalischem Denken näher zu kommen.

KONRAD LANDREH (Hamm, DE):

Berios „Folk Songs“ – Folklorismus kompositorisch kommentiert (1964)

Wendet man Berios Aphorismus auf seine Folk Songs an, so müsste der beste Kommentar zu einem Volkslied in der Komposition eines solchen bestehen. Trotz der prinzipiellen Unmöglichkeit einer solchen Komposition (Volkslieder sind gerade nicht „komponiert“) stellen Berios Folk Songs in der Tat ein Werk dar, dessen künstlerische Aussage vor allem in einem Statement zum musikalischen Folklorismus besteht. Berio selbst spricht in diesem Zusammenhang vom „Heraufbeschwören“ und „Kommentieren“ expressiver und kultureller Wurzeln und der Entwicklung eines „analytischen Kontextes“.

Die hierbei kompositorisch artikulierten Aspekte folkloristischer Musikpraxis reichen von der Folklorisierung komponierter Musik bis zur kompositorischen Überformung folkloristischen Materials, von der Bedeutung stimmlicher Darstellungsweisen bis zur Frage angemessener instrumentatorischer Übertragung, vom verschlüsselten Sprachsinn fremdländischer Texte bis zum Aufschließen musikalischer Bezüge disparater Traditionen und nicht zuletzt vom „Heraufbeschwören“ vermeintlicher Wurzeln bis zum Bruch mit folkloristischer Tradition.

Liest man die Folk Songs indes nicht als kompositorisches, sondern als interpretatorisches Werk, so erklärt sich ihre inzwischen beobachtbare Teilhabe an der weiteren musikalischen Tradierung der verwendeten Lieder.

DANIEL ENDER (Wien, AT):

Konzeptionen offener Strukturen in der Musik von Beat Furrer

Nachdem die Thematik der offenen Form in der postseriellen Musik der 1960er- und 1970er-Jahre ein bedeutendes Zentrum ästhetischer Diskussionen und den Ausgangspunkt vielfältiger kompositorischer Konzepte gebildet hatte, schien sich ihre Aktualität erschöpft zu haben. Die ersten Kompositionen des gebürtigen Schweizers Beat Furrer (*1954) entstanden zwar nach dieser Zeit, stellen aber eine individuelle Auseinandersetzung mit

den Möglichkeiten offener Formen dar. Nach einer frühen Erprobung aleatorischer Strategien im Umfeld vergleichbarer Ansätze von Boulez oder Lutoslawski gelangte Furrer in den 1980er-Jahren zu einer Einbindung offen gehaltener Modelle in eine architektonisch festgelegte Gesamtanlage seiner Kompositionen. Daneben dienten ihm flexible Notationsformen dazu, in sich festgelegte Verläufe – in genau definierten Grenzen – zeitlich relativ frei miteinander zu kombinieren. Die Entwicklung seiner musikalischen Sprache ging dann mit einer allmählichen Übertragung offener Strukturen in strukturelle Offenheit einher, indem er ästhetische Eigenschaften aleatorischer Prozesse auch in fixierten Formen beibehielt. Die technisch überaus unterschiedlichen Konzeptionen offener Strukturen in Furrers Musik sollen anhand von Werkbeispielen aus drei Jahrzehnten dargestellt werden. Die These einer ästhetischen Kontinuität jenseits der konkreten Notationsformen steht dabei im Zentrum der Überlegungen.

ULRIKE THIELE (Leipzig, DE):

Die Bedeutung von Räumlichkeit im Werk von Jacqueline Fontyn

243

Die Belgierin Jacqueline Fontyn wurde 1930 in Antwerpen geboren und lebt heute im Süden von Brüssel. Über die Jahre hat sie bis auf Südamerika die ganze Welt bereist. Bereits zu Studienzeiten zog es sie nach Wien und Paris, Kompositionsaufträge und Meisterkurse führten sie durch Europa, nach Afrika und China. Die Eindrücke dieser Reisen inspirierten sie in ihrem kompositorischen Schaffen. Während die Räumlichkeit in „Quatre Sites“ (1977) eine wirkliche ist, nämlich jeder der vier Sätze einen anderen Ort musikalisch beschreibt, findet in „On a landscape by Turner“ (1992) eine Landschaft des britischen Malers William Turner ihren Platz in der Musik Fontyns. Anlässlich einer Südafrika-Tournee des Philharmonischen Jugendorchesters Flandern entstand „Goeie Hoop“ (1998), dessen Titel auf das Kap der guten Hoffnung anspielt. Die fünf Teile des Werkes „Demütigung“, „Wut“, „Widerstand“, „Triumph“ und „Gnadenakt durch das Gebet“ erzählen die Geschichte der Menschen in Südafrika. Anhand dieser drei Orchesterwerke soll die Entwicklung der musikalischen Sprache Jacqueline Fontyns aufgezeigt werden.

▼ Donnerstag, 2. Oktober 2008

C17: MUSIK UND POLITIK

Ort: Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-05

- 09.00 CORINNA WÖRNER (*Göttingen, DE*)
Thomanerchor und Thomaskantorat zwischen künstlerischer Freiheit und politischer Doktrin 1933-60
- 09.30 UTA SCHMIDT (*Düsseldorf, DE*)
Zugeständnis, Angstschrei oder Ironie? – zur „Mehrdeutigkeit“ in der Musik Schostakowitschs

10.00 Pause

- 10.30 INNA KLAUSE (*Hannover, DE*)
Musikleben in der sowjetischen Lagerstadt Magadan in den 1930er und 1940er Jahren
- 11.00 BORIS VON HAKEN (*Schaafheim, DE*)
Nach der Diktatur: die Entnazifizierung des Musiklebens in Berlin 1945 bis 1948
- 11.30 GILBERT STÖCK (*Leipzig, DE*)
Die Tätigkeit des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR und das Musikleben

12.00 Mittagspause

- 14.00 RUTH SEEHABER (*Weimar, DE*)
Das Loch in der Mauer. Warschau als Drehscheibe zwischen Ost und West in der Zeit des Kalten Krieges
- 14.30 MINARI BOCHMANN (*Halle/Saale, DE*)
Die musikalische Struktur von Luigi Nonos „Intolleranza 1960“
- 15.00 AMREI FLECHSIG (*Hannover, DE*)
Gogol-Adaptionen im russischen Musiktheater in der Nachfolge Schostakowitschs

ABSTRACTS

CORINNA WÖRNER (Göttingen, DE):

Thomanerchor und Thomaskantorat zwischen künstlerischer Freiheit und politischer Doktrin
1933-60

Sowohl der NS- als auch der SED-Staat betrachteten kulturelle Einrichtungen und Ereignisse als ein probates Agitationsmittel für ihre Ziele. Die Machthaber wollten das positive Image von Einzelkünstlern, Chören und Orchestern von überregionaler Bedeutung für sich und ihre Pläne reklamieren. Ausschlaggebend war maßgeblich das Renommée des jeweiligen Klangkörpers.

Konnte eine herausgehobene kulturelle Institution wie der Leipziger Thomanerchor in verschiedenen ausgerichteten politischen Systemen des 20. Jahrhunderts ebenfalls für propagandistische Zwecke instrumentalisiert werden? War das Interesse trotz oder gerade wegen seines kirchenmusikalischen Profils vorhanden? Welche Rolle spielten dabei die Thomaskantoren Karl Straube, Günther Ramin und Kurt Thomas? Wie reagierten diese auf die staatlichen Restriktionen, konnten sie einen Hort des Widerstandes bilden oder zogen sie sich in den „Schutzraum Kirche“ zurück?

Auf der Basis eines zeitlich verschränkten Diktaturvergleiches, der keine Gleichsetzung zweier gegensätzlich ausgerichteter politischer Systeme bedeutet, werden die verschiedenen Phasen von Einflussnahmen der staatlichen Ebenen aufgezeigt sowie Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschiede beider Diktaturen im Umgang mit dem Thomanerchor herausgearbeitet. Exemplarisch lassen sich vor allem anhand der Konzertreisetätigkeit wie auch dem Umgang mit der Musik Johann Sebastian Bachs die Wirkmechanismen aufzeigen.

245

UTA SCHMIDT (Düsseldorf, DE):

Zugeständnis, Angstschrei oder Ironie? - zur „Mehrdeutigkeit“ in der Musik
Schostakowitschs

Im 20. Jahrhundert gibt es kaum einen Komponisten, dessen Musik so sehr mit seiner Biografie in Verbindung gebracht wird wie Dmitri Schostakowitsch. Dies hat bereits zahllose unterschiedliche Interpretationen hervorgerufen, insbesondere zu seinen Sinfonien, die als „Repräsentationsmusik“ vorrangig der staatlichen Zensur ausgesetzt waren.

Besonders unter dem Aspekt der Mehr- bzw. Doppeldeutigkeit haben manche Werke Schostakowitschs immer wieder Anlass zu kontroversen Diskussionen gegeben. Sind

diese Stücke tatsächlich ein Zugeständnis an das Regime, mit dem der Komponist seinen Ruf retten und seine Degradierung zum Volksfeind revidieren wollte – oder sind gerade hier unterschwellige Andeutungen versteckt, die mehr denn je gegen den staatlichen Terror rebellieren?

Dieses Referat versucht zu ergründen, inwiefern Schostakowitschs Musik tatsächlich mehrdeutig ist bzw. ob es sich dabei nur um eine Mehrdeutigkeit „im Auge des Betrachters“ handelt oder um eine, die auch von Schostakowitsch intendiert wurde.

Im Zentrum der Überlegungen stehen jene kammermusikalischen Werke, die von der Öffentlichkeit eher weniger beachtet und als „ungefährlich“ eingestuft wurden, weil sie angeblich keine kritische Position dem Regime gegenüber beinhalten – aber ist dieses Urteil auch wirklich zutreffend?

INNA KLAUSE (Hannover, DE):

Musikleben in der sowjetischen Lagerstadt Magadan in den 1930er und 1940er Jahren

Als Zwangsarbeitslager sich unter Stalin über die Sowjetunion ausbreiteten, entstanden in bis dahin dünn besiedelten Landstrichen in kürzester Zeit künstlich geschaffene Siedlungen für das Lagerpersonal, die sich in unmittelbarer Nähe zu den Lagern selbst befanden. In solchen Siedlungen gab es ein vielschichtiges und reges Musikleben, an dem sowohl Zivilpersonen als auch Häftlinge sowie ehemalige Häftlinge beteiligt waren. Anhand eines konkreten Beispiels, der Stadt Magadan im fernen Osten Russlands, in der sich das Verwaltungszentrum des flächenmäßig größten Lagers der Sowjetunion befand, wird berichtet, an welchen Orten dieser Stadt Musik erklang und von wem sie vorgetragen wurde, welches Musikrepertoire dabei gespielt wurde und inwiefern es sich vom Musikrepertoire anderer Städte unterschied. Es wird den Fragen nachgegangen, ob die Musikausübung in Lagerstädten einen Einfluss auf das Zusammenleben der Zivilpersonen mit den Häftlingen hatte und ob sie die Wahrnehmung der Lagerstädte durch das Ausland beeinflusste.

Der Vortrag basiert auf einer zweimonatigen Forschungsreise nach Magadan im Jahr 2006, während der Bestände des Magadaner Archivs und historische Zeitungen eingesehen und Zeitzeugen interviewt wurden.

BORIS VON HAKEN (Schaaflheim, DE):

Nach der Diktatur: die Entnazifizierung des Musiklebens in Berlin 1945 bis 1948

Der Begriff "Entnazifizierung" steht für die unterschiedlichen Maßnahmen, mit denen der Einfluss des Nationalsozialismus in der deutschen Gesellschaft endgültig beseitigt werden und gleichzeitig die Grundlagen für einen politischen Neubeginn geschaffen werden sollte. Berlin als der Schnittpunkt der vier verschiedenen Besatzungszonen bildet dabei einen Sonderfall, der jedoch grundsätzliche und allgemeine Aussagen über die Diktaturbewältigung in der Musikkultur erlaubt.

Da die Besatzungsmächte darauf drängten, das Kulturleben sofort wieder aufzunehmen, wurde die Entnazifizierung der Orchester und Opernhäuser zu einem ersten Prüfstein der Entnazifizierung. Nachdem seit Beginn der Saison 1945/1946 zunächst nur innerhalb der Ensembles Überprüfungen, Entlassungen und Rehabilitierungen vorgenommen wurden, übernahm seit dem Frühjahr 1946 eine spezielle Kommission diese umfangreiche Aufgabe. Die "Entnazifizierungs-Kommission für Kunstschaffende", zusammengesetzt aus Emigranten und sonstigen Gegnern des NS-Regimes, wurde damit zur zentralen Institution. In rund 4.000 dokumentierten Verfahren wurde hier der Versuch unternommen, die moralische und politische Verantwortung der Künstler aufzuklären.

Die hieraus ausgewählten Entnazifizierungs-Fälle der Staatsoper und der Hochschule für Musik liefern daher neuartige Erkenntnisse über die Funktionsweise der NS-Kulturpolitik und dokumentieren zugleich den komplexen Prozess der kulturellen Vergangenheitsbewältigung innerhalb des Musiklebens einer Stadt.

247

GILBERT STÖCK (Leipzig, DE):

Die Tätigkeit des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR und das Musikleben

Die Beschäftigung mit den Dokumenten des ehemaligen Ministeriums für Staatssicherheit der DDR provoziert in verstärktem Maß die Frage nach der Tauglichkeit von Schriftquellen für die kritische Aufarbeitung der Vergangenheit. Auf den ersten Blick erhält der Forscher ein tendenziell nüchtern-objektives Bild von Geschehnissen, das offizielle Verlautbarungen durch die Beobachtungen seitens Inoffizieller Mitarbeiter des MfS relativiert. Hierbei sollten jedoch besondere Probleme bedacht werden, beispielsweise Intentionen der IM und deren Führungsoffizieren.

Anhand von MfS-Berichten aus dem Musikleben der Stadt Halle werden einerseits solche Vorbedingungen erörtert und andererseits inhaltliche Einblicke in MfS-Beobachtungsbereiche gewährt.

RUTH SEEHABER (Weimar, DE):

Das Loch in der Mauer. Warschau als Drehscheibe zwischen Ost und West in der Zeit des Kalten Krieges

Warschau war während des Kalten Krieges ein Synonym für eine künstlerische Freiheit, wie sie zu dieser Zeit nirgendwo sonst innerhalb des sowjetischen Einflussbereichs existierte. Besonders deutlich zeigte sie sich im Bereich der zeitgenössischen Musik und stand dabei in engem Zusammenhang mit dem 1956 gegründeten und seitdem jährlich stattfindenden Festival „Warschauer Herbst“. Zunächst als ein Versuch konzipiert, erlangte dieses Festival trotz der offiziellen Ablehnung sowjetischer Beobachter rasch zentrale Bedeutung und wurde zum wichtigsten Umschlagplatz für Werke, Kontakte und Informationen in einer geteilten Welt. In Polen entstand infolgedessen eine so westlich orientierte und stark avantgardistische Musik wie in keinem anderen osteuropäischen Land. Jahrzehntlang hatte der „Warschauer Herbst“ nicht nur großen Einfluss auf das musikalische Leben in Polen, sondern auch auf das in anderen osteuropäischen Staaten. Der Vortrag will diese Entwicklung des „Warschauer Herbstes“ von seinen Anfängen bis in die Nachwendezeit nachzeichnen. Dabei soll zum einen gefragt werden, weshalb gerade Warschau zu einem solchen Brennpunkt der Neuen Musik wurde, und zum anderen soll aufgezeigt werden, welche Auswirkungen das Festival auf die Stadt, die Musiklandschaft Polens insgesamt sowie weit über Staats- und Blockgrenzen hinaus hatte.

MINARI BOCHMANN (Halle/Saale, DE):

Die musikalische Struktur von Luigi Nonos „Intolleranza 1960“

Ein Vergleich der deutschen Fassung (Mainz 1962) mit der italienischen Originalfassung (Venedig 1961) von Luigi Nonos erstem Musiktheater „Intolleranza 1960“ erschließt einige wichtige Merkmale der Aufführungsgeschichte des Werks. Er macht deutlich, dass Nono nach der italienischen Uraufführung die Partitur korrigierte und in der Kölner Aufführung zur Traditionslinie der motivisch-thematischen Arbeit bewusst zurückkehrte. Im Bezug auf den historischen Kontext ist dieses an Schönbergs Verfahren orientierte Vorgehen Nonos zweifellos als der Beweis für eine explizite Absage an die Darmstädter Initiative der Stunde Null zu sehen, die mit Webern den Beginn einer neuen Ära zu setzen versuchte. Die musikalische Struktur des Werks wird anhand der Analyse der Uraufführungspartitur und der Studienpartitur herausgearbeitet; anschließend wird daraus der Hauptgedanke von Nonos Komposition abgeleitet, der durch eine Zusammenstellung der motivischen Wiederholungen und Änderungen sichtbar wird.

AMREI FLECHSIG (Hannover, DE):

Gogol-Adaptionen im russischen Musiktheater in der Nachfolge Schostakowitschs

Einen entscheidenden Meilenstein in der Gestaltung einer grotesk-satirischen Musiksprache legte Dmitri Schostakowitsch mit seiner Oper „Die Nase“ von 1930 nach der gleichnamigen Erzählung Gogols. Sie diente vielen nachfolgenden Komponisten als Vorbild. Dem sprachlichen und inhaltlichen Grotesken Gogols fügte Schostakowitsch die Ebene des musikalisch Grotesken hinzu. Die Oper entstand noch in den ersten Jahren der Sowjetunion, kurz bevor der Sozialistische Realismus als künstlerische Doktrin ausgerufen und damit das Groteske zu einem Objekt der Anfeindung wurde.

Nach dem Tod Stalins schien eine allmähliche Lockerung in der Handhabung des Sozialistischen Realismus spürbar. Zunächst blieb der weitere kulturpolitische Verlauf unbestimmt, so dass eine Art Aufbruchsstimmung aufkeimte. In diesem Zusammenhang erwachte auch das Interesse an Satire und dem Grotesken neu.

Infolgedessen entstanden in den 60er/70er Jahren mehrere Gogol-Vertonungen wie „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ von Juri Buzko (1964), „Das Porträt“ von Mieczyslaw Wajnberg (1983), „Das Porträt“ von Andrei Paschtschenko (1968), „Der Mantel/Die Kutsche“ von Alexander Cholminow (1971), „Tote Seelen“ von Rodion Schtschedrin (1976) und „Oper von dem großen Krakeel zwischen Iwan Iwanowitsch und Iwan Nikiforowitsch“ von Gennadi Banschtschikow (1971/73) – zum Teil deutlich in der Nachfolge Schostakowitschs, aber auch verbunden mit individuellen Ansätzen.

▼ Donnerstag, 2. Oktober 2008

C18: MUSIKETHNOLOGIE

*Ort: Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 202*

- 09.00 BERNARD CAMIER (*Baie-Mahault/Guadeloupe, FR*)
 Musiques urbaines dans la colonie de Saint-Domingue au XVIIIème siècle
- 09.30 BLEDAR KONDI (*Halle/Saale, DE*)
 Gjama: the male lamentation in the northern alps of Albania
- 10.00 KENDRA STEPPUTAT (*Halle/Saale, DE*)
 Wie komme ich zur Milonga? Tango-Szene in Halle als urbane Teilkultur

10.30 **Pause**

- 11.00 JANINE KRÜGER (*Hamburg, DE*)
 Bewegte Geschichte oder geschichtliche Bewegung? Zeitgenössische
 Körper- und Tanzästhetik im argentinischen Tango
- 11.30 HELEN HAHMANN (*Halle/Saale, DE*)
 Das wakrapuku

ABSTRACTS

BERNARD CAMIER (*Baie- Mahault/Guadeloupe, FR*):
Musiques urbaines dans la colonie de Saint-Domingue au XVIIIème siècle

Dans la colonie française de Saint-Domingue, les villes représentent une part réduite de l'habitat. Pourtant ces villes-ports occupent une place de choix dans la diffusion de la culture musicale européenne, à travers les spectacles musicaux qui constituent un terrain remarquable pour le développement de la sociabilité démocratique.

La prise en compte de cette fonction des divertissements publics se traduit de façon éclairante dans l'urbanisme par la place attribuée aux salles de spectacle. Sur le même plan l'investissement économique considérable consenti pour les divertissements musicaux traduit une place éminente dans la vie sociale.

Par ailleurs, si les villes définissent des réseaux de sociabilité qu'emprunte la musique, celle-ci en retour contribue à structurer l'espace colonial en donnant à entendre les différences sur lesquelles se légitime l'ordre social. Entre l'opéra-comique français et la chanson dominquoise viennent se glisser des productions savantes créoles dont le statut fluctuant indique qu'il y a dans la société des luttes de pouvoir symbolique. Dans certains cas la musique se trouve alors tout à la fois le reflet et l'enjeu de ces conflits.

BLEDAR KONDI (Halle/Saale, DE):

Gjama: the male lamentation in northern alps of Albania

One of the most unique performances in the Albanian funeral tradition refers to the rite of male funeral lamentations in the northern highlands: gjama. The gjama is derived from primary emotional reactions in front of death, hence it will be interpreted as a ritualisation of ancient planctus: the expression of codified screams of woe and death-groans, accompanied by self-mutilation, punching of the chest and lacerating of the face as a symbolic self-sacrifice for the dead. The vocative-verbal-mimic paradigm will be reiterated in three (or more) ritual stations while gradually approaching the dead person. The funeral rite in the upper Albanian highlands is strongly dominated by the important aspect of the dead's myth, which is represented by the 'living corpse' staying 'betwixt and between' two worlds. Such a 'living corpse' will temporarily turn into a significant symbol for negation of death while the mourning crowd will accompany him during his final passage from the marginal condition of the livings to the world of the prime fathers' spirits.

251

KENDRA STEPPUTAT (Halle/Saale, DE):

Wie komme ich zur Milonga? Tango-Szene in Halle als urbane Teilkultur

Beinahe jede Stadt Deutschlands hat eine mehr oder weniger große und vielseitige Tango-Szene, so auch die Stadt Halle (Saale).

Bevor man sich dem Phänomen Tango-Szene nähert, muss zunächst einiges Grundsätzliches geklärt werden: Wie formieren sich Teilkulturen, was definiert sie, warum werden sie nicht mehr Subkultur genannt, weshalb wird von den Mitgliedern der Begriff „Szene“ präferiert? Wer ist Teil der Szene und warum? Diese grundsätzlichen Fragen sollen anhand einer lokalen Forschungsarbeit zum Phänomen Tango als Teilkultur im urbanen Raum Halle konkretisiert werden. Mit fünf etablierten Lehrern und drei Etablissements, in denen regelmäßig Tanzabende (Milongas) stattfinden, ist eine Tango-Infrastruktur gegeben, die bereits als Teilkultur bezeichnet werden kann. Halle (Saale) bietet sich insofern mit einer lebhaften, aber im Vergleich zu anderen Städten noch

überschaubaren Tango-Szene als Forschungsumgebung an.

Ich will Tango tanzen in Halle: Wie erfahre ich von Tango-Ereignissen? Wann gehöre ich zur Szene? Wer führt, wer folgt? Und wie komme ich zur Milonga?

JANINE KRÜGER (Hamburg, DE):

Bewegte Geschichte oder geschichtliche Bewegung? Zeitenössische Körper- und Tanzästhetik im argentinischen Tango

Die Tangoszene in Buenos Aires wird seit etwa acht Jahren durch das Konzept des Neotango bestimmt, welches sich sowohl auf die urbane Bewegungskultur als auch auf die derzeitige elektronische Musikproduktion bezieht. Die Interaktion beider Phänomene bedingt wesentliche Resignifikationen der kulturellen Praxis, unter anderem die Herausbildung einer neuen Körperästhetik. Während die traditionelle Tanzhaltung im Tango stark an die Vorstellungen von leiblicher Nähe und sozialer Intimität angelehnt ist, basiert die neue Bewegungskultur Neotango auf der Akzentuierung der eigenen Körperlichkeit sowie der Einforderung von Bewegungsfreiraum.

Auf der Grundlage von Feldforschungsbeobachtungen sowie theoretischer Ansätze der Tanz- und Bewegungsssemiotik gilt es, unterschiedliche Tanzhaltungen sowohl auf ihr kultursemiotische Potenzial hin zu überprüfen als auch ihre performativen Spezifika herauszuarbeiten, um somit die plurale Auseinandersetzung mit regionaler und transnationaler Tanzgeschichte in Buenos Aires aufzuzeigen. An diese Betrachtung schließt sich die Frage an, wie die Pluralität der Tanzformen für das Marketing-Konzept Buenos Aires Tango City genutzt wird.

HELEN HAHMANN (Halle/Saale, DE):

Das Wakrapuku

Es gibt sie noch! - jene Musikinstrumente, die vor dem Auge der Musikwissenschaftler bisher verborgen geblieben sind. Eine wenig dokumentierte und in vielen Gegenden der Welt längst außer Gebrauch gekommene Instrumentengruppe sind die Naturtrompeten. Im Hochland von Peru finden wir diese Instrumente bis heute in einer erstaunlichen Arten- und Formvielfalt. Am weitesten verbreitet ist das aus Tierhorn gefertigte Naturhorn Wakrapuku, dessen Klang der peruanische Anthropologe und Schriftsteller José María Arguedas einst mit dem „Gebrüll brünstiger Stiere“ verglich. Tatsächlich spielen diese Instrumente eine tragende Rolle in rituellen Momenten, die allein den Tieren gewidmet sind. So werden die Wakrapukus in der Mitte eines jeden Jahres zum Fest der Tiermarkierungen gespielt.

Hier dient die Musik weniger zur menschlichen Vergnügung, als vielmehr der Danksagung und Besänftigung der Schutzgottheiten der Herde.

Es erwartet Sie ein lebendiger Vortrag, der in die Verbreitung, Spielweise und den Aufführungskontext des Instruments einführt.

Nähere Informationen zum freien Referat „Das wakrapuku“ finden Sie im Internet unter www.tinya.org.

▼ Donnerstag, 2. Oktober 2008

C19: FREIE REFERATE

*Ort: Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 202*

- 14.00 KARSTEN LÜDTKE (*Neuwied, DE*)
Tempomodifikation in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts
- 14.30 ELENA PREVIDI (*Milano/Mailand, IT*)
Ballet at Bonn under Maximilian Friedrich: the Score of Andrea Luchesi's
„Arlequin Deserteur“ (1774)

15.00 **Pause/Break**

- 15.30 MARTIN LÜCKE (*Bochum, DE*)
Björk – Zwischen avantgardistischer Popmusik und popiger Avantgarde
- 16.00 AKITSUGU KAWAMOTO (*Durham/NC, US*)
A history of cover versions
- 16.30 RALPH PALAND (*Köln, DE*)
Gründungsmythen der elektroakustischen Musik

ABSTRACTS

KARSTEN LÜDTKE (*Neuwied, DE*):

Tempomodifikation in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts

Tempomodifikation, also die Veränderung des Grundtempos im Verlauf eines Musikstückes, wurde in der nachromantischen Musizierpraxis des 20. Jahrhunderts mit den Begriffen Agogik oder Tempo rubato als ein typisch romantisches Ausdrucksmittel aufgefasst und in der Folge weitestgehend aus der Aufführungspraxis der älteren, vorromantischen Musik - incl. der sogenannten „historischen Aufführungspraxis“ - verbannt. Erst in jüngerer Zeit wurde gelegentlich mit einer variablen Tempogestaltung bei vorromantischer Musik experimentiert, wobei die Argumentationsdecke, die zu diesen musikalischen Gestaltungsversuchen beigefügt wurde, sehr dünn ist.

Auf der Grundlage der Erschließung eines großen, bisher nicht gewürdigten Quellenbestandes in Form von Komponistenvorworten und Anmerkungen im Notentext zum Thema variable Tempogestaltung kann aber festgehalten werden, dass vor allem im Bereich der frühbarocken italienischen Musik Tempomodifikation als ein wichtiges Mittel der Umsetzung der hoch affekthaltigen „modernen Musik“ verstanden werden muss. Das Referat gibt einen Überblick über die Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Anwendung von Tempomodifikation für diesen Schlüsselbereich der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

ELENA PREVIDI (Milano/Mailand, IT):

Ballet at Bonn under Maximilian Friedrich: the Score of Andrea Luchesi's „Arlequin Deserteur“ (1774)

A truly rare score will be presented: the ballet pantomime “Arlequin déserteur”, composed in Bonn in 1774 by Kapellmeister Andrea Luchesi and choreographed by Vincenzo de Bustis (“Ravaschiello”), another Italian artist who had arrived in Bonn with Luchesi three years before.

255

Most ballet scores by Italian composers have been lost. In the few cases of surviving scores, they are mainly anonymous; just a small number have survived complete with libretto. The “Arlequin” score is accompanied by its libretto, and it has another particular feature: the captions for almost all the score, which allow us to reconstruct the correct synchronization between the music and the dance.

In this paper the structure of Italian stage ballets from the period of Luchesi's “Arlequin” will be explained first; then comparisons will be drawn with the “Arlequin”. This ballet is an unusual source: in fact, its score is very long (more than one hour), and its structure resembles an opera, rather than a ballet. Moreover, the sumptuous libretto (written in French and translated into German) is extremely detailed: we can imagine step by step every little event that should happen on the stage. The reasons for this sharp differentiation probably lie in the circumstances surrounding the commission which will be investigated.

MARTIN LÜCKE (Bochum, DE):

Björk – Zwischen avantgardistischer Popmusik und popiger Avantgarde

Schon mit zwölf Jahren veröffentlichte die 1965 geborene Björk ihre erste Schallplatte. Weltbekannt wurde sie Mitte der 1980er Jahre mit der Band „The Sugarcubes“, die aus der isländischen Punk-Szene hervorging. 1993 begann sie ihre Solokarriere, war zunächst an populären Stilen wie House, Techno und Drum’n’Bass orientiert, wandelte sich aber

später in Richtung zeitgenössischer Avantgarde.

Ohne Zweifel gehört Björk seit ihrem Solodebüt¹ zu einer der interessantesten Musikerpersönlichkeiten des populären Genres. Ihre Musik in eine der unzähligen Sparten der Popmusik einzuordnen, muss misslingen, denn immer wieder hat Björk mit Musikkollegen zusammengearbeitet, die neue Einflüsse aus den Stilen Techno, Jazz, Electro, Minimal Music, aber auch der Avantgarde-Musik mit in den experimentellen Entstehungsprozess ihrer Produktionen hineingebracht haben. Ebenso spielen Elemente der in den 1950er Jahren von Pierre Schaeffer initiierten „musique concrète“ bei ihr eine große Rolle. In Interviews hat Björk daneben auch immer wieder Karlheinz Stockhausen als Vorbild für ihr Interesse an elektronischer Musik genannt.

Ich werde in diesem Vortrag die Entwicklung von Björks Musik beginnend mit der Pop-*(Debut)* hin zur avantgardistisch geprägten Phase (*Médulla*) an der Schnittstelle zwischen U und E nachzeichnen. Auch Björks letzte Alben, der Soundtrack zum Experimentalfilm *Drawing Restraint 9* sowie *Volta*, das von Timbaland produziert und nachhaltig geprägt wurde, werden in diesen Kontext mit einbezogen. Ein wichtiger Aspekt ist vor allem ein Blick auf den in Teilen experimentellen Entstehungsprozess der Stücke in Zusammenarbeit mit Musikern und Produzenten aus anderen Genres.

AKITSUGU KAWAMOTO (Durham/NC, US):

A history of cover versions

Cover versions – the recordings of an existing musical piece – are among the most characteristic practices of popular music. A variety of popular musicians since the 1950s up to now, from Elvis Presley and the Beatles to Michael Jackson and Lauryn Hill, have recorded cover versions; there are relatively few popular musicians who have never done cover versions. This suggests a considerable variety of this practice; different musicians cover existing pieces quite differently. In fact, some musicians cover a song from the same genre while others from a completely different genre. Some change the existing tune quite radically while others only slightly. And some make such changes quite obvious while others almost hide them. According to these and other musical parameters, the effect of cover version can change significantly; a cover version may celebrate the covered piece, reject it, or treat it ironically, etc. However, the variety of cover versions has been elucidated rather from sociological viewpoints, and not necessarily from musicological viewpoints, so our understanding of the history of cover versions has been without reference to actual musical styles. This paper examines a stylistic history of cover versions from the 50s to recent covers. By analyzing a variety of musical methods to create cover

versions, the paper will show how the different musical approaches contributed to the variety of this practice of covering an existing recording.

RALPH PALAND (Köln, DE):

Gründungsmythen der elektroakustischen Musik

In musikhistorischen Darstellungen wird die Entwicklung der elektroakustischen Musik meist als Geschichte der Produktionsstätten aufgefasst. Leitend ist die Vorstellung eines Antagonismus zwischen der Pariser *Musique concrète* und der Kölner Elektronischen Musik. Allerdings geht diese Konzeption auf musiktheoretische und historische Konstruktionen der Komponisten dieser Musik selbst zurück. Insbesondere Pierre Schaeffer in Paris sowie Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen in Köln trugen zur Etablierung einer Geschichtsschreibung bei, welche die historische Entfaltung elektroakustischer Musik als Studiogeschichte begriff. Indem das von ihnen gepflegte Repertoire diskursiver Abgrenzungen, Begriffe, Topoi und Tabus bald von Wissenschaft, Pädagogik und Kritik aufgegriffen wurde, wirkte es für die elektroakustische Musikszene identitätsbildend. Die Etablierung des elektroakustischen Mediums vollzog sich somit auch als Institutionierung einer neuen diskursiven Formation. Charakteristisch sind die Gründungsmythen der elektroakustischen Musik, wie sie von Schaeffer, Eimert und Stockhausen tradiert wurden – dienten diese doch sowohl zur Durchsetzung historischer Prioritätsansprüche als auch zur Konstruktion von Studioidentitäten, die die These von einer Pariser beziehungsweise Kölner Tradition elektroakustischer Musik legitimieren sollten. Nicht selten wurden hierbei ältere Stereotypen über das Verhältnis zwischen französischer und deutscher Musik fortgeschrieben.

■ Gesellschaft für Musikforschung – Einladung zur Mitgliedschaft

Die Gesellschaft für Musikforschung (GfM) ist der Fachverband der in Deutschland in Studium, Forschung und Lehre tätigen Musikwissenschaftler. Sie bietet allen an Fragen der Musikgeschichte, Musikethnologie und der Systematischen Musikwissenschaft Interessierten ein Forum der Information und des Austauschs. Gegenwärtig gehören ihr rund 1600 Mitglieder im In- und Ausland an. Die Gesellschaft fördert die musikwissenschaftliche Forschung auch im Dialog mit anderen Disziplinen. Darüber hinaus versteht sie sich als Vermittlungsorgan von Erkenntnissen aus dem ganzen Gebiet der Musik an eine breitere Öffentlichkeit.

Die Tätigkeit der Gesellschaft erstreckt sich vor allem auf fünf Arbeitsfelder:

1. Ausrichtung von Tagungen und internationalen Kongressen,
2. Herausgabe der Zeitschrift Die Musikforschung (erscheint vierteljährlich) und anderer Beiträge zur Musikwissenschaft,
3. Koordinierung wissenschaftlicher Arbeitsvorhaben,
4. Förderung des wissenschaftlichen Austauschs auf internationaler Ebene,
5. Vertretung der Fachinteressen im bildungspolitischen Raum.

Innerhalb der Gesellschaft bestehen mehrere Fachgruppen und Kommissionen, die zu einzelnen Forschungs- und Interessenschwerpunkten vertieft zusammenarbeiten. Die Jahrestagungen und Kongresse der Gesellschaft sollen zudem dem wissenschaftlichen Nachwuchs die Möglichkeit geben, in Referaten über eigene Forschungen und deren Ergebnisse zu berichten.

Die Gesellschaft für Musikforschung ist ein gemeinnütziger eingetragener Verein. Die Organe der Gesellschaft sind die Mitgliederversammlung, der Vorstand und der Beirat. Sitz der Geschäftsstelle ist Kassel.

Die Mitgliedschaft steht allen Personen, Institutionen, Firmen und Verbänden im In- und Ausland offen, die an den Zielen der Gesellschaft interessiert sind. Der Mitgliedsbeitrag beträgt zur Zeit für Einzelmitglieder EUR 40,-, für Studierende EUR 20,- und für korporative Mitglieder EUR 50,-. Mitgliedsbeiträge und Spenden an die Gesellschaft sind steuerlich absetzbar. Die Mitglieder erhalten kostenlos die Zeitschrift Die Musikforschung. Die Satzung der Gesellschaft steht auf Anforderung zur Verfügung. Das Geschäftsjahr ist das Kalenderjahr.

Für Ihren Beitritt können Sie einen Vordruck anfordern oder Ihre Beitrittserklärung formlos an die Adresse der Gesellschaft richten:

Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel

FAX: 0561/3105254, E-Mail: G.f.Musikforschung @t-online.de

Weitere Informationen können im Internet unter www.musikforschung.de abgerufen werden. Hier finden Sie auch einen Vordruck für die Beitrittserklärung.

► Sonntag, 28. September 2008

- 15.00-16.30 Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-05
Sitzung der Fachgruppe Interpretationsforschung
Leitung: Thomas Seedorf, Thomas Synofzik und Jeroen van Gessel
- 15.00-17.00 Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-12
Sitzung der Arbeitsgruppe Schriftliche Musiküberlieferung im europäischen Kulturraum vom 18. bis zum 20. Jahrhundert
Leitung: Daniela Philippi

► Montag, 29. September 2008

- 10.30-12.00 Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 302
Sitzung der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien
Leitung: Rebecca Grotjahn
- 12.00-14.00 Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 302
Beiratssitzung Jahrbuch "Musik und Gender"
Leitung: Rebecca Grotjahn
- 12.00-14.00 Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 102
Sitzung der Fachgruppe Systematische Musikwissenschaft
Leitung: Wolfgang Auhagen
- 13.00-14.00 Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 202
Fachgruppe Freie Forschungsinstitute: Vorstellung der Mendelssohn-
Ausgabe, Leitung: Reinmar Emans
- 17.30-19.00 Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 202
Sitzung der Fachgruppe Musikwissenschaft und Musikpädagogik
Leitung: Andreas Waczkat

► Dienstag, 30. September 2008

- 09.00-12.00 Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 102
Sitzung der Fachgruppe Musikwissenschaft an Musikhochschulen
Öffentliche Sitzung mit Podiumsdiskussion:

- "Die Vermittlung von Musikgeschichte im Rahmen von
Überblicksvorlesungen und Seminaren an Musikhochschulen
(Lehrpraxis und Modularisierung)"
Leitung: Susanne Rode-Breyman
Teilnehmer: Manuel Gervink, Joachim Kremer u.a.
12.00-14.00 Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 202
Sitzung der Arbeitsgruppe Musikwissenschaft an Universitäten und
Hochschulen, Leitung: Detlef Altenburg
17.00-19.00 Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 102
Sitzung der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute
Leitung: Reinmar Emans
17.00-19.00 Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 202
Sitzung der Fachgruppe Musikethnologie, Leitung: Raimund Vogels
17.00-19.00 Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 302
Sitzung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik
Leitung: Volker Kalisch

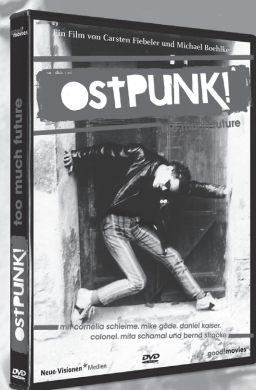
261

■ Mittwoch, 1. Oktober 2008

- 12.00-14.00 Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 102
Beiratssitzung
17.30 Gebäude des Bundesverwaltungsgerichts; Simsonplatz 1
Mitgliederversammlung

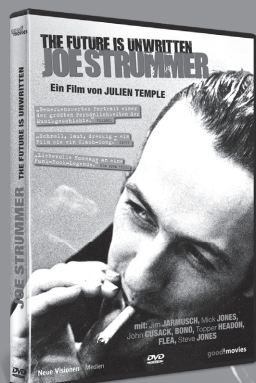
■ Donnerstag, 2. Oktober 2008

- 13.00-14.00 : Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,
Schillerstraße 6, Raum S 102
Sitzung der Arbeitsgruppe Musikerbriefe mit Vorstellung des DFG-
Projektes Mendelssohn-Briefausgabe
Leitung: Gabriele Buschmeier



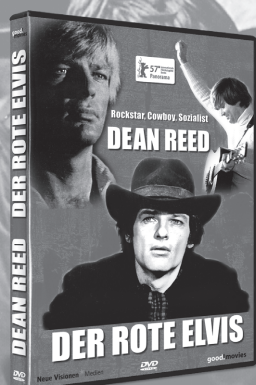
Ostpunk! too much future

»Eine kurzatmige, laute, schrille, dabei aber sehr feinfühligke Bestandsaufnahme der Punkbewegung in der DDR.« Märkische Allgemeine



Joe Strummer The future is unwritten

»Bemerkenswertes Portrait einer der größten Persönlichkeiten der Musikgeschichte.« Visions



Dean Reed Der rote Elvis

»Er sah super aus, und er hatte ein interessantes Leben. Ein guter Grund also, dem Schauspieler, Sänger, Revolutionär und schönen Mann Dean Reed einen Dokumentarfilm zu widmen.« taz

Jetzt auf DVD!

Zu bestellen bei www.goodmovies.de

Informationen zu nichtgewerblichen öffentlichen Vorführungen und Kino bei

Neue Visionen Filmverleih

Schliemannstr. 5 | 10437 Berlin | 030 44 00 88 44

■ KlangAtlas

Festival im Rahmen des XIV. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung

Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen

Mit dem Festival KlangAtlas lädt das Institut für Musikwissenschaft dazu ein, Leipzig mit seinen vielfältigen Musikkulturen und Klanglandschaften durch offene Ohren zu entdecken. In Konzerten, Ausstellungen, Filmen und Vorträgen wird der Bezug von Musik, Klang und Urbanität thematisiert und zur Diskussion gestellt. Historische Orte und Szenelocations bilden den Rahmen für das Erleben und die Auseinandersetzung mit der alten und zugleich jungen Musikstadt Leipzig. Internationale Stadtforscher, Musiker und Künstler sowie Mitarbeiter und Studierende des Instituts präsentieren dazu eigens entwickelte Beiträge und Arbeiten. Mit dem Leitmotiv der Karte greift das Festival das Kongressthema auf und spielt daran unterschiedliche Vermessungs- und (Re-)Präsentationsarten der Musikstadt Leipzig durch. Als vertrautes, visuelles Phänomen dient die Karte der räumlichen Orientierung über eine graphische Repräsentation. Sie ist Medium räumlicher Aufzeichnung, gibt ein abstraktes „Stadt-Bild“ wieder und vermittelt raumbezogenes Wissen.

■ 263 ■

Dieser offiziellen Repräsentationsform von Stadt stehen die vielfältigen kognitiven Landkarten ihrer Bewohner und Besucher gegenüber. Jeder Einzelne „vermisst“ die Stadt auf alltäglichen Pfaden, gestaltet ein Netz aus räumlichen Bezugspunkten und schafft Zentren und Peripherien.

Der Klang einer Stadt, öffentliche Live-Musik, urbane Soundscapes, akustische Signale und vertraute Klangkörper strukturieren und formen das alltägliche Leben. Sie bilden das akustische „Stadt-Bild“, den „KlangAtlas“.

Das Festival will Neugierde auf die vielfältigen akustischen Erscheinungsformen Leipzigs wecken, das Ohr als Erkenntnisorgan schärfen, alternative Kartographien der Musikstadt Leipzig entwerfen und dem graphischen Bewusstsein der Stadt die klingenden Erscheinungen städtischen Lebens an die Seite stellen.

▼ Sonntag, 28. September 2008

- - - - -

- | | |
|-------|---|
| 14.00 | <i>Treffpunkt Städtisches Kaufhaus</i>
Musikalische Stadtführung |
| 15.00 | <i>Meeting Point Städtisches Kaufhaus</i>
Musical City Tour |
| 16.00 | <i>Treffpunkt Städtisches Kaufhaus</i>
Musikalische Stadtführung |
| 16.00 | <i>Museum für Musikinstrumente, Großer Vortragsaal</i>
Tönende Bilder - Vorstellung der Kinoorgel, Film im GRASSI |
| 16.00 | <i>Noch Besser Leben Galerie</i>
"KlangAtlas. Alternative Kartographien einer Musikstadt"
Ausstellungseröffnung |
| 18.00 | <i>Altes Rathaus</i>
Feierliche Eröffnung des Kongresses
Bläser Collegium Leipzig |
| 20.00 | <i>Thomaskirche</i>
Eröffnungskonzert mit dem Thomanerchor Leipzig
Leitung: Georg Christoph Biller, mit Werken von Thomaskantoren
und anderen Leipziger Komponisten
Orgel: UMD David Timm |
| 20.00 | <i>Museum für Musikinstrumente, Großer Vortragsaal</i>
„Fuhrmann des Todes“ (Kinoorgel Live: Jürgen Kurz)
Film im GRASSI |

► Montag, 29. September 2008

- 12.30 *Städtisches Kaufhaus, Raum 02-05t*
Musik-Stadt-Vermittlung. Das Projekt "Leipziger Notenspur"
vorgestellt von Tatjana Böhme-Mehner und Werner Schneider
- 13.00 *Museum für Musikinstrumente*
Studenten zeigen die Schätze der Sammlung
- 18.00 *Schumannhaus*
Kleines Konzert, Kammermusik
René Bogner, Violine; Stefan Burkhardt, Klavier
- 18.00 *Mendelssohnhaus*
Konzert mit Kompositionen von Studierenden der Musikwissenschaft
- 20.00 *Völkerschlachtdenkmal*
Gesänge um Trauer und Krieg
(Studio vocalis Leipzig, Ltg. Gunter Berger)
- 20.00 *Museum für Musikinstrumente, Großer Vortragssaal*
"Here we come", Film im GRASSI Spezial

► 265 ◄

► Dienstag, 30. September 2008

- 13.00 *Museum für Musikinstrumente*
Studenten zeigen die Schätze der Sammlung
- 17.30 *Universitätsbibliothek Leipzig*
Möglichkeit zur Vorbesichtigung der Ausstellung "Hugo Riemann
und die Notenschätze der Universität Leipzig"
- 18.00 *Noch Besser Leben, Salon*
Patrick Franke: Kommentierte Aufführung von Phonographien

- 18.00 *Mendelssohn-Haus, Musiksalon*
Kleines Konzert, Lieder der Romantik
Daniel Ochoa, Bariton; Edith Ochoa Klavier
- 19.00 *Neues Rathaus, Wandelhalle*
Empfang der Kongressteilnehmer durch den Oberbürgermeister der
Stadt Leipzig und den Rektor der Universität Leipzig
- 21.00 *Museum für Musikinstrumente, Großer Vortragssaal*
"Hausarbeiten", Film im GRASSI Spezial

■ Mittwoch, 1. Oktober 2008

- - - - -

- 13.00 *Museum für Musikinstrumente, Ausstellung*
Kleines Konzert: Reger spielt Reger
- 17.30 *Universitätsbibliothek Leipzig*
Möglichkeit zur Vorbesichtigung der Ausstellung "Hugo Riemann
und die Notenschätze der Universität Leipzig"
- 18.00 *Noch Besser Leben, Salon*
Anne König: "Images are faster than sounds"
Höraufführung mit Gespräch
- 18.00 *Museum für Musikinstrumente, Ausstellung*
Kleines Konzert: Gesprächskonzert. Historische Tasteninstrumente
Andreas Mitschke
- 20.00 *Gewandhaus zu Leipzig*
Entdecker-Konzert: H. W. Henze: "Elogium amatissimi amici nunc
remoti" (UA)
MDR Rundfunkchor, Gewandhausorchester, Dirigent: Riccardo
Chailly
- 20.00 *Museum für Musikinstrumente, Großer Vortragssaal*
"Dancing with myself", Film im GRASSI Spezial

■ Donnerstag, 2. Oktober 2008

- 13.00 *Museum für Musikinstrumente*
Studenten zeigen die Schätze der Sammlung
- 17.30 *Universitätsbibliothek Leipzig*
Möglichkeit zur Vorbesichtigung der Ausstellung "Hugo Riemann und die Notenschätze der Universität Leipzig"
- 18.00 *Museum für Musikinstrumente, Zimeliensaal*
Kleines Konzert: Die Stille hören
(Jim Franklin, Shakuhachi)
- 20.00 *Noch Besser Leben, Salon*
Gunnar Otte: "Musikalische Ästhetiken, symbolische Grenzziehungen und die soziale Strukturierung des Club- und Diskothekenmarktes in Leipzig", Vortrag, anschließend DJ
- 20.00 *Gewandhaus zu Leipzig*
Großes Concert: H. W. Henze: "Elogium amatissimi amici nunc remoti" (UA) und L. van Beethoven: 3. Sinfonie,
MDR Rundfunkchor, Gewandhausorchester, Dirigent: Riccardo Chailly

■ 267 ■

■ Freitag, 3. Oktober 2008

- 15.00 *Museum für Musikinstrumente, Zimeliensaal*
Eröffnung der Studiensammlung, Konzert mit Jamal Samawati (tar) und N.N. (Trommel)
- 18.00 *Noch Besser Leben, Salon*
Natanael Arndt: Open Street Mao Präsentation
- 20.00 *Museum für Musikinstrumente, Großer Vortragssaal*
"ostPunk! too much future", Film im GRASSI Spezial

■ Sonntag, 28. September 2008

Treffpunkt Städtisches Kaufhaus, 14.00 und 16.00

MUSIKALISCHE STADTFÜHRUNGEN IN DEUTSCHER SPRACHE: AUF DEN SPUREN DER MUSIKGESCHICHTE IN DER INNENSTADT LEIPZIGS

Leitung: *Dr. Petra Dießner von der Leipziger Notenspur-Initiative*

Meeting Point: Städtisches Kaufhaus, 15.00

MUSICAL CITY TOUR On the tracks of musical history in the inner city of Leipzig

With Christiane Sporn, Robert-und-Clara-Schumann-Verein Leipzig

Noch Besser Leben Galerie, 16.00

"KLANGATLAS: ALTERNATIVE KARTOGRAPHIEN EINER MUSIKSTADT", Ausstellungseröffnung

Die Ausstellung "KlangAtlas. Alternative Kartographien einer Musikstadt" fragt nach dem Zustand und den Gestaltungsmöglichkeiten der akustischen Umwelt Leipzigs. Sie präsentiert künstlerische Positionen und Ergebnisse wissenschaftlicher Recherchen, die mit unterschiedlichen Medien den Bezug von Musik, Klang und Urbanität thematisieren. Anhand einer Inhaltsanalyse der Leipziger Volkszeitung wird herausgearbeitet, wie Musik in Leipzig medial thematisiert wird. Im Rahmen des Projektes „Soundatlas Leipzig“ hat Anne König Schülerinnen und Schüler eingeladen, selbst akustische Atmosphären in ihrem Stadtteil aufzuzeichnen und diese anschließend zu einem akustischen Stadtplan im Internet zusammengefügt (www.soundatlas.de). Der in Leipzig lebende Medienkünstler Patrick Franke untersucht in seinem Ausstellungsbeitrag auf der Grundlage von Phonografien den Klang gesellschaftlicher Umwelten in Leipzig.

Öffnungszeiten der Ausstellung: 29.09 bis 3.10.08, jeweils 13.00 bis 19.00

Museum für Musikinstrumente, Großer Vortragsaal, 16.00

TÖNENDE BILDER - VORSTELLUNG DER KINOORGEL

Live-Präsentation der Kinoorgel mit Filmbeispielen

Familienkino – empfohlen ab 8 Jahren

Nach der Restaurierung ist die Kinoorgel des GRASSI Museums in einer ausgezeichneten Raumakustik die einzige Kinoorgel Mitteldeutschlands. Speziell für Filmtheater entwickelt, ersetzt sie nicht nur diverse Instrumente eines Orchesters, sondern liefert daneben einen Fundus wichtiger Alltagsgegenstände und -geräusche. Die jetzige Aufstellung ermöglicht einen Blick in das faszinierende technische Innere. Seit Herbst 2007 erklingt die Orgel wieder regelmäßig bei den eigens produzierten Stummfilmbegleitungen. Unter der Moderation von Veit Heller und mit Sabine Heller an der Orgel laufen „Der fliegende Koffer“, „Kalif Storch“ und „Der Froschkönig“ – Scherenschnitt-Episoden von Lotte Reiniger (1921/1953/1961).

269

Altes Rathaus zu Leipzig, 18.00

FEIERLICHE ERÖFFNUNG

Der XIV. Internationale Kongress der Gesellschaft für Musikforschung wird im Alten Rathaus zu Leipzig feierlich eröffnet. Turmbläser werden diese Eröffnung vom Pfeiferstuhl aus einleiten und später am Ende der Veranstaltung auch vom Rathausbalkon aus den Gang der Teilnehmer zum Eröffnungskonzert in die Thomaskirche musikalisch begleiten.

Bläser Collegium Leipzig

Friederike Otto - Zink

Fernando Günther - Posaune

Sebastian Krause - Posaune

N.N. - Posaune

Musik der Stadtpfeifer und Tanzsätze verschiedener Komponisten

Museum für Musikinstrumente, Großer Vortragsaal, 20.00

FUHRMANN DES TODES

Film im GRASSI

Schweden, 1921

Ein zeitloser Klassiker: Victor Sjöströms Film basiert auf einer Erzählung Selma Lagerlöfs, die sich wiederum auf eine uralte schwedische Legende beruft. Sie erzählt vom Fuhrmann des Todes, der als letzter Verstorbener ein Jahr lang die Seelen der Toten einsammeln muss. Sjöström übernimmt die Motive der Legende und projiziert diese auf das schwedische Arbeitermilieu seiner Zeit. Der „Fuhrmann des Todes“ gilt als sein Meisterwerk. Die kunstvolle Lichtsetzung, die raffinierte Kameraarbeit, die Technik der Doppelbelichtung, eine ambitionierte Montage sowie eine komplexe Erzählstruktur ließen den Film zur Krönung des "Goldenen Zeitalters" des schwedischen Stummfilms werden. Eine farbig viragierte Fassung wird live von Jürgen Kurz an der historischen Kinoorgel des GRASSI begleitet.

Thomaskirche, 20.00

CHORMUSIK UND ORGELWERKE VON THOMASKANTOREN UND ANDEREN LEIPZIGER KOMPONISTEN

Programm:

Sethus Calvisius: Unser Leben währet siebenzig Jahr

Johann Hermann Schein: Da Jakob vollendet hatte
(aus „Israelsbrunnlein“)

Johann Schelle: Christus ist des Gesetzes Ende

- Orgel: Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge h-moll (BWV 544)

Georg Philipp Telemann / Johann Sebastian Bach: Jauchzet dem Herrn

- Orgel: Max Reger: Benedictus (op. 59/9)

Christian Theodor Weinlig: Laudate Dominum

Richard Wagner: Dein ist das Reich

Felix Mendelssohn Bartholdy: Singet dem Herrn (1. + 2. Satz aus 98. Psalm)

Felix Mendelssohn Bartholdy: Heilig ist Gott der Herr

- Orgel: David Timm: Improvisation

Hugo Distler: Das ist je gewißlich wahr

Dimitris Terzakis: Die Reden Gottes

Georg Christoph Biller: Der apostolische Segen

Thomanerchor

Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller

Universitätsmusikdirektor David Timm

Museum für Musikinstrumente

Die ständige Ausstellung im Museum für Musikinstrumente der
Universität Leipzig hat zu folgenden Zeiten geöffnet:

Dienstag bis Sonntag, 10.00 bis 18.00

► 271 ◄

The exhibition in the Museum of Musical Instruments is open
Tuesday through Sunday 10.00-18.00

■ Montag, 29. September 2008

Museum für Musikinstrumente, 13.00-14.00

STUDENTEN ZEIGEN DIE SCHÄTZE DER SAMMLUNG

Klingender Rundgang

Die größte deutsche Sammlung für historische Musikinstrumente präsentiert sich erst seit diesem Jahr nach aufwändiger Rekonstruktion des GRASSI-Museums in völlig neu gestalteten Räumen.

In einem ganz besonderen Rundgang erläutern Studenten der Musikwissenschaft die herausragenden Objekte – von wertvollen Unikaten der Renaissance über den ältesten vollständig original erhaltenen Hammerflügel der Welt und Meisterwerke der Bachzeit bis hin zu mechanischen Instrumenten des 20. Jahrhunderts – und bringen sie teilweise auch zum Klingen.

Schumannhaus, 18.00-19.00

KLEINES KONZERT

Kammermusik

Programm:

Robert Schumann - Sonate für Klavier und Violine a-moll op. 105

Clara Schumann - Drei Romanzen op. 22

Johannes Brahms - Sonate für Klavier und Violine G-Dur op. 78

René Bogner, Violine

Stefan Burkhardt, Klavier

Mit freundlicher Unterstützung des G. Henle Verlages, München.

Mendelssohnhaus, Hörsaal, 18.00

KONZERT MIT KOMPOSITIONEN VON STUDIERENDEN DER MUSIKWISSENSCHAFT

Abwechslungsreiche Eindrücke verspricht dieses Konzert mit Kompositionen von Studierenden der Musikwissenschaft der Universität Leipzig. Die musikalische Vielfalt reicht dabei vom Klavierstück und Streichquartett bis hin zu Elektronik.

Völkerschlachtdenkmal, 20.00

GESÄNGE UM TRAUER UND KRIEG

► 273 ◄

Programm:

Bernd Franke, „Requiem 1813“ für Sprecher, Tenor, gemischten Chor und Ensemble auf Texte von Georg Trakl und aus dem Neuen Testament

sowie Chorwerke von Henry Purcell, Rihards Dubra, Tobias Rudolf, Arnold Schönberg, Morten Johannes und Josef Gabriel Rheinberger

Studio vocalis Leipzig

Leitung: Gunter Berger

Museum für Musikinstrumentenkunde, Großer Vortragsaal, 20.00

HERE WE COME Film im GRASSI Spezial

Deutschland, 2006
deutsch mit engl. Untertitel

„Here we come“ erzählt von Hip Hop und Breakdance in der DDR und darüber, was bis heute davon überlebt hat.

Für Simo, Beatschmidt und Magic Mayer ist Breakdance ihre Heimat, Hip Hop ihr Leben. Trotz Staatspolizei, Diktatur und Sozialismus machen sie ihren eigenen Weg: Sie treffen sich auf Straßenkreuzungen, schneiden sich ihre Trainingsanzüge selber und tragen ihr Graffiti mit dem Pinsel auf. Die Bewegungen haben sie sich aus Film und Fernsehen abgeschaut, geübt wird vor dem Spiegel oder auf der Straße. Die Crews treten in Wettkämpfen gegeneinander an. Erst von allen verurteilt und ausgegrenzt, entwickelt sich Breakdance zu einer wichtigen Jugendkultur in der ehemaligen DDR. „Here we come“ ist der Diplomfilm von Nico Raschick an der Filmakademie Baden-Württemberg.

KlangAtlas-Ausstellung in der Noch Besser Leben Galerie
13.00 – 19.00

■ Dienstag, 30. September 2008

Museum für Musikinstrumente, 13.00-14.00

STUDENTEN ZEIGEN DIE SCHÄTZE DER SAMMLUNG

Klingender Rundgang

Beschreibung siehe Montag 29.9.

Universitätsbibliothek Leipzig, 17.30

MÖGLICHKEIT ZUR VORBESICHTIGUNG DER AUSSTELLUNG "HUGO RIEMANN UND DIE NOTENSCHÄTZE DER UNIVERSITÄT LEIPZIG"

■ 275 ■

Noch Besser Leben, Salon, 18.00

PATRICK FRANKE: KOMMENTIERTE AUFFÜHRUNG VON PHONOGRAPHIEN

Der in Leipzig lebende Medienkünstler Patrick Franke ist seit Ende der 1990er Jahre künstlerisch vorrangig mit akustischen Medien in unterschiedlichen Bereichen aktiv. Zumeist auf Grundlage von Phonographien entstehen Kompositionen, Topophonien und Soundmaps, Klanginstallationen oder kommentierte Aufführungen in Einzelarbeiten oder Kollaborationen. Für „KlangAtlas“ hat er sich in Leipzig auf die Suche nach Klang in gesellschaftlichen Umwelten begeben. Eine Befragung des Materials wird durch Kommentare ergänzt.

Mendelssohnhaus, Musiksalon, 18.00-19.00

KLEINES KONZERT

Kammermusik

Programm:

Felix Mendelssohn Bartholdy

Minnelied

Das erste Veilchen

Auf Flügeln des Gesanges

Pagenlied

Altdeutsches Frühlingslied

Erster Verlust

Robert Schumann

Liederkreis op. 39

Nach Gedichten von Joseph Freiherr von Eichendorff

Aus der Fantasie für Klavier C-Dur, op. 17

3. Satz (Langsam, getragen)

Aus „Myrten“, op. 25

Widmung

Venezianisches Gondellied I

Venezianisches Gondellied II

Du bist wie eine Blume

Daniel Ochoa, Bariton

Edith Ochoa, Klavier

Mit freundlicher Unterstützung des G. Henle Verlages, München.

Neues Rathaus, Wandelhalle, 19.00

EMPFANG DER KONGRESSTEILNEHMER DURCH DEN
OBERBÜRGERMEISTER DER STADT LEIPZIG, BURKHARD JUNG, UND
DEN REKTOR DER UNIVERSITÄT LEIPZIG, FRANZ HÄUSER

*Musikalische Umrahmung: Reiko Brockelt (Sax. und Ltg.)
Mitglieder der Unibigband Leipzig*

Museum für Musikinstrumente, 21.00

"HAUSARBEITEN"
Film im GRASSI Spezial

▀ 277 ▴

Deutschland, 2003
deutsch ohne Untertitel

„Hausarbeiten“ ist der Diplomfilm von Cornelia Friederike Mueller und René Blümel an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Die Medienkünstler portraituren darin einen Teil der Leipziger elektronischen Musikszene: Zehn Musiker sprechen u.a. darüber, welche Bedeutung der Computer bei der Umsetzung ihrer musikalischen Vorstellungen hat. Neben den Musikbiografien interessiert sich der Film vor allem für die Ausdrucksformen und Arbeitsweisen der Protagonisten, die von experimenteller Klangforschung bis hin zur Verarbeitung von Streichersamples reichen. Dabei gehen die Filmemacher der Frage nach, wie die Technik die Ideen der Künstler und ihre Musik beeinflusst. Bieten digitale Arbeitsmittel neue Möglichkeiten bei der Suche nach eigenen Ausdrucksformen? Der Film bietet nicht nur die Möglichkeit, einen Ausschnitt der Leipziger elektronischen Musikszene kennen zu lernen, sondern ist auch eine differenzierte Reflexion über die Auswirkungen und Möglichkeiten elektronischer Klangzeugung.

KlangAtlas-Ausstellung in der Noch Besser Leben Galerie
13.00 – 19.00

Ausstellung im Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig
10.00-18.00

■ Mittwoch, 1. Oktober 2008

Museum für Musikinstrumente, 13.00-14.00

KLEINES KONZERT

Reger spielt Reger

1904 stellte die Firma Welte & Söhne aus Freiburg im Breisgau auf der Leipziger Herbstmesse das erste Reproduktionsklavier vor: ein selbstspielendes Klavier, das auch die künstlerischen Intentionen wiedergegeben haben soll. Ein Jahr später erschienen die ersten Phonola-Künstlerrollen der Firma Hupfeld, die laut einem Firmenprospekt "das lebendige Spiel mit allen Eigenheiten des menschlichen Fingeranschlages plastisch" und somit "Ton für Ton das Originalspiel erster Künstler" wiederzugeben vermochten. Eszter Fontana wird einige dieser Zeitzeugen in Wort und Ton vorstellen und so ein lebendiges Bild einer Epoche voller technischer Erfindungen und Neuerungen vermitteln.

Universitätsbibliothek Leipzig, 17.30

MÖGLICHKEIT ZUR VORBESICHTIGUNG DER AUSSTELLUNG

"HUGO RIEMANN UND DIE NOTENSCHÄTZE DER UNIVERSITÄT LEIPZIG"

Museum für Musikinstrumente, 18.00-19.00

KLEINES KONZERT

Gesprächskonzert: Historische Tasteninstrumente

Andreas Mitschke stellt die Orgel von Zacharias Hildebrandt (Hilbersdorf bei Freiberg, 1724, Inv.-Nr. 250) sowie weitere Tasteninstrumente aus dem Bestand des Museums vor.

Noch Besser Leben, Salon, 19.00

ANNE KÖNIG: "IMAGES ARE FASTER THAN SOUNDS"

Höraufführung mit Gespräch

In der Radioarbeit "Images Are Faster Than Sounds", die 2005 für das temporäre und mobile Radio_Copernicus entstand, mischt Anne König aktuelle „Field Recordings“ aus Leipzig mit einem Text über die Geschichte von Soundscapes. "Das Licht des Blitzes bewegt sich mit 300.000 km pro Sekunde, der Donnerschall ist eine Million Mal langsamer. Der Beobachter sieht den Blitz am Gewitterhimmel einige Momente früher, als er ihn hört. Eine ähnliche Asynchronität der Sinneseindrücke erlebte ich, als sich Leipzig Anfang der 90er Jahre von Monat zu Monat veränderte. Den sichtbaren Wandel bemerkte ich viel schneller als die Metamorphose der Klangwelt."

▀ 279 ▴

Gewandhaus zu Leipzig, Großer Saal, 20.00

ENTDECKER-KONZERT

Hans Werner Henze: "Elogium Amatissimi Amici Nunc Remoti" (UA),

MDR Rundfunkchor

Gewandhausorchester

Dirigent: Riccardo Chailly

Moderation: Heiner Stolle

Museum für Musikinstrumente (Großer Vortragssaal), 20.00

DANCING WITH MYSELF

Film im GRASSSI Spezial

Deutschland, 2005, deutsch ohne Untertitel

Judith Keil und Antje Kruska porträtieren in „Dancing with myself“ drei Außenseiter auf den Straßen und den Tanzflächen Berlins: Reinhard (63), Mario (36) und Laurin (18) suchen ihr Glück auf und neben den Tanzflächen Berlins. Sie verbringen ihre Nächte in Berliner Clubs und Diskotheken und tanzen sich frei. Auf den Tanzflächen blühen sie auf, sind mutig, verführen, suchen Kontakt oder beamen sich in eine schöne, sorgenfreie Welt. In ihrem Alltag stehen sie dagegen auf eher wackeligen Beinen und ihre Probleme wachsen ihnen langsam über den Kopf. Reinhard ist Rentner und kämpft um seine große Liebe. Mario verliert seine Arbeit und macht sich auf die Suche nach Ersatz, vor allem, weil er seine beiden Töchter nicht enttäuschen will. Und Laurin, beim Tanzen schön und selbstbewusst, findet in der Schule keinen Anschluss. Drei Generationen, drei unterschiedliche Musik- und Tanzstile, aber immer sind Musik und Tanz die Medien, um aus dem Alltag heraus und über ihn hinaus zu kommen.

KlangAtlas-Ausstellung in der Noch Besser Leben Galerie

13.00 – 19.00

Ausstellung im Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig

10.00 – 18.00

■ Donnerstag, 2. Oktober 2008

Museum für Musikinstrumente, 13.00-14.00

STUDENTEN ZEIGEN DIE SCHÄTZE DER SAMMLUNG

Beschreibung siehe Mo. 29.9.

Universitätsbibliothek Leipzig, 17.30

MÖGLICHKEIT ZUR VORBESICHTIGUNG DER AUSSTELLUNG "HUGO RIEMANN UND DIE NOTENSCHÄTZE DER UNIVERSITÄT LEIPZIG"

■ 281 ■

Museum für Musikinstrumente, Zimeliensaal, 18.00-18.45

KLEINES KONZERT

Die Stille hören

Jim Franklin, Shakuhachi-Meister (Shihan), spielt auf traditionellen japanischen Bambusflöten. Der 1959 in Sydney geborene Musiker und Komponist tritt regelmäßig international in Konzerten auf. Ein Anliegen ist dabei die Vermittlung des spirituellen Hintergrunds der Shakuhachi-Musik im Dialog mit anderen Kulturen und Religionen. Gespielt werden sogenannte Honkyoku ('Urstücke'), meditative Stücke mit meistens freiem Rhythmus, deren Phrasierung eng mit dem Atem des Spielers zusammenhängt. Die Tradition des Honkyoku ist durch mehrere Schulen ununterbrochen von Meister zu Schüler bis heute weitergegeben worden.

Gewandhaus zu Leipzig, Großer Saal, 20.00

GROSSES CONCERT

Hans Werner Henze: "Elogium Amatissimi Amici Nunc Remoti" (UA)

Ludwig van Beethoven: 3. Sinfonie Es-Dur op. 55 („Eroica“)

Konzerteinführung um 19.15 Uhr im Schumann-Eck

MDR Rundfunkchor

Gewandhausorchester

Dirigent: Riccardo Chailly

Noch Besser Leben, Salon, 20.00

GUNNAR OTTE: "MUSIKALISCHE ÄSTHETIKEN, SYMBOLISCHE
GRENZZIEHUNGEN UND DIE SOZIALE STRUKTURIERUNG DES
CLUB- UND DISKOTHEKENMARKTES IN LEIPZIG"

Vortrag

anschließend DJ

Der Soziologe Dr. Gunnar Otte präsentiert in seinem Vortrag die Ergebnisse einer Studie über die Leipziger Clubkultur. Vom Indie-Club bis zur Großraumdiskothek hat er untersucht, wie der Club- und Diskothekenmarkt in Leipzig strukturiert ist, welche Konturen einzelne Publika aufweisen, welcher symbolischen und diskursiven Grenzziehungen sich Club- und Diskothekenbesucher bedienen und welche sozialen Hierarchien sich dabei herausbilden.

KlangAtlas-Ausstellung in der Noch Besser Leben Galerie

13.00 – 19.00

Ausstellung im Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig

10.00 – 18.00

■ Freitag, 3.Oktober 2008

Museum für Musikinstrumente, 15.00

KONZERT ZUR ERÖFFNUNG DER STUDIENSAMMLUNG

Anlässlich der Eröffnung der Studiensammlung des Museums für Musikinstrumente spielt Jamal Samawati auf den persischen Lauten Tar und Setar Musik der persischen modalen Dastgah-Tradition, begleitet von einem Schlagzeuger auf verschiedenen Handtrommeln. Der gebürtige Iraner Samawati ist ein international geachteter Künstler auf diesem Gebiet; in Leipzig begeisterte er bereits zu anderen Gelegenheiten, u.a. im Gewandhaus, das Publikum. Das Konzert steht in direktem Bezug zu den zahlreichen außereuropäischen Musikinstrumenten, darunter auch einigen wertvollen persischen Exponaten, die fortan in der neuen Studiensammlung zu sehen sein werden. Im Anschluss an das Konzert finden Führungen durch diesen neuen Bereich des Museums statt.

■ 283 ■

Jamal Samawati (Frankfurt/M. / Iran): Tar und Setar (persische Lauten)
NN: Percussion

Noch Besser Leben, Salon, 18.00

OPEN STREET MAP PRÄSENTATION

OpenStreetMap ist ein Projekt mit dem Ziel, eine freie Weltkarte zu erschaffen (www.OpenStreetMap.org). Wie bei Wikipedia werden weltweit Daten über Straßen, Eisenbahnen, Flüsse, Wälder, Häuser und vieles mehr gesammelt und zu einer Karte im Internet zusammengefügt. Weil die Daten von Freiwilligen selbst erhoben und nicht aus existierenden Karten übernommen werden, liegen alle Rechte beim Projekt selbst. Die OpenStreetMap-Daten darf jeder lizenzkostenfrei einsetzen und beliebig weiterverarbeiten. Was auf der Karte erfasst wird, steht den freiwilligen Kartographen frei. So lassen sich auch Geburtshäuser, Wirkungsstätten und Aufführungsstätten von MusikerInnen erfassen. Wie diese Erfassung praktisch funktioniert und wie sich diese Kartendaten auch mit Bild- und Tondokumenten verbinden lassen, wird in der OpenStreetMap-Präsentation von Natanael Arndt erklärt.

Museum für Musikinstrumente, Großer Vortragssaal, 20.00

OSTPUNK! TOO MUCH FUTURE

Film im GRASSI Spezial

Deutschland, 2006

deutsch mit englischen Untertiteln

Der Film porträtiert einige Protagonisten der frühen Ostpunk-Bewegung über die DDR hinaus, erzählt von Anpassung, Konsequenz, Zwängen, Unabhängigkeit und von der Verwandlung einer allgemeinen Verweigerung in künstlerische und politische Praxis. Punkbands wie Wutanfall, Schleimkeim, L'Attentat, Betonromantik oder Planlos stemmten sich gegen einen verordneten Zukunftsoptimismus und eine soziale Überversorgung. Der Film ist das Porträt einer Subkultur, einer folgenreichen Eruption im unerschütterlichen Glauben an eine Utopie, die zur Ideologie geriet. Der Film versteht Punk nicht nur als politisches, sondern auch als ästhetisches Phänomen und kombiniert bewusst aktuelle Filmaufnahmen mit unveröffentlichtem Original-Super-8-Material. DDR-Propagandafilme prallen auf Animationen mit Clipcharakter. Der Dokumentarfilm ist der Versuch einer kritischen Auseinandersetzung mit einer Gegenkultur im Osten, ihrem Lärm und Ausrasten wie auch ihrem Einrasten in eine Repressionsgeschichte.

KlangAtlas-Ausstellung in der Noch Besser Leben Galerie

13.00 – 19.00

Ausstellung im Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig

10.00 – 18.00

SERVICE

■ Kongressbüro

Leitung

Katrin Stöck

Anmeldung

Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-03

Tel.: 0341 97 30 455

Information und Koordination

Städtisches Kaufhaus, Universitätsstraße 16, Raum 02-10

Tel.: 0341 97 30 455

■ 285 ■

Öffnungszeiten

Sonntag	28. September:	12.00 – 20.00 Uhr
Montag	29. September:	08.00 – 19.00 Uhr
Dienstag	30. September:	08.00 – 19.00 Uhr
Mittwoch	1. Oktober:	08.00 – 19.00 Uhr
Donnerstag	2. Oktober:	08.00 – 18.00 Uhr
Freitag	3. Oktober:	08.00 – 14.00 Uhr

■ Leipzig Tourismus und Marketing GmbH

Richard-Wagner-Straße 1

Hotline: +49 (0)341 7104 275

■ Veranstaltungsorte

Alte Börse

Naschmarkt 1 – 04109 Leipzig

Altes Rathaus

Markt 1 – 04109 Leipzig

Bundesverwaltungsgericht

Simsonplatz 1 – 04107 Leipzig

Dekanat der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften

Schillerstraße 6 – 04109 Leipzig

Gewandhaus zu Leipzig

Augustusplatz 8 – 04109 Leipzig

Mendelssohn-Haus Leipzig

Goldschmidtstraße 12 – 04103 Leipzig

Museum für Musikinstrumente

Johannisplatz 5 – 11 – 04103 Leipzig

Musikalienhandlung M. Oelsner

Schillerstraße 5 – 04109 Leipzig

Musikschule Leipzig "Johann-Sebastian-Bach"

Petersstraße 43 – 04109 Leipzig

Neues Rathaus

Martin-Luther-Ring 4-6 – 04109 Leipzig

Noch Besser Leben

Merseburger Straße 25/ Ecke Karl-Heine-Straße – 04229 Leipzig

Schumann-Haus Leipzig

Inselstraße 18 – 04103 Leipzig

Städtisches Kaufhaus

Universitätsstraße 16 – 04109 Leipzig

Thomaskirche

Thomaskirchhof 18 – 04109 Leipzig

Universitätsbibliothek Leipzig

Bibliothek Albertina

Beethovenstraße 6 – 04107 Leipzig

Völkerschlachtdenkmal

Prager Straße – 04299 Leipzig

▼ Verlagsausstellung

Musikalienhandlung M. Oelsner, Schillerstraße 5
Musikschule Leipzig "Johann Sebastian Bach", Petersstraße 43

Akademischer Lexikadienst
Bärenreiter Verlag, Kassel
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
Böhlau Verlag, Köln, Weimar
Books on music, Rosemary Dooley, Kendal, England
Brepols Publishers, Turnhout, Belgien
Dr. Hans Schneider Verlag GmbH, Tutzing
Éditions Fayard, Paris
Edition Peters Leipzig
Edition Walhall, Magdeburg - Faksimiles (Fuzeau/Forni/Spes) und Urtextausgaben
Faber & Faber, Leipzig
Furore Verlag, Kassel
G. Henle Verlag, München
Georg Olms Verlag AG, Hildesheim
Gudrun Schröder Verlag, Leipzig
J. B. Metzler Verlag und Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar
Laaber Verlag, Laaber
Merseburger Verlag, Kassel
PAN Verlag, Kassel
Peter Lang Verlag, Frankfurt/M.
Schott Music, Mainz
studio.verlag, Sinzig

Öffnungszeiten

Montag bis Donnerstag 10.00 – 18.00 Uhr

REFERENTEN

Abels, Robert	238
Adam-Schmidmeier, Eva Maria von	173
Altenburg, Detlef	261
Ammendola, Andrea Pietro	213
Anderson, Christopher	59
Andersson, Greger	68
Andraschke, Peter	72
Antoni, Luisa	79
Arndt, Natanael	283
Auhagen, Wolfgang	260
Axtmann, Dominik	240
Bacciagaluppi, Claudio	191
Baghirova, Sanubar	47
Bajgarová, Jitka	78
Bär, Ute	117
Barbo, Matjaž	80
Bardelmann, Claire	138
Bartsch, Cornelia	145
Baysal, Atalay	241
Becker, Alexander	53
Beer, Axel	113
Behrends, Rainer	119
Bek, Mikuláš	78
Bennett, Andy	43
Berdux, Sylke	93
Bertleff, Ingrid	46
Bisaro, Xavier	137
Bochmann, Minari	148
Bogdan, Izabela	172

Böhme-Mehner, Tatjana	192
Borchard, Beatrix	144
Brödner, Isabell	180
Brusniak, Friedhelm	37
Bugenhagen, Beate	214
Buschmeier, Gabriele	261
Camier, Bernard	250
Chimènes, Myriam	157
Choki, Seiji	149
Conrad, Rudolf	122
Cooper, John Michael	113
Danuser, Hermann	167
Datz, Alexander Wolfram	232
de Vries, Claudia	117
Diedrich, Stephan	132
Djumaev, Aleksandr	48
Dobelmann, Marcus	177
Dorfner, Helene	195
Döring, Detlef	99
Eckart, Frank	84
Eggers, Katrin	228
Eichler, Heidrun	90
Emans, Reinmar	260, 261
Ender, Daniel	242
Ensslin, Wolfram	101
Fahlbusch, Markus	231
Feisst, Sabine	232
Fend, Michael	225
Fetting, Daphne	183

Filipiak, Yu	123
Flechsig, Amrei	249
Focht, Josef	91
Fontana, Eszter	94
Franke, Patrick	275
Franklin, Jim	122
Fricke, Heike	92
Fritz-Hilscher, Elisabeth	127
Fürst, Marion	178
Gabrielová, Jarmila	87
Gaul, Magnus	193
Gaupp, Lisa	235
Geck, Cordula-Susanne	141
Gerlach, Katrin	190
Gessel, Jeroen van	260
Gétreau, Florence	90
Glöckner, Andreas	100
Glowotz, Daniel	213
Gollin, Edward	169
Gottschewski, Hermann	148
Grafschmidt, Christopher	56
Grochulski, Michaela G.	200
Groote, Inga Mai	159
Grotjahn, Rebecca	146, 260
Gruber, Gernot	126
Gurevich, Vladimir	65
Hahmann, Helen	252
Haken, Boris von	247
Haller, Elke	45
Hamilton, Kenneth	238

Hampf, Veronika	79
Harasim Clemens	205
Heidrich, Jürgen	213
Heilgendorff, Simone	202
Heine, Claudia	222
Heinemann, Michael	115
Heise, Birgit	120
Heitmann, Christin	184
Heller, Veit	89
Hemming, Jan	226
Hennemann, Monika	217
Herrmann-Schneider, Hildegard	37
Hinkel, Jörn-Peter	60
Hinrichsen, Hans-Joachim	52, 165
Hobert, Florian	155
Holtmeier, Ludwig	168
Holtsträter, Knut	164
Huber, Bernhard	54
Huck, Oliver	214
Hurtig, Martin	109
Hutchinson, Sydney	46
Ille, Enrico	123
Janz, Tobias	166
Jaunslaviete, Baiba	67
Joelson-Strohbach, Harry	116
Johanek, Peter	30
John, Eckhard	155
Jung-Kaiser, Ute	132
Kaden, Christian	41

Kalisch, Volker	261
Kawamoto, Akitsugu	256
Kawamoto, Makiko	209
Keym, Stefan	142
Király, Peter	95
Klauk, Stephanie	216
Klaus-Cosca, Barbara	186
Klause, Inna	246
Klotz, Sebastian	83
Koch, Lars-Christian	40
Kokanovic, Marijana	81
Komarov, Alexander	210
Kondi, Bledar	251
König, Anne	279
König, Stefan	57
Kononova, Yelena	174
Kontarsky, Matthias	55
Kopecky, Jiri	176
Koptová, Markéta	176
Koralewski, Vanessa	240
Kornberger, Monika	128
Kowar, Helmut	120
Kraus, Beate Angelika	145
Krims, Adam	44
Krones, Hartmut	77
Kröpfl, Monika	233
Krüger, Janine	252
Krupková, Lenka	80
Kruse, Matthias	133
Kube, Michael	52
Kuret, Primož	82
Kutschke, Beate	189

Kyyanovska, Luba	73
Landreh, Konrad	242
Langenbruch, Anna	154
László, Ferenc	75
Leisinger, Ulrich	206
Lengová, Jana	76
Leßmann, Benedikt	225
Lindner, Rolf	31
Linhardt, Marion	161
Linke, Ulrich	218
Lippus, Urve	66
Llano, Isabel	49
Loos, Helmut	33, 61
Lorenz, Theresa	189
Lossewa, Olga	65
Lothwesen, Kai Stefan	45
Louvat-Molozay, Bénédicte	136
Lücke, Martin	255
Lüdtko, Karsten	254
March, Florence	137
Martius, Klaus	90
Maul, Michael	98
Mauser, Siegfried	59
Mehler, André	108
Mehner, Klaus	231
Meine, Sabine	131, 158
Meinel, Eberhard	107
Mende, Sebastian	109
Mengel, Maurice	40
Metz, Franz	75

Michalak, Agnes	59
Michel, Andreas	104
Mierzejewska, Agata	211
Milbradt, Steffen	106
Miller, Cordelia	220
Milojevich, Jasmina	43
Möllenkamp, Andreas	232
Morales-Canadas, Esther	196
Mosusova, Nadezda	174
Mühlenbeck, Bettina	208
Mueller, Alain	86
Müller-Goldkuhle, Corinna	132
Mungen, Anno	161
Napp, Thomas	215
Nassauer, Bianca	132
Neumann, Philipp	107
Nieden, Gesa zur	200
Niemöller, Klaus Wolfgang	36
Nissen, Peter E.	34
Novak, David	45
Ochs, Thomas	110
Oh, Hee-Sook	150
Okada, Akeo	149
Otte, Gunnar	282
Paland, Ralph	257
Petrauskaite, Danute	68
Petrova, Anna	154
Pfisterer, Andreas	217
Philippi, Daniela	260

Pilipczuk, Alexander	92
Poldiaeva, Elena	153
Poniatowska, Irena	69
Popinigis, Danuta	70
Popova, Deniza	87
Popp, Susanne	54
Poppe, Gerhard	38
Pospiech, Remigiuszy	71
Pourtov, Felix	181
Praßl, Franz Karl	37
Preda-Schimek, Haiganus	222
Previdi, Elena	255
Radecke, Thomas	221
Rathert, Wolfgang	57, 165
Rauch, Stefanie	188
Rausch, Alexander	212
Recknagel, Marion	141
Reiser, Salome	114
Retzmann, Hans-Peter	239
Reyes, Adelaida	29
Riches, Martin	150
Rife i Santaló, Jordi	197
Rode-Breyman, Susanne	144, 261
Röder, Matthias	101
Røllum-Larsen, Claus	58
Roman, Zoltan	224
Rosmer, Stefan	119
Rothkamm, Jörg	219
Rottermund, Krzysztof	187
Rüden, Heidi von	106

Saglam, Hande	85
Sakallieros, Giorgos	196
Samawati, Jamal	123, 283
Sanders, Reginald L.	102
Sandu-Dediu, Valentina	74
Saxer, Marion	234
Schaarwächter, Jürgen	60
Scheitler, Irmgard	180
Schmalzriedt, Siegfried	58
Schmidl, Stefan	128
Schmidt, Christian Martin	113
Schmidt, Uta	245
Schmidt-Bundschuh, Anne	163
Schneider, Nicola	206
Schröder, Gesine	142
Schröter, Axel	98
Schwab-Felisch, Oliver	168
Schwartz, Manuela	158
Schwörer-Kohl, Gretel	121
Seedorf, Thomas	56, 260
Seehaber, Ruth	248
Sowodniok, Ulrike	227
Sprick, Jan Philipp	166
Stahrenberg, Carolin	133
Stavenhagen, Iris	45
Steiner, Stefanie	53
Stepputat, Kendra	251
Stier, Melanie	185
Stöck, Gilbert	247
Strohmann, Nicole K.	209
Strucken-Paland, Christiane	241

Suchowiejko, Renata	73
Synofzik, Thomas	116, 260
Szórádová, Eva	94
Talle, Andrew	99
Tallián, Tibor	76
Tammen, Björn R.	129
Tarlinski, Peter	38
Teulon Lardic, Sabine	201
Thiele, Ulrike	243
Thom, Nico	236
Thrun, Martin	223
Thümmeler, Anja	236
Toelle, Jutta	202
Tomkovic, Susanne	121
Toth, Csaba	42
Tsmyg, Galina P.	81
Turino, Thomas	42
Urchueguía, Cristina	206
Urmoneit, Sebastian	228
Vedder, Brigitte	134
Velek, Viktor	127
Vlastos, Georges	197
Vogels, Raimund	40, 261
Völlger, Winfried	234
Waczkat, Andreas	131, 260
Wagner, Undine	175
Wald, Uta	181
Waltner, Angela	108

Wandschneider, Britta	204
Wasmuth, Anne Henrike	163
Wasserloos, Yvonne	140
Weber, Horst	160
Wegner, Ulrich	135
Wehner, Ralf	115
Weiss, Stefan	152
Wenzel, Silke	185
Wergin, Carsten	86
Wieczorek, Ryszard	70
Wiegand, Gunnar	39
Wolf, Uwe	102
Wolff, Christoph	96
Wolkenfeld, Stefan	194
Wollny, Peter	100
Wörner, Corinna	245
Woyke, Saskia	162
Zaytseva, Tatiana	172
Zduniak, Maria	71
Zhao, Yuanyuan	124
Ziemer, Hansjakob	193
Zinkevych, Elena	74
Zywietz, Michael	35