Die Tagung wird gefördert von:

MARTIN-LUTHER UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

gfm GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

SACHSEN-ANHALT
Ministerium für Wissenschaft und Wirtschaft

INHALT

Organisatorische Hinweise 2
Tagespläne 3
Eröffnung 10
Symposien, Roundtables, Projektvorstellungen 12
Poster 68
Freie Referate 78
Gremiensitzungen 119
Klavierabend 122
Führungen 123
Lagepläne 124

Organisatorische Hinweise

Tagungsort (wenn nicht anders angegeben):

Melanchthonianum, Universitätsplatz 8/9

Öffnungszeiten des Tagungsbüros:

Dienstag, 29. September:	12.00 – 19.00 Uhr
Mittwoch, 30. September:	8.00 – 19.00 Uhr
Donnerstag, 1. Oktober:	8.00 – 17.00 Uhr
Freitag, 2. Oktober:	8.00 – 17.00 Uhr

Tagespläne

Dienstag, 29. September 2015

	Hörsaal XVIII (OG)	Hörsaal XIX (OG)	Hörsaal A (EG)	Hörsaal B (EG)
09.00				
10.00				
11.00				
12.00				
13.00				
14.00	Symposion *Musik zwischen Privatheit und Öffentlichkeit – zur musikhistorischen Relevanz einer soziologischen Kategorisierung* (S. 12)			Symposion *Komposition, Improvisation und intuitive Musik im therapeutischen Verständnis* (S. 19)
15.00				
16.00				
17.00				
18.00	Eröffnung Aula, Löwengebäude, Universitätsplatz 11 (S. 10)			
19.00				
	Empfang Aula, Löwengebäude, Universitätsplatz 11			

Mittwoch, 30. September 2015

	Hörsaal XVIII (OG)	Hörsaal XIX (OG)	Hörsaal A (EG)	Hörsaal B (EG)
09.00				Symposion *Musikanalyse im Spannungsfeld zwischen Expertise und computer-gestützter Datenverarbeitung* (S. 24)
10.00				
11.00				
12.00				
13.00				
14.00	*Die Hallische Händel-Ausgabe* (S. 42)	Freie Referate 2 (S. 83) Haug Toelle Pfisterer Wald-Fuhrmann / Schiltz / Körndle Seidel Meyer Chizzali	Freie Referate 3 (S. 89) Göbel Leßmann Mayer Bredenbach Nowack Sibilak Voigt Braun	Symposion *Sounds of Heimat. Musikethnographische Forschungen über den deutschsprachigen Raum* (S. 44)
15.00				
16.00	Freie Referate 1 (S. 78) Rieger Richter-Ibáñez Thompson Benoit-Otis von Haken			
17.00				Roundtable *Digital Musicology* (S. 46)
18.00				
19.00				
20.00	Klavierabend Ragna Schirmer Volkspark, Neuwerk 7 (S. 122)			

	Hörsaal Z (EG)	Hörsaal E (UG)	Hörsaal F (UG)	Wechselnde Hörsäle
09.00				Symposion *Macht – Wissen – Widerstand: Musik als Ideologem* Hörsaal XX (S. 33)
10.00				
11.00				
12.00				
13.00				
14.00			Sitzung des Beirats	
15.00				
16.00		Sitzung der FG *Frauen- und Genderstudien*	Sitzung der FG *Aufführungspraxis und Interpretations-forschung*	
17.00	Sitzung des AK *Musikerbriefe und -schriften*	Sitzung der AG *Musikwissenschaft an Universitäten und Hochschulen*		
18.00	Sitzung der FG *Freie Forschungsinstitute*			
19.00				
20.00	Klavierabend Ragna Schirmer Volkspark, Neuwerk 7 (S. 122)			

Donnerstag, 1. Oktober 2015

	Hörsaal XVIII (OG)	Hörsaal XIX (OG)	Hörsaal A (EG)	Hörsaal B (EG)
09.00				Symposion *Musikanalyse im Spannungsfeld zwischen Expertise und computer-gestützter Datenverarbeitung* (S. 24)
10.00				
11.00				
12.00				
13.00				
14.00	Symposion *Musik, Krise und Rebellion – Ethnomusikologische Perspektiven* (S. 48)	Freie Referate 4 (S. 97) Kuhl Schubert Neuwirth Zühlke Behrendt	*Netzwerk Fachgeschichte* (S. 52)	Symposion *Musikinstrumente als Vermittler kompositorischer Prozesse* (S. 53)
15.00				
16.00				
17.00	Mitgliederversammlung Aula, Löwengebäude, Universitätsplatz 11			
18.00				
19.00				
20.00	Geselliges Beisammensein Wenzel Prager Bierstuben, Große Nikolaistraße 9			

	Hörsaal Z (EG)	Hörsaal E (UG)	Hörsaal F (UG)	Wechselnde Hörsäle
09.00				Symposion *Macht – Wissen – Widerstand: Musik als Ideologem* Hörsaal 23, Audimax, Universitätsplatz 1 (S. 33)
10.00				
11.00	Sitzung der FG *Nachwuchs-perspektiven*	Sitzung der FG *Musikethnologie und vergleichende Musikwissenschaft*		
12.00				
13.00	Sitzung der FG *Musikinstrumenten-kunde*		Sitzung der FG *Soziologie und Sozialgeschichte der Musik*	
14.00				
15.00		Sitzung der FG *Kirchenmusik*		
16.00				Postersession Hörsaal G (S. 68)
17.00	Mitgliederversammlung Aula, Löwengebäude, Universitätsplatz 11			
18.00				
19.00				
20.00	Geselliges Beisammensein Wenzel Prager Bierstuben, Große Nikolaistraße 9			

Freitag, 2. Oktober 2015

	Hörsaal XVIII (OG)	Hörsaal XIX (OG)	Hörsaal A (EG)	Hörsaal B (EG)
09.00	Symposion *Tonkunst und „Artzneygelahrheit“ im 18. Jahrhundert – Die Rolle der Musik bei den „vernünftigen Ärzten“ aus Halle* (S. 56)	Freie Referate 5 (S. 102) Denzer Pöche Lauterwasser Sonoda / Tsuzaki	*Kanon – Statements und Gespräche* Sitzung der FG *Musikwissenschaft in den Musikhochschulen* (S. 66)	Symposion *Forschen im Ausland* (S. 60)
10.00				
11.00				
12.00		Freie Referate 6 (S. 106) Kraemer Maruyama Wegner		
13.00	Sitzung der FG *Musiktheorie*			
14.00		Freie Referate 7 (S. 109) Miloschewski Wertenson Treydte Zupancic Glaser Eller	Freie Referate 8 (S. 115) Voss Fischer / Kornemann Cailliez Mecking / Wasserloos	Symposion *INTRAdisziplinäre Ansätze der Musikforschung* (S. 67)
15.00				
16.00				
17.00				
18.00				
19.00				
20.00				

	Hörsaal Z (EG)	Hörsaal E (UG)	Hörsaal F (UG)	Wechselnde Hörsäle
09.00				
10.00				
11.00				
12.00				
13.00	Sitzung der FG *Musikwissenschaft und Musikpädagogik*			
14.00		Sitzung der Kommission für Auslandsstudien		
15.00				
16.00				
17.00				
18.00				
19.00				
20.00				

Eröffnung

Dienstag, 29. September 2015
18.00
Aula, Löwengebäude, Universitätsplatz 11

Daniel Gottlob Türk:
aus: *60 Handstücke für angehende Klavierspieler* (1792)

Klimpern gehört zum Handwercke – Sorgenlose Heiterkeit – Fester, männlicher Charakter – Für Damen – Eins nach der Mode – Wer froh ist, ist ein König

Daniel Gottlob Türk:
Sonate G-Dur (aus: *Sechs Klaviersonaten, grösstentheils für Kenner*, Nr. 4, 1789)

Ohne Bezeichung
Grave e pomposo
Prestissimo

Klavier: Tobias Koch

Grußworte

Marco Tullner, Staatssekretär im Ministerium für Wissenschaft und Wirtschaft des Landes Sachsen-Anhalt

Prof. Dr. Udo Sträter, Rektor der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Prof. Dr. Georg Maas, Dekan der Philosophischen Fakultät II der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Begrüßung und Einführung

Prof. Dr. Wolfgang Auhagen, Präsident der Gesellschaft für Musikforschung

Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann, Geschäftsführender Direktor der Abteilung Musikwissenschaft am Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Johann Friedrich Reichardt:
Rondo. Ein Klavierstück über eine Petrarchische Ode (aus dem *Musikalischen Kunstmagazin*, 1792)

Carl Loewe:
aus: *Große Sonate für das Pianoforte*, E-Dur op. 16 (1817)

Adagio introduzionale – Allegro cantabile, con molto sentimento
Finale. Allegro assai dolce parlante

Klavier: Tobias Koch

Vortrag

Prof. Christian Höppner (Präsident des Deutschen Kulturrates):

Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik – Wissen-Macht-Ohnmacht?

Im Anschluss an die Eröffnung begrüßen wir Sie zu einem Empfang im Foyer.

SYMPOSIEN, ROUNDTABLES, PROJEKTVORSTELLUNGEN

Dienstag, 29. September 2015
13.30 – 17.45
Hörsaal XVIII (OG)

Musik zwischen Privatheit und Öffentlichkeit – zur musikhistorischen Relevanz einer soziologischen Kategorisierung

Arbeitsgespräch der Fachgruppen *Soziologie und Sozialgeschichte der Musik* und *Frauen- und Genderstudien*

Leitung: Wolfgang Fuhrmann, Katharina Hottmann

1. Teil: Gegenwart

13.30 Wolfgang Fuhrmann: Begrüßung und Einführung

13.40 Martha Brech: Privates Musizieren heute

13.55 Karsten Mackensen: Wie privat ist Musik im Alltag? Eine explorative Fallstudie

14.10 Gesa zur Nieden: Wagner-Rezeption zwischen Bayreuther Festspielen, Verein und privathäuslichem Bereich – eine Ethnographie

14.25 Sebastian Klotz: Respondenz und Diskussion

14.55 Pause

2. Teil: Frühe Neuzeit und Aufklärung

15.25 Anke Charton: „in camera privatamente …" – Zur frühneuzeitlichen Begriffsgenese

15.40 Stefanie Acquavella-Rauch: „Öffentliches Privates": Intelligenzblätter als Zugangsmöglichkeiten zu unbekannten musikalischen Lebenswelten

15.55 Christian Storch: Das Öffentliche im Privaten, das Private im Öffentlichen: Interrelationen und Interaktionen musikalischer Aufführungen im Modebad um 1800

16.10 Katharina Hottmann: Respondenz und Diskussion

3. Teil: 19. Jahrhundert

16.45 Volker Timmermann / Freia Hoffmann: Instrumentalistinnen in den Salons des 19. Jahrhunderts – ein Vergleich zwischen Frankreich und dem deutschen Sprachraum

17.00 Martin Günther: Monumentalisierte Intimität? – Zur Aufführung von Kunstliedern im 19. Jahrhundert

17.15 Wolfgang Fuhrmann: Respondenz und Diskussion

Abstracts

Martha Brech

Privates Musizieren heute

Privates Musizieren von Laien ist ein weites Feld, das dennoch wenig in der Musiksoziologie beachtet wird. Einerseits hat es in der traditionellen Musiksoziologie (also einer solchen im Sinne Webers und Adornos) keinen Platz und andererseits stehen die neue Musiksoziologie im Sinne de Noras bzw. Bezugsetzungen zu anderen kultursoziologischen Theorien noch in den Anfängen. Insofern werden zwei Aspekte im Vortrag zu behandeln sein: einerseits die Frage nach einer musiksoziologischen Theorie, in der privates Musizieren als soziologisch relevant begriffen werden kann – und andererseits die Frage nach den Praktiken privaten und laienhaften Musizierens in der heutigen Zeit. Auf der Basis verschiedener Datensammlungen zum Thema sollen einige Aspekte privater Musikpraxis dargestellt werden: „lebenslanges" Musizieren, das Erlernen von Instrumenten (in und nach der Schulzeit bis ins Alter; selbstständiges und lehrerbasiertes Lernen etc.), Instrumentenpräferenzen, genderspezifisches Musizieren, Umgang mit Technik, Repertoires.

Karsten Mackensen

Wie privat ist Musik im Alltag? Eine explorative Fallstudie

Im Zuge eines Projektseminars, das im WS 2014/15 an der Universität Gießen stattfand, wurden mit einer Gruppe von Probandinnen qualitative Leitfadeninterviews geführt, deren Ziel die Ermittlung musikbezogener Handlungen im Alltag darstellte. Die Auswertung der Interviews, die zur Zeit durchgeführt wird, liefert Hinweise auf die Relevanz bestimmter Kategorien, die in auffälliger Weise quer zu vertrauten Kategorien der Ordnung des musikalischen Erlebnisraums stehen, wie sie etwa „Privatheit" und „Öffentlichkeit" darstellen. Vielfach scheint die uns vertraute Grenzziehung kategorial geradezu aufgelöst zu werden; relevant scheinen andere Differenzbildungen zu sein. Vor dem Hintergrund dieser – noch vorläufigen – Befunde stellt sich die Frage nach der Relevanz und dem Status der theoretischen Konzepte „Privatheit" und „Öffentlichkeit". Wo beispielsweise die Nutzung von Musik zur Vermeidung von Kommunikation hervorgehoben wird, scheint die Habermas'sche Kategorie einer spezifischen Form von Privatheit oder Intimität, die aus ihrem kommunikativen Potential eine kritische Öffentlichkeit

generieren kann, schlechthin ad absurdum geführt. Berichtet wird auch – ein hierzu in deutlichem Kontrast stehender Befund – eine enge Kopplung des Privatraums an die Abwesenheit von Musik; hier wäre die kategoriale Differenz insofern obsolet, als Musik ausschließlich einem Raum der Öffentlichkeit zugeordnet wird. Eine Kategorie des Privaten ließe sich demgemäß auf Musik gar nicht (mehr) anwenden.

Zu fragen wäre also in dem Vortrag – explorativ, vorläufig – nach der erkenntnistheoretischen Relevanz der Habermas'schen Kategorien für ein Musikverständnis der Gegenwart; zu untersuchen wäre, inwieweit es sich dabei um eine historische Konstruktion handelt, deren Stellenwert heute neu bestimmt werden muss. Welche Relevanz haben „Privatheit" und „Öffentlichkeit" als Unterscheidungsbegriffe für den alltäglichen Umgang mit Musik in der Gegenwart?

Gesa zur Nieden

Wagner-Rezeption zwischen Bayreuther Festspielen, Verein und privathäuslichem Bereich – eine Ethnographie

Der Beitrag nähert sich der heutigen Wagner-Rezeption anhand einer Ethnographie zu Richard Wagner-Verbänden (teilnehmende Beobachtung und narrative Interviews). Während die Aktivitäten von „Wagnerianern" bei den Bayreuther Festspielen soziologisch schon gut erforscht sind, wurden sie innerhalb des lokalen Vereinslebens und des privathäuslichen Rahmens noch wenig in Betracht gezogen. Gerade über die lokalen Enactments der Wagner-Rezeption und die materielle Ausstattung von Vereins- und Privaträumen lassen sich dabei Verstetigungsprozesse von Initialerlebnissen mit dem Komponisten aufdecken, die zumeist auf Familientraditionen, aber auch auf der Vermittlung Richard Wagners im schulischen Musikunterricht der Nachkriegszeit beruhen.

Diese historische Dimension der heutigen Wagner-Rezeption durch Mitglieder von Wagner-Verbänden soll vor dem Hintergrund, welche Rolle den einzelnen öffentlichen und privaten Räumen innerhalb dieser Verstetigungsprozesse zugeschrieben wird, weiter differenziert werden. Entscheidende Kriterien für eine solche Untersuchung sind der Öffentlichkeitscharakter des vermittelten Stoffes im Musikunterricht der 1950er und 1960er Jahre, der anhand von Quellen und Publikationen des Musikpädagogen Otto Daube und narrativen Interviews mit seinen Schülerinnen herausgearbeitet werden soll, sowie des Vereinslebens der Wagner-Verbände zwischen lokalem Engagement und überregionaler Teilnahme an musikkulturellen Veranstaltungen. Wie zu zeigen sein wird, werden die privaten, organisationellen und öffentlichen Räume zumindest visuell, aber auch handlungsbezogenen einander möglichst angepasst. In einem letzten Schritt soll die Art und Weise der musikalischen Rezeption der Werke Wagners in einem solch privatöffentlichen Raum beleuchtet werden, indem das oft unterstrichene „rein

Musikalische" aus der Perspektive der raumübergreifenden materiellen Artefakte und Handlungen beleuchtet wird.

Anke Charton

„in camera privatamente …" – Zur frühneuzeitlichen Begriffsgenese

Die in den letzten Jahren vor allen Dingen durch Impulse der kultursoziologischen Forschung verstärkt nachgefragte Perspektive der Intersektionalität lässt sich auch auf die Konstruktion der komplexen Kategorie des Privaten anwenden, die sich nur langsam von ihrer modernen Bedeutung hat lösen und der eigenen Historizität zuwenden können. Die historische Variabilität der Kategorie der „Privatheit" bietet einen wesentlicher Zugang zu den sozialen Ordnungen der Frühneuzeit und der sie behandelnden Forschung; sie betrifft zentral die Kategorie des Musizierens.

Wenn Baldassare Castiglione im *Cortegiano* (1528) den Begriff „privatamente" verwendet, beschreibt er damit eine Hierarchie von Repräsentationen des höfischen Lebens, die sich nicht nur über das Verhältnis zu einer „Öffentlichkeit" definieren, sondern auch über Zugehörigkeiten zu Geschlecht und Stand, die im Gegenzug durch die Inszenierung stabilisiert werden. Zwar bezieht sich Castiglione mit „privatamente" auf das Tanzen; die Zuweisung von privaten oder öffentlichen Modi des Verhaltens betreffen aber ebenso, wenn nicht noch mehr, das Singen. Die Körperlichkeit und Sinnlichkeit, die mit dem Gesang auch in der Frühneuzeit verknüpft werden, lassen Geschlechter- und Statusnormen deutlich hervortreten, so auch in Verknüpfung mit Kategorien wie Erwerbsbezogenheit.

Trotzdem gilt das späte 16. Jahrhundert als wegweisend für das Profil der professionellen, erwerbstätigen, öffentlichen Sängerinnenkarriere – von der ersten Inkarnation des *Concerto delle Donne* in Ferrara über die Repräsentationsformen der Medici bis zu den Kammersängerinnen im Rom des frühen 17. Jahrhunderts. Möglich wird dies auch durch eine (vorübergehende) Neuverhandlung von „Privatheit" als Ordnungsmuster, die in vormoderner Bedeutung weniger individuellen Rückzug als eine hierarchische Struktur des Sozialen betrifft. Gerade im intersektionalen Blick auf eine historisch weit zurückliegende Epoche wie die Frühneuzeit, die die große historische Variabilität des „Privaten" sichtbar macht, lassen sich Verknüpfungen beobachten, die für die aktuelle musikhistorische Auseinandersetzung von Nutzen sein können.

Stefanie Acquavella-Rauch

„Öffentliches Privates“: Intelligenzblätter als Zugangsmöglichkeiten zu unbekannten musikalischen Lebenswelten

Gerade im 18. Jahrhundert ist der Zugang zu bestimmten musikalischen Lebenswelten beschränkt, wenn keine „privaten“ Quellen wie beispielsweise Egodokumente erhalten sind. Wir denken dabei nicht nur an Frauenwelten, sondern eher generell an die musikalischen Welten von vergessenen oder unbekannt gebliebenen Musiker_innen, wozu die im „Privaten“ oder „Halböffentlichen“ musizierende Dame genauso zu zählen ist wie eine Gruppe von Musikamateuren oder ein Hofmusiker. Gerade für die Zeit ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum werden gerne die ersten Zeitungen und Zeitschriften ausgewertet, da sie ebenso Spiegel für stattgefundene oder geplante musikalische Veranstaltungen sind, wie in ihnen eine neue Form von musikalischer „Öffentlichkeit“ durch das Schreiben über Musik Ausdruck findet. Abgesehen von der Publikation Dieter Haberls fand bisher die spezifische Zeitungsform des Intelligenzblattes wenig Beachtung, auf die wir in unserem Impulsreferat näher eingehen möchten. Insbesondere die darin abgedruckten Anzeigen ermöglichen andere Arten des Zugangs zu regionalen musikalischen Lebenswelten, wie wir an ausgesuchten Beispielen rund um Musiken im Hannover der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigen wollen. Mit Hilfe des Intelligenzblattes der *Hannoverschen Anzeigen* können wir Aspekte des musikalischen „Alltags“ gerade jener Gruppen sichtbar machen, für die kaum andere Quellen vorhanden sind.

Christian Storch

Das Öffentliche im Privaten, das Private im Öffentlichen: Interrelationen und Interaktionen musikalischer Aufführungen im Modebad um 1800

An kaum einem anderen Ort liegen Privates und Öffentliches so nah beieinander wie in den Modebädern des 18. und 19. Jahrhunderts. Architektonisch auf engstem Raum miteinander verschränkt, bedingen sich die Aufführungsorte musikalischer Privatheit und Öffentlichkeit gegenseitig: Das Üben am offenen Fenster wird zur Abendserenade der Lustwandelnden, die öffentliche Tafel in der Brunnenallee zum privaten Konzertort potenter Badegäste. Tanz- und Kursäle, Kurtheater, Salons, Wirtshäuser und die um den Kurbezirk herum kultivierte Natur boten mannigfaltige Möglichkeiten für musikalische Darbietungen, bei denen eine eindeutige Zuweisung des Privaten oder Öffentlichen nur bedingt möglich zu sein scheint. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob eine solche Unterscheidung im Kontext des Kurbetriebs überhaupt sinnvoll ist und nicht eher – in Anbetracht der räumlichen wie temporalen Ubiquität von Musik – von einem musikalischen *Soundscape* gesprochen werden sollte, dessen Partizipienten eher einer sozialen und ständischen Separierung unterworfen waren denn einer privat-öffentlichen.

Im Referat wird anhand von Fallbeispielen die Schwierigkeit dieser Kategorisierung aufgezeigt und zur Diskussion gestellt.

Volker Timmermann / Freia Hoffmann

Instrumentalistinnen in den Salons des 19. Jahrhunderts – ein Vergleich zwischen Frankreich und dem deutschen Sprachraum

Im 19. Jahrhundert spielten die bürgerlichen Salons für Instrumentalistinnen eine wichtige Rolle zur eigenen Entfaltung. Mit ihrer besonderen Position zwischen Öffentlichkeit und Privatheit gehörten Salons somit früh zu den wenigen Orten, an denen Frauen ihre Instrumentalkunst in gesellschaftlich akzeptierter Form ausüben konnten. Dass es aber erhebliche nationale Unterschiede in der Ausprägung von Salons wie auch den Entfaltungsmöglichkeiten für musizierende Frauen darin gab, soll dieser Vortrag mit einem Vergleich der Verhältnisse in Frankreich – und dabei insbesondere in Paris – und im deutschen Sprachraum zeigen.

Zwar stellten Salons dies- wie jenseits des Rheins für Instrumentalistinnen einen Schutzraum dar. Doch fanden musikalische Aktivitäten darin im deutschsprachigen Raum anders als in Frankreich in aller Regel ohne mediale Berichterstattung statt. Während im deutschen Sprachraum musizierende Frauen durch ihr Handeln im Salon zwar in Liebhaberkreisen bekannt werden konnten, dabei aber einer breiteren Öffentlichkeit entzogen blieben, stieß in Paris im Laufe des 19. Jahrhunderts das Musizieren innerhalb der Salons auf zunehmende mediale Resonanz in den Gazetten. Die Bedeutung der Salons an der Seine hing u. a. mit dem Mangel an größeren Konzertsälen zusammen. Klavierfirmen wie Pleyel und Erard sorgten durch bauliche Maßnahmen für entsprechende Alternativen. Soireen und Matineen innerhalb von Salons – insbesondere auch in den Wohnungen von MusikerInnen – standen oft neben regulären Auftritten in gemieteten Sälen, bisweilen wurde dort gar Eintritt erhoben. Während im deutschsprachigen Raum das Musizieren im Salon durchaus eine Art Ersatz für unerwünschte öffentliche Auftritte war, entwickelten sich die Aktivitäten in den Pariser Salons zunehmend zur Bedingung für eine erfolgreiche Karriere.

Martin Günther

Monumentalisierte Intimität? – Zur Aufführung von Kunstliedern im 19. Jahrhundert

Die geläufige Rubrizierung des Liedes als „privates“ musikalisches Genre steht quer zur gleichwohl über das gesamte 19. Jahrhundert erfolgenden Professionalisierung des Liedvortrags: Spätestens zum Jahrhundertende wird das „Kunstlied“ besonders im deutschsprachigen Raum zum öffentlich zelebrierten, klingenden Symbol (national-)kultureller Identität.

Damit bietet es jenseits seiner weithin erfolgten werkzentrierten Erforschung ein besonders geeignetes Terrain zur Reflexion der komplexen Verschränkung von „Öffentlichkeit“ und „Privatheit“ als Sphären kulturellen Handelns innerhalb einer sich wandelnden historischen musikalischen Aufführungskultur: Bereits der geselligen Liedpraxis um 1800, die sich als Ausdruck „bürgerlicher“ Innerlichkeitsideale geriert, stehen vereinzelte Beispiele planvoller öffentlicher Aufführung von Liedern entgegen, die sich mit spezifischen Wirkungsabsichten der Aufführenden verbinden. Während die vieldiskutierten Wiener *Schubertiaden* als Modellfall einer exklusiven Halböffentlichkeit gelten, bietet die seit den 1840er Jahren nachweisbare Popularisierung der Lieder Schuberts durch Militärmusikkapellen einen in jeder Hinsicht konträren Kontext – auch mit Blick auf die Rolle der prominenten Liedtranskriptionen Franz Liszts. Obgleich etwa der Bariton Julius Stockhausen seit Mitte der 1850er Jahre Lieder zum Teil in großen Konzertsälen vorträgt, zeichnet Moritz von Schwind 1868 nochmals ostentativ die „Intimität“ der *Schubertiaden* als idealisierte Aufführungs- und Rezeptionssituation ins kulturelle Gedächtnis ein. Der ideologisierend gefärbten Remobilisierung der „Hausmusik“ seit der zweiten Jahrhunderthälfte steht schließlich ein explosionsartiger Anstieg von öffentlichen Liederabenden zum Fin de Siècle entgegen, den Hugo Wolf polemisch als „Liederzauberschwindel“ disqualifiziert und dessen Gegenstück eine das Ideal der „Intimität“ unter wiederum veränderten Voraussetzungen beschwörende Konzertreform bildet.

Der Beitrag möchte unter Bezugnahme auf die Methoden der neueren musikalischen Performativitäts- und Interpretationsforschung den Versuch unternehmen, das Kunstlied als Objekt kultureller Inszenierung zu verorten, die – bereits in historischer Perspektive – beständig zwischen den (eingehender zu qualifizierenden) Kategorien „Intimität“ und „Monumentalität“ oszilliert und schließlich im Prozess einer Monumentalisierung von Intimität mündet.

Dienstag, 29. September 2015
14.00 – 17.30
Hörsaal B (EG)

Komposition, Improvisation und intuitive Musik im therapeutischen Verständnis

Leitung und Organisation: Manuela Schwartz

14.00 Manuela Schwartz: Begrüßung und Einführung

14.10 Dorothea Dülberg: Sprache zu Musik – Musik zu Sprache. Intuition als Schlüsselbegriff in therapeutischen und kompositorischen Verfahren?

14.40 Sina Glomb: Komponieren und Improvisieren in der Musik-Imaginativen Schmerzbehandlung

15.10 Sabine Hackbeil: Improvisation und Intuitive Musik als Herausforderung in musiktherapeutischer Chorarbeit

15.40 Pause

16.00 Beate Haugwitz: Eingehört und eingestimmt – Lieder aus musikalischer Improvisation für Wachkoma-Patienten

16.30 Sebastian Weiss: Komposition und freies Spiel – eine dialektische Gegenüberstellung

Der größte Teil der Musik, die in Deutschland im Rahmen einer Therapie gespielt wird, gehört – laut Angabe der Deutschen Gesellschaft für Musiktherapie (2015) – zur sogenannten improvisierten Musik. In der deutschen Musiktherapie wird in vielfältigen Formen und Arten „improvisiert“ und aktiv gemeinsam mit den Patienten / dem Patienten spontan, unvorhersehbar und ohne schriftliche Vorlage Musik gemacht, was trotz der funktional-medizinischen Anwendung der „spontan[en] künstlerische[n] Hervorbringung aus dem Stegreif, d.h. ohne tatsächliche Vorfixierung“ nach Klaus-Jürgen Sachs (Klaus-Jürgen Sachs, „Komposition“, in: MGG2, Sachteil Bd. 5, hg. von Ludwig Finscher, Kassel 1998, Sp. 506–527, hier Sp. 507) entspricht. Innerhalb der musiktherapeutischen „Community“ ist der Begriff der Improvisation allgegenwärtig und wird – seiner historisch gewachsenen, multiplen Definitionsmöglichkeiten entsprechend – auf unterschiedliche „spontane künstlerische Hervorbringungen“ angewendet. Der kleinere Anteil an musikalisch-therapeutischer Methodik besteht aus rezeptiven Verfahren, in denen die technische Wiedergabe von komponierter Musik – überwiegend Werke der klassisch-romantischen Musikperiode – erfolgt, auf die der Patient hörend, imaginierend und reflektierend, seltener improvisierend, reagiert. Dass in dieser Polarität von sogenannter Improvisation und spontan-kreativem Spiel versus auditiver Wahrnehmung und vorhersehbarer Komposition auf der Seite der Improvisation

notwendige Differenzierungen vorgenommen oder zumindest reflektiert werden müssen, ergibt sich bei näherer Betrachtung und Analyse einzelner Therapieprozesse bzw. der musikalischen Vorgänge. Anstoß zu einer weiteren Auffächerung der Begrifflichkeiten entstand durch die externe Anregung im Rahmen des musiktherapeutischen Master-Studiums an der Hochschule Magdeburg/Stendal, an Stelle von bzw. zusätzlich zu „Improvisation“ über den Begriff der Intuitiven Musik, nach Karlheinz Stockhausen, nachzudenken. Die Diskussion der Seminarteilnehmer ergab, dass innerhalb musiktherapeutischer Praxis Komposition und Improvisation bzw. Komponieren und Improvisieren – je nach Therapiemethode – ineinander fließen und nur in wenigen Fällen klar auseinandergehalten werden können bzw. durch den dritten Begriff – den der Intuitiven Musik – ergänzt werden müssten. Die angenommene und durch die Trennung der musiktherapeutischen Methoden hergestellte Polarität stellt mit Blick auf die Praxis die Anwendbarkeit und die Definition der Begriffe in Frage. Musiktherapeutisches Handeln und musikwissenschaftliche – historisch wie auch psychologisch ausgerichtete – Definitionen der drei Begriffe werden daher in fünf Referaten auf ihre gegenseitige Relevanz hin untersucht.

Abstracts

Dorothea Dülberg (Soest)

Sprache zu Musik – Musik zu Sprache. Intuition als Schlüsselbegriff in therapeutischen und kompositorischen Verfahren?

Die Abkürzung „GIM“ steht für eine rezeptiv ausgerichtete musiktherapeutische Methode. In der tiefenpsychologisch orientierten „Guided Imagery and Music“ (in den späten 1970er Jahren am Maryland Psychiatric Research Center in Baltimore entwickelt) setzt der Therapeut Kompositionen vorwiegend aus der klassisch-romantischen Musikepoche in Einzelsettings ein. Patienten sollen sich während einer gemeinsamen Musikhörphase mit dem Therapeuten ihrem intuitiven Erleben überlassen und dieses verbal und nonverbal zu artikulieren. „G.I.M.“ war zudem die Abkürzung des dänischen Ensembles „Gruppe für intuitive Musik“, die Anfang der 1980er Jahre intuitive Kompositionen Karlheinz Stockhausens aufführte. Neben der zufälligen Gleichheit der Abkürzungen und zeitlicher Nähe der Entwicklung, hinterfragt der Begriff der „Intuition“ für die rezeptive Therapiemethode wie auch für die Improvisationsgruppe Gestaltungsspielräume im Verhältnis zwischen Komponist und Interpret bzw. Hörer/Therapeut sowie das kreativ genutzte Verhältnis von Musik und Sprache. Jeder der Kompositionstexte *Aus den sieben Tagen*, von G.I.M in Kopenhagen aufgeführt, hebt auf verschiedene künstlerische Intentionen Stockhausens ab, die u. a. auf Wahrnehmungsverbesserung und Aufmerksamkeitsarousal beim Hörer zielen. In der GIM-Methode werden im parallel zum Hörprozess entstehenden Dialog die Expressionen des Patienten, auf

der Basis einer durch die Musik angestoßenen Intuition, vom Therapeuten aufgenommen und durch ergänzende verbale Techniken geleitet. Exemplarisch wird dieses Verfahren am Beispiel von Jean Sibelius’ *Der Schwan von Tuonela* op. 22 Nr. 2 unter Einbeziehung von Sitzungstranskriptionen transparent gemacht.

Sina Glomb (Magdeburg)

Komponieren und Improvisieren in der Musik-Imaginativen Schmerzbehandlung

Seit einigen Jahren wird das Repertoire musiktherapeutischer Methoden um „Komposition“ genannte, kreative Schöpfungsakte von Kindern und Erwachsenen erweitert. Neben der insbesondere im englischsprachigen Raum praktizierten Methode des Songwritings wird in Deutschland seit 2011 die Musik-Imaginative Schmerzbehandlung (MusIS) als spezialisierter musiktherapeutischer Behandlungsansatz gelehrt und angewandt. Dabei imaginiert und komponiert der Patient mithilfe der Musiktherapeutin eine Musik, die seinem Schmerzerleben möglichst nahekommt, sowie eine Musik, die seine innere Vorstellung von Linderung klanglich wiedergibt. In der Anwendungsphase spielt die Musiktherapeutin die so entstandene Schmerzmusik und Linderungsmusik für den Patienten in Form einer detailliert abgestimmten Improvisation. Durch vereinbarte Signale dirigiert der Patient die Therapeutin, so dass eine möglichst gute Passung zwischen seinem Erleben und der Musik entsteht. Der Vortrag beleuchtet anhand von Fallbeispielen aus der Psychosomatischen Medizin und Psychotherapie das Verhältnis von Komponieren und Improvisieren im Rahmen der Musik-Imaginativen Schmerzbehandlung.

Sabine Hackbeil (Magdeburg)

Improvisation und Intuitive Musik als Herausforderung in musiktherapeutischer Chorarbeit

Die Arbeit eines Chores besteht darin, ein bestimmtes Lied oder Werk einzustudieren und gegebenenfalls aufzuführen. Je nach Zweck, Ziel und Aufgabe des Chores erstreckt sich das Repertoire von Volksliedgut, christlichen Liedern, großen Chor- und Orchesterwerken, modernen Kompositionen, Kinderliedern bis hin zu internationalem Liedgut. Der Fokus auf dem Endprodukt von Chorarbeit scheint Aspekte von Improvisation oder Intuitiver Musik auszuschließen. Dennoch lassen sich auch im Singen von Chören Momente von Improvisation erkennen, die das Ziel der Chorarbeit von sängerischer und pädagogischer Intention hin zu therapeutischen Ansätzen lenken können. Sowohl der Arbeitsprozess als auch die Interpretation eines bestimmten Werkes kann im Schaffens- und Lernweg jedes einzelnen Sängers therapeutische Relevanz erhalten. Schon in den historischen Wurzeln der Disziplin Musiktherapie im 19. Jahrhundert gab es den Ansatz,

kranke Menschen gemeinsam in einem Chor singen zu lassen: als Beschäftigungstherapie oder begleitende rehabilitative Maßnahme. Neben Übungen zum Einsingen und der abschließenden Aufführung entstehen auch bei der Interpretation der Lieder Improvisationen und sogar Momente, die – im Sinne Stockhausens – als intuitive Musik verstanden werden könnten. Aus musiktherapeutischer Sicht, die vorrangig den Menschen und weniger das musikalische „Produkt“ im Blick hat, sind es gerade jene Momente, in denen Improvisation nötig oder möglich wird, die wertvoll für eine musiktherapeutisch orientierte Chorarbeit sind. Improvisation kann aus der Perspektive des Sängers auch bedeuten, den vertrauten Rahmen zu verlassen, sich zu entwickeln und zu verändern. Neben den positiven salutogenetischen Wirkungen, die in jüngerer Zeit populärwissenschaftlich im Fernsehen veröffentlicht wurden und sich zumeist auf die körperliche und seelische Wirkung des Singens beschränkten, verdeutlicht der Aspekt der Improvisation in der Chorarbeit die Möglichkeit, die psychische Gesundheit zu stärken. Der Vortrag befasst sich mit den Begrifflichkeiten der Komposition, Improvisation und Intuitiver Musik aus einem musiktherapeutischen Blickwinkel auf die Arbeit mit Chören.

Beate Haugwitz (Dresden)

Eingehört und eingestimmt – Lieder aus musikalischer Improvisation für Wachkoma-Patienten

Musiktherapie mit Wachkoma-Patienten ereignet sich in einem Raum, in dem jeder Kontakt und jeder Versuch der Abstimmung zwischen Therapeutin und Patient nur auf der Grundlage besonderer Aufmerksamkeit und Sensibilität von Seiten der Therapeutin möglich ist. Wachkoma-Patienten scheinen keinen Bezug zur Umwelt herzustellen und zeigen auf musikalisches Spiel und Stimuli multipel deutbare physische Reaktionen. Die Unmöglichkeit, mit dem Patienten durch einen verbalen Austausch, die musikalische Aktion oder die zu hörende CD in Kommunikation zu treten, hinterlässt eine spürbare Leerstelle. Der Therapeutin obliegt der Versuch, den Kontakt anhand unterschiedlicher akustischer, situativer oder auch materiell-räumlicher Impulse mit musikalischen Mitteln herzustellen. Der elementare, fragmentierte bzw. minimale individuelle Ausdruck des Patienten liefert in Wechselwirkung mit der Umgebung, dem klinischen Kontext, der maschinellen Versorgung sowie lebenserhaltenden Apparaturen den musikalischen Auslöser für intuitive Improvisationen. Wie der Vortrag anhand von Fallbeispielen aus einer Klinik für neurologische Rehabilitation verdeutlicht, kann sich aus der Atmung und den Regungen der Patienten eine melodische Improvisation und schließlich der Vortrag eines Liedes entwickeln.

Sebastian Weiss (Öschelbronn)

Komposition und freies Spiel – eine dialektische Gegenüberstellung

Die Arbeit an einem internistischen Krankenhaus in Süddeutschland mit einem Schwerpunkt in der Behandlung von Menschen mit Krebserkrankungen und/oder chronischen Schmerzen umfasst verschiedene musiktherapeutische Settings und Verfahren. Das Medium Musik wird an der Klinik Öschelbronn in Einzel- und Gruppentherapien als live gespielte „Musik“ rezipierend für den Patient oder aktiv von Patient und Therapeutin zur Anwendung gebracht. Vor dem Hintergrund von Musikaufzeichnungen aus der Therapie mit zwei Patienten geht das Referat der Frage nach, wie die Begriffe „Komposition“ und „Improvisation“ mit Blick auf künstlerische und funktionale musikalische Prozesse im therapeutischen Kontext zu verstehen sind. Der scheinbare Gegensatz der musikalischen Begriffe kann dabei je nach Befindlichkeit und biografischem Kontext des Patienten ähnliche Wirkungen erzielen.

Mittwoch, 30. September 2015 / Donnerstag, 1. Oktober 2015
9.00 – 13.00
Hörsaal B (EG)

Musikanalyse im Spannungsfeld zwischen Expertise und computergestützter Datenverarbeitung

Leitung: Wolfgang Auhagen

Mittwoch, 30. September 2015

9.00 Wolfgang Auhagen: Begrüßung und Einführung

9.15 Clemens Kühn: Zu Bedingungen musikalischer Analyse. Eine Skizze

9.45 Oliver Huck: Analyse von Musik des Mittelalters zwischen Musica, Musikwissenschaft und eHumanities

10.15 Jens Marggraf: Grundtönigkeit in nichthierarchischen Tonsystemen, oder: warum Statistik in die Irre führt

10.45 Pause

11.15 Gerd Grupe: Computergestützte Forschungsmethoden in der Ethnomusikologie

11.45 Hans-Joachim Hinrichsen: „Interpretationsanalyse“: Analyse der Interpretation oder Interpretation der Analyse? Zur Bedeutung von Analysen für die Musikpraxis (und vice versa)

12.15 Diskussion

Donnerstag, 1. Oktober 2015

9.00 Daniel Hensel: Musik-Analyse mit dem PALESTRINIZER

9.30 Meinard Müller: Versionsübergreifende Analyse harmonischer Strukturen

10.00 Rainer Kleinertz: Möglichkeiten computergestützter harmonischer Analyse am Beispiel von Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“

10.30 Anja Volk: Computergestützte Musikanalyse zwischen individueller Werkanalyse und „big data“

11.00 Pause

11.30 Diskussion

Musikanalyse ist ein zentrales Arbeitsgebiet der Musikwissenschaft. In Guido Adlers Entwurf einer methodischen und inhaltlichen Systematik der Musikwissenschaft von 1885 spielt sie eine zentrale Rolle für die Herausarbeitung von allgemeinen „Kunstgesetzen“ (Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft,* in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1/1. Vierteljahr, Leipzig 1885, S. 5-20). Aber bereits vor der Etablierung einer universitären musikwissenschaftlichen Disziplin kam der Musikanalyse eine wichtige Rolle im Bereich der Musikkritik zu, beispielsweise in Johann Matthesons „Critica Musica“ von 1722 (Johann Mattheson, *Critica Musica [...], Erstes Stueck,* Hamburg 1722; siehe z. B. S. 70ff.). In Johann Nikolaus Forkels Vorlesungen an der Göttinger Universität stellt die musikalische Kritik den Endpunkt der Bildung von Musikliebhabern dar, wobei nach Forkels Vorlesungsplan die Befähigung zur kritischen Auseinandersetzung mit Musikwerken über den Erwerb analytischer Kenntnisse und Fertigkeiten zu erfolgen hatte. Der Musikliebhaber sollte zum Kenner werden, der letztlich über die gleichen musiktheoretischen und musikanalytischen Kenntnisse verfügte wie ein Komponist, sich von diesem also nur durch (nicht lehrbares) kompositorisches Genie unterschied (Johann Nikolaus Forkel, *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nuetzlich ist. Eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen*, Göttingen 1777).

Über lange Zeit verfolgte Musikanalyse die beiden skizzierten Ziele: zum einen bildete sie die Grundlage für die ästhetische Beurteilung von Kompositionen (Siehe z. B.: Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970), zum anderen diente sie der Einordnung eines einzelnen Musikwerks in einen größeren Zusammenhang, sei es zur Bestimmung des Individualstils einer Komponistin bzw. eines Komponisten, zur Bestimmung eines zeit- oder regionenspezifischen Stils oder zur Klärung gattungsgeschichtlicher Fragen. Im Bereich funktional gebundener Musik, beispielsweise der Musik bei Ritualen, standen Fragen der Einbettung in den jeweiligen funktionalen Kontext und der Wechselbeziehung z. B. zum Tanz im Zentrum des Interesses. Die Analysen wurden von Experten auf der Basis von Notentext oder per Transkription in Notentext überführten Audio-/Video-Aufnahmen durchgeführt. Noch immer ist die notentextbasierte Analyse sozusagen der „Normalfall“, auch wenn von Seiten der Musiktheorie schon seit einiger Zeit angemahnt wird, den Aspekt der Musikrezeption nicht zu vernachlässigen, sei es unter formalem Aspekt (Clemens Kühn, *Analyse lernen*, Kassel 1993, S. 10ff.), sei es unter semantischem Aspekt (Gerhard Schmitt, *Musikalische Analyse und Wahrnehmung*, Osnabrück 2010).

Seit einigen Jahren sind neue Zielsetzungen und Anwendungsbereiche von Musikanalyse hinzugetreten. Forschung zum sogenannten „Music Information Retrieval“ geht unter anderem der Frage nach, wie bestimmte Musikstücke, auch bei nur bruchstückhafter Information (z. B. dem Anfang einer Melodie) in einer Datenbank wiedergefunden werden können. Auch die Relation zwischen struktu-

rellen Details von Musik und wahrgenommenen Merkmalen (z. B. Form, Tonalität) und wahrgenommenen Ausdruck ist zum Gegenstand von Musikanalyse geworden.

Speziell im Bereich des MIR geht es um automatisierte Analysen, bei denen musikwissenschaftliches Expertenwissen in Form beispielsweise von Suchalgorithmen nach wie vor eine wichtige Rolle spielt, bei denen es aber auch um Strategien geht, mittels formalisierter Rechenoperationen beispielsweise die Ähnlichkeit zwischen Melodien quantitativ bestimmen zu können und so zu einer Distanzmatrix zwischen unterschiedlichen Realisationen eines Musikstückes zu gelangen. Computergestützte Analyse von Musik bietet sich gerade in solchen Fällen an, in denen ein großes Corpus von Musikstücken untersucht werden soll. Bis vor wenigen Jahren war hierfür eine Voraussetzung, dass der Notentext der zu analysierenden Kompositionen in ein computerlesbares Format (z. B. „Plaine & Easie Code“) überführt wurde. In letzter Zeit wurden aber die Verfahren der signalbasierten Musikanalyse immer mehr verfeinert, so dass mittlerweile auch die Analyse von Merkmalen auf einer höheren Ebene als derjenigen der „low level features“ (z. B. Dynamik) möglich ist. Allerdings steht diese Entwicklung noch am Anfang, insbesondere im Hinblick auf versionsunabhängige Analyseresultate. Denn die signalbasierte Analyse setzt immer bei einzelnen Einspielungen musikalischer Werke an. In ähnlicher Weise gibt es mittlerweile eine Reihe von Ansätzen, auch die Analyse von Videos im Hinblick auf bestimmte Parameter (beispielsweise Bewegungs-„Stärke“ von Objekten) computergestützt durchzuführen.

In dem geplanten Symposion, das im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2015 in Halle stattfinden wird, sollen Fragen zu Zielsetzungen und Methoden der Musikanalyse von unterschiedlichen Standpunkten aus diskutiert werden. Hierzu wurden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler als Referentinnen eingeladen, die folgende Bereiche vertreten (in alphabetischer Reihenfolge): Informatik, Musiktheorie, Historische Musikwissenschaft, Systematische Musikwissenschaft, Vergleichende Musikwissenschaft/ Ethnomusikologie. Das Symposion ist in zwei Sektionen gegliedert. In einer ersten Sektion soll es um grundlegende Fragen zur Musikanalyse gehen, beispielsweise:

- welche Anforderungen unterschiedliche Zielsetzungen von Musikanalyse an analytische Methoden stellen;
- welche Zielsetzungen computergestützte Analyseverfahren nahelegen oder ausschließen;
- worin die Vorteile/Nachteile unterschiedlicher „Quelldaten“ (z. B. Notentext, MIDI-File, Audio-/Video-Aufnahme) liegen;
- inwieweit sich Expertenwissen so formalisieren lässt, dass es Eingang in automatisierte Analysemethoden finden kann;
- welchen Aussagewert statistische Kenngrößen für die Charakterisierung beispielsweise des Individualstils eines Komponisten haben.

Abstracts

Clemens Kühn (Dresden)

Zu Bedingungen musikalischer Analyse. Eine Skizze

Ende der 1960er Jahre wurde Analyse zum Mittelpunkt von Musiktheorie, ausgelöst durch das Buch *Musikalische Analyse* (1968) von Diether de la Motte. Heute ist sie so selbstverständlich, dass es schwer begreiflich zu machen ist, welche Sensation damals die Hinwendung zum individuellen Werk war. Allerdings haben sich die Gewichtungen verschoben: Jüngere Musiktheoretiker favorisieren – in Abkehr von der Funktionstheorie – die Schichtenlehre Heinrich Schenkers und die Auseinandersetzung mit Satzmodellen. Bei dieser Ausgangslage ist es verlockend, einmal über Bedingungen von „Analyse“ nachzudenken: über ihre unterschiedlichen Perspektiven, Erkenntnis-Interessen, Methoden, Ziele, Vorurteile, Ausrichtungen – geht es um die „Machart“ oder das „Wesen“ eines Werkes? –, über den Umgang mit ihr im Unterricht und ihren Stellenwert für Interpretation. Eine solche Skizze maßt sich nicht an, definitive Antworten zu geben; doch lassen sich Probleme bewusst machen, denen man dadurch besser begegnen kann.

Oliver Huck (Hamburg)

Analyse von Musik des Mittelalters zwischen Musica, Musikwissenschaft und eHumanities

Musik des Mittelalters ist als Gegenstand einer musikalischen Analyse, die sich der computergestützten Datenverarbeitung bedient, einerseits insofern prädestiniert, als eine Reihe von Strukturmerkmalen nicht erst in Algorithmen übersetzt werden muss, sondern diese – man denke etwa an die Organumlehre – in der mittelalterlichen Musiklehre in einer Form formuliert sind, die eine quasi algorithmische Struktur aufweist. Andererseits entzieht sie sich in zweifacher Weise einer solchen Analyse dadurch, dass sie lediglich in solchen schriftlichen Aufzeichnungen vorliegt, die nicht der für die Kodierung von Musik in aller Regel ausschließlich berücksichtigten Common Western Music Notation entsprechen und deren klanglicher Realisation eine Vielzahl von Entscheidungen vorausgeht, die auf Hypothesen beruhen, die innerhalb der Musikwissenschaft kontrovers diskutiert werden. Der Beitrag fragt grundsätzlich nach dem Verhältnis von Notation, Kodierung und Analyse aus den Perspektiven der mittelalterlichen Musiklehre (Musica), der Musikwissenschaft und den eHumanities und nach Chancen und Grenzen bisheriger Forschungsvorhaben zur Musik des Mittelalters, die sich der computergestützten Datenverarbeitung bei der Analyse bedient haben.

Jens Marggraf (Halle/Saale)

Grundtönigkeit in nichthierarchischen Tonsystemen, oder: warum Statistik in die Irre führt

Vom frühen 20. Jahrhundert an begannen sich neben den traditionellen Leitern Tonordnungen zu etablieren, deren Struktur eine Hierarchie der Töne untereinander zunächst ausschließt, da sie aus Segmenten gleicher Struktur zusammengesetzt sind. Als Ganztonleiter, Quartenakkord, Zwölftonreihe oder messiaenscher Modus haben sie seither einen großen Teil der jeweils avancierten Musik geprägt. Schon 1911 warnte aber Arnold Schönberg hinsichtlich der Ganztonleiter, dass „die ausschließliche Verwendung dieser Tonreihe eine Verweichlichung des Ausdrucks herbeiführte, bei der jede Charakteristik aufhört" (Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1949, S. 471). Das Referat geht der Frage nach, mit welchen kompositorischen Verfahren in Werken, die auf diesen Tonordnungen basieren, letztlich doch Strukturen entstehen, durch welche bestimmte Töne gegenüber anderen größeres Gewicht erhalten, so dass das Klangbild gewissermaßen semi-tonal wirkt. Es stellt sich die Frage, inwieweit derartige Wirkungen, die für die akustische Rezeption von Musik essentiell sind, durch statistische, computerbasierte Methoden überhaupt erfasst werden können.

Gerd Gruppe (Graz)

Computergestützte Forschungsmethoden in der Ethnomusikologie

Computergestützte Verfahren werden in der ethnomusikologischen Forschung bereits seit geraumer Zeit eingesetzt (vgl. dazu Grupe 2011: *Von der Wachswalze zum virtuellen Orchester. Audio-Recording und Klangerzeugung als Werkzeuge ethnomusikologischer Forschung*). Neben offensichtlichen Anwendungsgebieten wie Klang- und Timing-Analysen, hier insbesondere zum Mikrotiming in der Aufführungspraxis bestimmter Genres, deren Groove nicht durch eine strikt isochrone Zeitgliederung gekennzeichnet ist, sind es vor allem gezielte Hörexperimente, bei denen technische Hilfsmittel eine zentrale Rolle spielen. Ein Vorreiter in dieser Hinsicht war Simha Arom, der in den 1980er Jahren in Zentralafrika einen damals handelsüblichen Synthesizer im Rahmen von interaktiven Experimenten zur Stimmung von Xylophonen einsetzte. Daran anschließend hat später Natalie Fernando-Marandola auf Harddisc-Recording basierende und mittels Digital Signal Processing modifizierte Hörbeispiele verwendet, um die Vokalpolyphonie von Frauen im Kamerun zu analysieren. Typisch ist bei dieser Art des Einsatzes von Computertechnik, dass sie im Kontext von Feldversuchen unter Einbeziehung der einheimischen Expertinnen und Experten erfolgt. Solches Expertenwissen in Algorithmen umzusetzen, um so möglicherweise eine größere Materialmenge verarbeiten zu können, kann sich dagegen als schwierig und aufwendig erweisen, wie sich kürzlich in einem Projekt zur Modellierung zentraljavanischer Gamelan-

Musik gezeigt hat. Generell ist bei solchen Vorhaben zu bedenken, dass man in der Ethnomusikologie heute auf eine kulturell gestützte Analyse (culturally informed analysis) setzt, die emische Konzepte der betreffenden Musik mit einbezieht.

Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich)

„Interpretationsanalyse": Analyse der Interpretation oder Interpretation der Analyse? Zur Bedeutung von Analysen für die Musikpraxis (und vice versa)

Der Terminus „Interpretationsanalyse" ist von Theodor W. Adorno populär gemacht worden; er meint die Analyse eines komplexen Notentextes (am Ursprung des Konzepts: einer Komposition aus dem Kontext der Neuen Musik, speziell der Wiener Schule) zur Ermöglichung einer angemessenen praktisch-musikalischen Darstellung (womit also diese als klingende Interpretation verstanden wird). Seit dem von Hermann Danuser herausgegebenen Band 11 des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* („Musikalische Interpretation", 1990) hat sich zunehmend aber auch eine zweite Bedeutung des Begriffs „Interpretationsanalyse" eingebürgert: Gemeint ist nun die Analyse einer dokumentierten (im Idealfall also auf Tonträger vorliegenden) klingenden Interpretation.

Es ist evident, dass die beiden konkurrierenden Bedeutungen auf einen dem Begriff inhärenten hermeneutischen Zirkel reagieren und jeweils eine Seite aus heuristischen Gründen favorisieren. Der vorliegende Beitrag führt einschlägige Arbeiten des Verfassers weiter, die sich mit dem Problem eben dieses Kreislaufs aus Analyse des Werktexts, praktischer klingender Darstellung und Prägung der Werkvorstellung wiederum durch die musikalische Praxis auseinandersetzen. An Ausschnitten von Klaviersonaten Ludwig van Beethovens soll dargelegt werden, welche Erkenntnischancen aus der Analyse der das Werk konstituierenden Quellen (Autograph, Erstdruck etc.) für die praktische Darstellung zu gewinnen sind, wie wiederum aber auch diese die Interpretation der scheinbar „objektiven" Dokumente beeinflussen kann.

Daniel Hensel (Frankfurt am Main)

Musik-Analyse mit dem PALESTRINIZER

Möglichkeiten und Grenzen der Musik-Analyse sollen mit der Software PALESTRINIZER (entwickelt von Daniel Hensel und Ingo Jache) anhand von Werken Palestrinas und Lassos demonstriert werden. Dabei wird die Software in allen ihren Möglichkeiten vorgestellt. Der PALESTRINIZER ist ein Programm zur statistischen Erfassung von musikalischen Merkmalen aus digitalen Partituren. Vom einzelnen Musikwerk bis zu ganzen Werkgruppen (es gibt in der Verarbeitungsmenge keine Grenze) kann dieser Werke analysieren und statistisch verarbeiten. Er schlüsselt Partituren, die zwingend im MIDI-Format vorliegen müssen, nach Kon-

sonanzen und Dissonanzen auf und errechnet Mittelwerte und Standardabweichungen. Diese beiden klanglichen Merkmale werden ihrerseits wieder differenziert und sortiert; so werden die konsonanten Klänge z. B. nach konsonanten Intervallen und Dreiklangs-Formen in ihrer Häufigkeit geordnet. Er vermerkt jeden Klang über seiner jeweiligen Bass- und Solmisationsstufe, listet die verwendeten Töne einer jeden Stimme in einem Werk nach der Häufigkeit auf und vermerkt Stimmkreuzungen zur nächst tieferen Stimme. Des Weiteren ist er in der Lage, sowohl die Häufigkeit von Klangfortschreitungen im Sinne einer am Basston orientierten Klangfortschreitung als auch eine aufsummierte Grundtonfortschreitung von Klängen zu vermerken und als Statistik auszugeben. Den Entwicklern ist bewusst, dass in der Zeit der Vokalpolyphonie der Satz aus einer Addition von Intervallen bestand. Die Klangfortschreitungs-Analyse für Musik dieser Epoche dient sozusagen der Erfassung von Merkmalen, die sich „hinter den Kulissen" abspielen und später zu harmonischem Allgemeingut werden. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf die visualisierende Analyse, mit denen kompositorische Merkmale in der Zeit kenntlich gemacht werden können, gelegt werden. Denn hierbei ist es möglich, Komponisten in der Gestaltung eines bestimmten Merkmals durch Übereinanderkopieren des jeweiligen Diagrammes direkt miteinander zu vergleichen und dadurch stilistische Übereinstimmungen und/oder individuelle Lösungen kenntlich zu machen. Es wird von Hensel und Jache derzeit an einer Ausweitung der Analyse-Möglichkeiten der Software auf die Zeit von 1600–1950 und der Möglichkeit einer Analyse von Instrumental- und Orchestermusik gearbeitet.

Meinard Müller (Erlangen)

Versionsübergreifende Analyse harmonischer Strukturen

Die automatisierte Erschließung von Musikdaten unter Berücksichtigung von musikalisch begründeten Variabilitäten ist eine zentrale Aufgabenstellung der Musikinformatik. Hierbei nimmt insbesondere die Erkennung von Akkorden und harmonische Analyse von Musik eine zentrale Rolle ein. Bisherige Verfahren zur automatisierten Akkorderkennung arbeiten meist nur auf Basis einer einzelnen gegebenen Musikaufnahme oder symbolisch gegebener Musikdaten. Die berechneten Akkorde hängen damit nicht nur vom Musikstück selbst, sondern auch von Eigenschaften der jeweiligen Version und Darstellungsform ab. Zum Beispiel können sich unterschiedliche Aufnahmen zu einem Musikstück erheblich hinsichtlich zeitlicher und spektraler Eigenschaften unterscheiden. In diesem Beitrag wollen wir Strategien zur versionsübergreifenden Analyse von Musik vorstellen. Die Hauptidee besteht darin, unterschiedliche Darstellungen zu ein und demselben Musikstück simultan zu analysieren. Die versionsabhängigen Ergebnisse werden dann durch Einsatz von Synchronisationstechniken zu einem versionsübergreifenden Ergebnis zusammengefasst. In Zusammenarbeit mit Rainer Kleinertz wird die

musikwissenschaftliche Relevanz der versionsübergreifenden Analyse harmonischer Strukturen paradigmatisch anhand der Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven und der Tetralogie "Der Ring des Nibelungen" von Richard Wagner untersucht. Erste Ergebnisse dieses interdisziplinären Projekts sollen in diesem Beitrag vorgestellt werden.

Rainer Kleinertz (Saarbrücken)

Möglichkeiten computergestützter harmonischer Analyse am Beispiel von Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen"

Die Arbeitsgruppen von Meinard Müller (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, vormals Max-Planck-Institut für Informatik, Saarbrücken), und Rainer Kleinertz arbeiten seit 2009 an Verfahren zur computergestützten Analyse harmonischer Strukturen. In einem seit 2014 von der DFG geförderten interdisziplinären Projekt soll am Beispiel der automatisierten Analyse harmonischer Strukturen erprobt werden, inwieweit informatische Methoden gewinnbringend im Bereich der Musikwissenschaft eingesetzt werden können und inwieweit musikwissenschaftliche Fragestellungen zu neuen Herausforderungen in der Informatik führen. Neben computerbasierten Methoden und Werkzeugen zur Harmonieanalyse sind neuartige Visualisierungs- und Navigationskonzepte zu erforschen, die es erlauben, große Musikdatenbestände hinsichtlich harmonischer Strukturen auf interaktive Weise zu durchsuchen und zu analysieren. Die Verifizierung der musikwissenschaftlichen Relevanz der zu entwickelnden Konzepte soll paradigmatisch anhand der Analyse zweier großer Werkzyklen erfolgen: der Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven und der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* von Richard Wagner. Eine schon in Teilen automatisierte Auswertung größerer Musikkorpora könnte zu einem Paradigmenwechsel innerhalb der Historischen Musikwissenschaft führen: Bisherige Methoden würden nicht überflüssig, könnten aber auf Grund des ‚objektiv' vorgegebenen Befundes – der als solcher kritisch zu überprüfen wäre – mit neuen Fragestellungen konfrontiert werden. Im Vortrag soll dies am Beispiel eines von Kleinertz vor kurzem vorgestellten Verständnisses von Wagners Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode" („Richard Wagners Begriff der ‚dichterisch-musikalischen Periode'", in: *Die Musikforschung* 67, 2014, S. 26–47) erprobt werden. Dabei soll überprüft werden, ob und in welcher Weise sich die charakteristischen Aspekte solcher „Perioden" in der von der Arbeitsgruppe Müller durchgeführten automatisierten Analyse widerspiegeln und möglicherweise an anderen Stellen wiedererkannt werden können.

Anja Volk (Utrecht)

Computergestützte Musikanalyse zwischen individueller Werkanalyse und „big data“

Die Digitalisierung von Musik in den letzten Jahrzehnten hat neue Voraussetzungen, Möglichkeiten und Notwendigkeiten geschaffen, Musik mit computergestützten Methoden zu analysieren. Das junge Fachgebiet des Music Information Retrieval, welches u. a. die Entwicklung von Suchmaschinen zum Ziel hat, reagiert auf die Notwendigkeit, neue Methoden zu entwickeln, um „big data“ in der Musik für Musikliebhaber und Musikforscher erschließen zu können. Auf der anderen Seite stehen die digitalen Geisteswissenschaften, die den Computer als Möglichkeit entdeckt haben, um große Datenmengen im Rahmen geisteswissenschaftlicher Fragestellungen quantitativ zu untersuchen, zum Beispiel für das automatische Erkennen von wiederkehrenden Trends oder Mustern. Computergestützte Musikanalyse im Speziellen ist eingebunden in zwei unterschiedliche Forschungskontexte: auf der einen Seite das analytische Interesse für das einzelne Werk, mit der intensiven Ausleuchtung aller Beziehungen innerhalb des Werkes, auf der anderen Seite die automatische Analyse vieler Musikstücke im Hinblick auf ein gesamtes Corpus. In beiden Fällen ist die Formalisierung musiktheoretischer Konzepte (z. B. des Konzepts „Motiv“) nötig, um die computergestützte Analyse zu ermöglichen. In dem Vortrag wird die Rolle der Formalisierung von musikalischer Ähnlichkeit anhand des Forschungsprojekts MUSIVA an der Universität Utrecht diskutiert und der Erkenntnisgewinn dargestellt, der daraus für die Analyse einzelner Werke und Werkcorpora erwächst.

Mittwoch, 30. September 2015 / Donnerstag, 1. Oktober 2015
9.00 – 13.00
Hörsaal XX (Mittwoch) / Hörsaal 23, Audimax, Universitätsplatz 1 (Donnerstag)

Macht – Wissen – Widerstand: Musik als Ideologem

Leitung: Wolfgang Hirschmann

Mittwoch, 30. September 2015

9.00 Wolfgang Hirschmann: Begrüßung und Einführung

9.15 Max Haas: Schrift als Macht

9.45 Frank Hentschel: Musikgeschichte im Raster der Notation

10.15 Sebastian Biesold / Philipp Kreisig: Jenseits des Gattungsdenkens: Musikdramatische Werke und Herrschaft im Alten Reich

10.45 Pause

11.15 Barbara Alge: Kolonialmusik aus Minas Gerais als Ideologem

11.45 Beate Kutschke: Wann und warum ist Musik Ideologem? Vier Thesen aus semiotischer Perspektive

12.15 Diskussion

Donnerstag, 1. Oktober 2015

9.00 Wolfgang Hirschmann: Begrüßung und Einführung

9.15 Azza Madian: Music within the counter culture movement in the New Millenium Cairo: resistance music or bad art?

9.45 Morag Josephine Grant: Barbaren vor den Tönen? Musik, Krieg und der wilde ‚Andere‘

10.30 Theresa Bernhard: Musikalische Praxis im Diskurs symbolischer Herrschaft und die Bedeutung der DDR-Kulturpolitik als Sonderweg

10.45 Pause

11.15 Manuela Schwartz: Musik (nur) im Dienst der Diplomatie? Strategien nationalsozialistischer Kulturdiplomatie versus künstlerische Karriereplanung im Auslandseinsatz

11.45 Juliane Riepe / Katrin Gerlach / Lars Klingberg: Parameter politischer Instrumentalisierung der Musik der Vergangenheit im Deutschland des 20. Jahrhunderts am Beispiel Georg Friedrich Händels

12.15 Diskussion

Die Konzeption des Symposions geht von einem weit gefassten Ideologiebegriff aus, der Musik als wichtigen Bestandteil bestimmter Zielvorstellungen und Strategien begreift, die mit politischen Bewegungen und Interessen, aber auch theoretischen Konzepten und Wissensordnungen verbunden sind. In diesem Sinne betrifft die Auseinandersetzung mit Musik als Ideologem aktuelle wie historische Dimensionen (vor allem auch in ihrer Verknüpfung), regionale wie nationale, europäische wie außereuropäische Phänomene bis hin zum musikalischen Wandel im Zuge von Globalisierung und neuartiger Medienpraktiken, insgesamt also unterschiedlichste Ausprägungen des Musikmachens wie des Nachdenkens über Musik. Die Analyse von Musik als Ideologem kann auf diese Weise, so der tragende Gedanke, ebenso unverkrampft wie erkenntnisfördernd verschiedene Methoden und Bereiche unseres reich differenzierten Faches in einer gemeinsamen Fragestellung zusammenführen:

- eine empirisch-systematische Herangehensweise in der Analyse von Macht/Musik-Komplexen auf der Grundlage soziologischer Theorien (etwa der symbolischen Herrschaft bei Bourdieu, der Mikrophysik der Macht und der Gouvernementalität bei Foucault oder der Erwägungen Luhmanns zur Autopoiesis gesellschaftlicher Systeme),
- einen historisch-rezeptionsgeschichtlichen Ansatz, der die Indienstnahme von vergangener oder aktueller Musik durch feudale, autoritäre oder diktatorische Systeme aufzeigt,
- einen selbstreflexiven, auf die Politik der Musikgeschichtsschreibung in unserem Fach seit dem späten 18. Jahrhundert gerichteten Ansatz,
- schließlich auch einen musikethnologischen Ansatz, der auf der Basis von Performanzanalysen den aktuellen Gebrauch von Musik als Mittel von Widerstand und Rebellion einerseits, von gesellschaftlicher Affirmation andererseits sowohl im nationalen wie auch im globalen Maßstab thematisiert.

Knapp zusammengefasst geht das Symposion im Sinne Michel Foucaults von der grundlegenden Annahme aus, dass es „kein Wissen“ gibt, „das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert“ (Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, Frankfurt am Main 1975, [12]2012, S. 39), und erprobt Übertragungen dieses Grundgedankens sowohl auf das Wissen über die Musik als auch auf die (ja stets wissensbasierte) musikalische Praxis in historischer wie aktueller, europäischer wie globaler Perspektive.

Abstracts

Max Haas (Basel)

Schrift als Macht

Einer älteren Ansicht zufolge ist die europäische Musikkultur seit der Zeit der Karolinger anderen Kulturen prinzipiell überlegen. Der Grund: eine hoch rationalisierte, auf die Antike zurückreichende Musiktheorie ermöglichte den Transfer der musikalischen Produktion in die Schrift. Die Verbindung zwischen den Faktoren „Musiktheorie“ – „Schriftlichkeit“ – „Rationalität“ galt wiederum durch Überlegungen von Max Weber als gesichert. Heute gilt diese Konstruktion als unsinnig. Erstens haben Untersuchungen von Wolfgang Schluchter zum Oeuvre von Max Weber ganz andere Resultate gezeitigt. Und zweitens ist die Musiktheorie in den beiden anderen, geographisch mit dem Christentum verbundenen, stark an Antikenrezeption interessierten Schriftreligionen, nämlich Judentum und arabischem Islam, der Theorie des Westens aufgrund einer vergleichbaren Quellenlage bis zum 14. Jahrhundert überlegen. Dennoch sehen weder Juden noch Muslime einen Bedarf an Schrift. Denn jede Schrift abstrahiert vom Klangbild, während eine gut ausgebaute Traditionskultur Klangbilder zu überliefern vermag. Wenn nun im lateinischen Mittelalter keine ausreichende Traditionskultur vorhanden ist, im Zuge einer musikalischen Missionierung aber ein Einheitsidiom (heute bekannt als gregorianischer Choral) durchgesetzt werden soll, dann empfiehlt sich Schrift als Mittel der Macht.

Frank Hentschel (Köln)

Musikgeschichte im Raster der Notation

Dem Vortrag liegt die These zugrunde, dass die Fixierung der Musikhistoriografie auf Schriftlichkeit zu weitreichenden Ausblendungen geführt hat. Die Frage, was geschichtsrelevante Musik ist, die Frage, was überhaupt Musik ist, und die Frage, welche musikalischen Parameter der Geschichtsschreibung zugrunde liegen, wurden in der Geschichte der Musikhistoriografie lange Zeit aus der eurozentrischen Perspektive einer musikalischen Schriftkultur beantwortet. Daraus resultierte eine nachhaltige Marginalisierung musikalischer Praktiken. An Beispielen aus der Geschichte der Musikgeschichtsschreibung seit dem 18. Jahrhundert soll diesem Problem nachgegangen werden.

Sebastian Biesold (Bonn) / Philipp Kreisig (Marburg)

Jenseits des Gattungsdenkens: Musikdramatische Werke und Herrschaft im Alten Reich

Nach dem Verständnis des Alten Reiches (800–1800) beruhte die fürstliche Herrschaft auf einer (Welt-)Ordnung, in der die Bereiche Politik/Staat, Religion/Kirche, Wirtschaft und Recht, aber beispielsweise auch Geschichte und Kunst eine untrennbare ideologische Gesamtheit bildeten. Im Rahmen der Vermittlung und dem kontinuierlichen Aufrechterhalten von Wissen über Herrschaft, Herrschaftsausübung (Fürstenspiegel) sowie über die Legitimität von Herrschaft (Genealogie, Gottesgnadentum/Herrschersakralität) kam speziell dem Musikdrama eine zentrale Bedeutung zu. Signifikant ist, dass das zeitgenössische höfische Musikdrama die genannte Pluralität (vor allem in der Synthese von Religion und Politik) anhand diverser gleichrangiger Identifikationsvorlagen für Herrscher abbildet: mythologische Gottheiten, antike nicht-christliche und mittelalterlich-christliche Herrscher, orientalische oder fernöstliche Potentaten ebenso wie alttestamentliche (jüdische) Könige oder frühneuzeitliche Heilige. Diese Sichtweise, die alle höfischen Medien gleichermaßen prägte und im Zuge der europäischen Aufklärung zerfiel, ist dem modernen Menschen fremd. Auch die Musikwissenschaft trennt in der Betrachtung nicht nur des höfischen Musikdramas gemeinhin nach weltlicher Sphäre einerseits (Oper) und geistlicher andererseits (Oratorium). Dies kollidiert jedoch mit der Vielfalt zumal der formalen sowie stilistischen Erscheinungsformen, so dass Ordnungsversuche häufig zur Bildung von Subgattungen und Sonderformen führten (Serenata, Pastoraloper, geistliche Oper, szenisches Oratorium, Wiener Sepolcro etc.). Wenngleich die Zeitgenossen im Blick auf musikdramatische Werke sehr wohl eine teils fein ausdifferenzierte form- bzw. funktionsbeschreibende Etikettierung kannten, bildeten diese Werke im Kontext von Herrschaft im Alten Reich – so die These – jeweils lediglich Facetten derselben Sache. Da eine dem heutigen Verständnis entsprechende Trennung von weltlicher und geistlicher Sphäre nicht existierte, ist eine daran ausgerichtete Abgrenzung nach Gattungen wohl vor allem das Ergebnis enzyklopädischer Klassifizierungsversuche (Abstraktion).

Barbara Alge (Rostock)

Kolonialmusik aus Minas Gerais als Ideologem

Seit Francisco Curt Langes Veröffentlichung über Manuskripte liturgischer Kunstmusik aus der Kolonialzeit im brasilianischen Staat Minas Gerais (1946) wird diese Musik mit den Adjektiven „kolonial“ und „barock“ assoziiert (Castagna 2000). In diesem Vortrag argumentiere ich, dass sich Langes Thesen zu dieser Musik bis heute auf die musikalische Forschung und Praxis, besonders in Minas Gerais, auswirken. Basierend auf meinen Archivforschungen in Belo Horizonte über den

Austausch von Lange mit Musikwissenschaftlern des deutschsprachigen Raums zeige ich, inwiefern sich in seinen Arbeiten Paradigmen der Musikwissenschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Rassendeterminismus, Nationalismus, Evolutionismus, Eurozentrismus, Kolonialismus, Positivismus, Werkorientierung und die Suche nach dem „historischen Wert“ wiederfinden. Im Mittelpunkt steht dabei die Diskussion um die „Mulatten-Schule aus Minas Gerais“ beziehungsweise Langes Umgang mit der Entdeckung, dass liturgische Musik zur Kolonialzeit in Minas Gerais vor allem von Mischlingen europäischer und afrikanischer Herkunft komponiert und interpretiert wurde (Lange 1973, Leoni 2007, Machado Neto 2011, Reily 2013). Lange unterstützte mit seiner Entdeckung in Minas Gerais seine Vorstellung eines *Americanismo Musical* und seinen Wunsch, den „anderen Europäer“ und eine „Hochkultur“ in der Musik Lateinamerikas zu finden. Ausgehend von eigenen Feldforschungen in Minas Gerais behaupte ich, dass die Attribute „barock“ und „kolonial“ heute tatsächlich immer noch Diskurse über die musikalische Identität Minas Gerais sowie Musikpraxis bestimmen und sich der „andere“ Europäer in dieser Musik noch immer manifestiert, allerdings nicht als *mulato,* sondern – wie ich am Beispiel der Musizierpraxis in einem Dorf in Minas Gerais zeige – als Mitglied der lokalen Elite.

Beate Kutschke (Dresden)

Wann und warum ist Musik Ideologem? Vier Thesen aus semiotischer Perspektive

Die Untersuchung von Musik als Ideologem schließt zwei – voneinander zu unterscheidende – Bedeutungsaspekte des Wortes ‚Ideologem‘ mit ein: ‚Ideologem‘ bezeichnet (in erster Linie) ein Element einer komplexeren Ideologie; es kann außerdem auf ein Ding oder Phänomen Bezug nehmen, das ideologische Inhalte oder Bedeutungsschichten besitzt. Mein Vortrag wird sich insbesondere auf letzteren Aspekt konzentrieren: Die Formulierung ‚Musik als Ideologem‘ impliziert ein Verständnis von Musik als Zeichen, Zeichenkomplex oder Zeichensystem. Nur, wenn Musik als Zeichen, d.h. Bedeutung ‚tragendes‘ oder ‚vermittelndes‘ Medium begriffen wird, kann von Musik auch behauptet werden, dass sie politische Ideologien und Wertvorstellungen verschiedenster Art bewerbe oder kritisiere und auf diese Weise den Machtanspruch einzelner sozialer oder politischer Gruppierungen unterstütze. Welche Erkenntnisse lassen sich für das Verständnis von ‚Musik als Ideologem‘ aus einer semiotischen Perspektive gewinnen? Ich werde auf der Basis eines synkretistischen Zeichenkonzeptes für folgende vier Thesen argumentieren: 1) Musik *ist* nicht Ideologem, sondern wir – Menschen in der Vergangenheit und Gegenwart; Musikhörende, Komponierende, (Kultur-)Politiker, Protestierende, Revolutionäre, Weltverbesserer, Moralprediger, Propagandisten, Kriegführende – *schreiben* in bestimmten soziopolitischen und kulturellen Kontexten bestimmten musikalischen Werken und Stilen (lediglich) *zu*, Ideologien zu

vermitteln, d.h. als Ideologeme *zu operieren*. 2) Wenn dies aber so ist, liegt es nahe, nicht ‚Musik als Ideologem' *als solche* zu untersuchen, sondern in Anlehnung an den Titel von Catherine Elgins Aufsatz „When [statt ‚what'] is a symbol?" zu fragen, *wann* (d.h. in welchen Situationen) Musik als Ideologem fungiert(e). Der Themenkomplex ‚Musik als Ideologem' erfordert somit einen historisch relativen, regionalen und akteursorientierten Ansatz. 3) Dafür, dass Musik besonders gut für machtpolitische, Ideologien konsolidierende Zwecke geeignet ist, sind zwei Faktoren maßgeblich: Wir – Menschen – sind Zeichen verwendende, generierende und interpretierende Wesen, die allem und jedem Bedeutungen zuschreiben. Gerade bedeutungslose oder -offene und daher ‚rätselhafte' Phänomene wie Musik, für die kaum bindende Konventionen dazu existieren, welche (musikalische) Konfiguration als Bezeichnende auf welche außermusikalischen Bedeutungen, das Bezeichnete, Bezug nehmen, machen es uns besonders leicht, diesen Phänomenen (wie z. B. Musik) ideologische Bedeutungen zuzuschreiben. (Zu was für paradoxen musikpolitischen Diskursen diese – zum Teil höchst willkürlichen – Zuschreibungspraktiken führen können, ist aus der jüngeren Musikgeschichte bekannt.) Der zweite Faktor für die Eignung von Musik als Ideologem, d.h. deren (Miss-)Brauchbarkeit, ist der Umstand, dass wir – Komponierende, Ausführende und Hörende – auf Musik mit starken Emotionen reagieren, die wir der Musik als ‚ihren' ‚Ausdruck', also einer weiteren Bedeutungsschicht ebenfalls zuschreiben. 4) Die Missbrauchbarkeit und Brauchbarkeit von Musik zur Propaganda oder Kritik politischer und moralischer Ideen, d.h. ihr Einsatz als Ideologem, ist jedoch letztlich keine *Eigen*schaft von Musik. Musik ist (wie alle Dinge und Phänomene dieser Welt) nicht *an sich* gut oder böse, sondern es sind – darauf haben Moralphilosophen in verschiedenen Zusammenhängen hingewiesen – die Subjekte, die Dinge und Phänomene zum Guten oder Bösen verwenden. Das lässt sich u. a. an der Aufführungsgeschichte von Beethovens 9. Sinfonie ablesen: sie wurde in der Vergangenheit gespielt, um sowohl Demokratien als auch menschenverachtenden Diktaturen zu huldigen.

Azza Madian (Alexandria)

Music within the counter culture movement in the New Millenium Cairo: resistance music or bad art?

This paper discusses practices of music in Cairo today, that express resistance, rejection and the right to fair living, they are responses to socio-economic and cultural tension between the marginalized ghettos, the state and the rest of the capital Cairo: a counterculture movement within a social context of the marginalized (formed during the 30 years of Hosni Mubarak's presidency). A counterculture music, as a representation of *youth***,** in this case a generation raised with the misery and hopelessness of the last decades of Mubarak's rule. A counterculture that emerged from the popular Egyptian music "Sha'bbii" and Western Rap and

became more identified to a specific, low socio-economic stratum of society with its low, vernacular expressive language.

Intellectuals have argued against this style, claiming that it promotes a "trash aesthetics" while carrying subversive elements. However, as some youthful performers of this style have begun to find their way into more mainstream media, their message has become rather tamed and their strength and power to shock and anger have been put into question.

It remains an open question as to whether this counterculture will continue outside its ghettos, or whether it will be absorbed into mainstream Egyptian musical culture.

Morag Josephine Grant (Berlin und Bonn)

Barbaren vor den Tönen? Musik, Krieg und der wilde ‚Andere'

Der Militärhistoriker John Keegan bemerkte einmal, der Krieg sei in vielen Aspekten absolut barbarisch, paradoxerweise könne aber eine pflichtbewusste, gehorsame, gut ausgebildete und moralisch agierende Armee ein Instrument der Zivilisation sein. Keegan ging hier von dem *lived experience* des kämpfenden Menschen aus: ein ähnlicher Kontrast durchdringt aber auch viele populäre und (pseudo-)wissenschaftliche Diskurse um Krieg im Generellen und in speziellen Zusammenhängen. Kriegspropaganda sowie kolonialistische Polemiken bedienen sich oft des Bildes der kriegerischen bzw. barbarischen „Anderen", die gegebenenfalls „zivilisiert" werden müssen. In gewissen Situationen können diese kriegerischen Charakterzüge jedoch auch als tugendhaft und nachahmenswert dargestellt werden – je nachdem, was in der aktuellen politischen Situation angebracht ist. Ähnliche Kontraste durchdringen auch Beschreibungen von Musik in solchen Kontexten. Bis heute sind zwei Klischees zum Einsatz von Musik im Krieg weit verbreitet: dass Militärmusik – oft irrtümlicherweise gleichgesetzt mit Marschmusik – die Soldaten zu gehorsamen Automaten schulen solle; oder, dass Kriegsmusik dazu diene, zu aggressiver Gewalt anzustiften und Todesangst auf der Gegenseite zu schüren. Typischerweise wird die letztere Funktion einem „primitiveren" Stadium der Kriegsführung zugeschrieben, die erstere dagegen mit dem modernen Heer in Verbindung gebracht. Darüber hinaus finden wir oft in der Beschreibung von „fremden" Musikkulturen eine Hervorhebung der Kriegsmusikpraktiken dieser Kulturen, teilweise unter Ausschluss anderer Traditionen; hiermit wird das Bild der dahinterstehenden Menschen und Kulturen als in erster Linie kriegerisch-barbarisch nochmals unterstrichen. Dies gilt gleichermaßen, ob wir von der „türkischen Musik" des 17.–18. Jahrhunderts, den Musiktraditionen der schottischen Hochlandgebiete oder der Darstellung der Musikpraktiken der Ureinwohner vieler Regionen außerhalb Europas sprechen. Heute setzt sich diese Tradition in der Tendenz fort, bestimmte Genres der populären Musik – und damit impliziert auch

die Anhänger_innen dieser Genres – mit Gewalt und Aggression in Verbindung zu bringen. Der Vortrag wird diesen Komplex anhand diverser Beispiele näher betrachten und der grundlegenden Frage nachgehen: Wie sind Diskurse über die Musik, vor allem die Kriegsmusik, der „Anderen“ verflochten mit anderen Aspekten von Kriegspolemik und der Diskussion von Krieg im Allgemeinen?

Theresa Bernhard (Halle/Saale)

Musikalische Praxis im Diskurs symbolischer Herrschaft und die Bedeutung der DDR-Kulturpolitik als Sonderweg

Der Beitrag begreift musikalische Praxis (K. Blaukopf) als Bestandteil von Machtbeziehungen. Verortet wird sie im kulturellen Feld, dessen Genese und Struktur eng mit der Herausbildung einer bürgerlichen Kultur verbunden ist und in der Tradition Bourdieus als Machtfeld verstanden werden kann. In der jüngeren Vergangenheit stellte sich politisch der *Bürgerlichen Gesellschaft* die *Sozialistische Gesellschaft* entgegen. Wichtiges Element ihrer politischen Umsetzung war die Kulturpolitik. Inwiefern konnte die DDR der selbstgewählten Rolle als Opposition zur bürgerlichen Musikkultur gerecht werden? Dieser zentralen Frage soll analytisch, mittels der Konzeption der symbolischen Herrschaft nach Bourdieu, nachgegangen werden. Daten aus qualitativen Interviews mit Personen des damaligen Musikkulturlebens (der Personenkreis ist heterogen und umfasst MusikwissenschaftlerInnen ebenso wie musizierende Arbeiter oder Musikpädagogen aus dem ländlichen Raum) sowie Archivmaterial des Ministeriums für Kultur bilden hierfür die Grundlage. Welche Formen der musikalischen Praxis wurden gelebt? Wie fand musikalische Wissensvermittlung statt? Welche Erwartungen wurden an Musik gestellt und welche Konflikte ergaben sich aus den kulturpolitischen Intentionen?

Manuela Schwartz (Magdeburg)

Musik (nur) im Dienst der Diplomatie? Strategien nationalsozialistischer Kulturdiplomatie versus künstlerische Karriereplanung im Auslandseinsatz

Am 24. April 1941 schrieb das Auswärtige Amt in Berlin an die Deutsche Botschaft Paris: „Es wird hier der Standpunkt vertreten, dass ein Einsatz der Preußischen Staatsoper als der repräsentativsten deutschen Bühne zunächst nur in den Ländern in Frage kommt, die uns besonders nahestehen. Der Einsatz der Staatsoper soll den Charakter einer besonderen Auszeichnung für das damit bedachte Land dokumentieren.“ Es bestand der Plan, mit dem Einsatz der Staatsoper in Paris bis zum Friedensschluss zu warten. Vielfältige Überlegungen zum Nutzen von musikalischen Gastspielen, von Konzerten einzelner Künstler oder großer Orchester durchziehen die kulturdiplomatische Korrespondenz des Auswärtigen Amtes bis zum Ende der nationalsozialistischen Diktatur. In der Auseinandersetzung mit den

Berliner Ministerien und Verwaltungsstellen entwickelten Diplomaten, Repräsentanten des Militärs oder Mitarbeiter von Parteiverbänden in den verschiedenen befreundeten oder im Verlauf des Krieges besetzten und annektierten Gebieten der jeweiligen Region angepasste kulturelle Überlegungen zur politischen Nutzbarmachung musikalischer Darbietungen. Ob es sich um das Gastspiel der damaligen Preußischen Staatsoper Berlin im besetzten Frankreich, um Propaganda für den aus Sicht der Nationalsozialisten „in Frankreich beinahe unbekannten“ Max Reger oder um die Maifestspiele in Florenz unter dem Dirigat von Herbert von Karajan 1941 handelt: sowohl von Seiten der offiziellen und offiziösen Organisatoren als auch von Seiten der Konzertagenturen und Musiker stand der sogenannte Auslandseinsatz in einem künstlerischen und politischen Kontext. Der Beitrag geht den verschiedenen Motivationen einer ideologischen, kulturellen und militärischen Indienstnahme von Musik im Dritten Reich nach und analysiert Strategien nationalsozialistischer Kulturdiplomatie in Verbindung mit künstlerischer Karriereplanung.

Juliane Riepe / Katrin Gerlach / Lars Klingberg (Halle/Saale)

Parameter politischer Instrumentalisierung der Musik der Vergangenheit im Deutschland des 20. Jahrhunderts am Beispiel Georg Friedrich Händels

Die eigene Geschichte, die von den Nachgeborenen als ‚groß‘ empfundene Kunst der Vergangenheit ist seit jeher ein gern und intensiv genutztes Medium der Politik gewesen, eingesetzt zur Propagierung eigener politischer Ideale, zur Identitätsstiftung oder zur Legitimation von Herrschaft. Um das historische ‚Material‘ in diesem Sinn nutzen zu können, muss es in der Regel entsprechend selektiert oder manipuliert werden. Solche politisch-ideologisch motivierten Umstrukturierungen kennzeichnen auch die Rezeption Georg Friedrich Händels, eines Komponisten, der von seinen Lebzeiten an als ‚politischer‘ Komponist begriffen und immer wieder politisch-ideologisch instrumentalisiert wurde. Am Beispiel seiner Rezeption in Deutschland vom Kaiserreich bis zur Wiedervereinigung wird im Referat nach den Akteuren politischer Instrumentalisierung von Musik der Vergangenheit gefragt, nach ihren Zielen und Strategien, aber auch nach den Wirkungen und Grenzen solcher Indienstnahme in Abhängigkeit von Staatsform, Weltanschauung und der aktuellen politischen Situation. Der Versuch, historische Phänomene aus unterschiedlichen Staatsformen und Epochen nach bestimmten Parametern zu bündeln, erleichtert einerseits den Vergleich und rückt manches (etwa die Händel-Bearbeitungen der NS-Zeit) in ein neues Licht. Andererseits werden auf diese Weise die Komplexität der Thematik, ihre Widersprüchlichkeit und die Grenzen der historischen Bewertung deutlich.

Mittwoch, 30. September 2015
14.00 – 15.00
Hörsaal XVIII (OG)

Die Hallische Händel-Ausgabe

Projektvorstellung der Fachgruppe *Freie Forschungsinstitute*

Stephan Blaut, Annette Landgraf, Teresa Ramer-Wünsche

Begrüßung: Armin Raab

Einführung: Wolfgang Hirschmann

Die Geschichte der Händel-Ausgaben begann zu Lebzeiten des Komponisten. Die meisten seiner Londoner Opern wurden, zumindest auszugsweise, von den Verlegern John Walsh senior, John und Joseph Hare und anderen unmittelbar nach ihrer Uraufführung herausgebracht. 1787–1797 unternahm Samuel Arnold den Versuch, eine erste Gesamtausgabe zu veröffentlichen, es folgte 1843–1848 die Ausgabe der English Handel Society. 1858–1894 publizierte Friedrich Chrysander die Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft. Angeregt von dem Verleger Karl Vötterle und dem Musikwissenschaftler Herbert Koch im Kulturamt Halle entstanden um 1940 Pläne zu einer hallischen Händel-Ausgabe. Die Gründung der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft 1955 erfolgte dann maßgeblich mit dem Ziel, die „Hallische Händel-Ausgabe“ unter Einbeziehung von Händel-Forschern aus aller Welt zu etablieren. Ziel der HHA ist es, sämtliche Werke Händels in allen ihren authentischen Fassungen zu publizieren. Dazu werden alle verfügbaren Quellen ausgewertet. Ein besonders hoher Stellenwert kommt dabei den Direktionspartituren zu, in die die Änderungen der jeweiligen Spielzeit eingetragen wurden.

Händel führte die meisten seiner großen Werke in verschiedenen Serien auf, so wurde z. B. die Oper *Alcina* 1735 achtzehn Mal, 1736 drei Mal und 1737 zwei Mal gespielt. Dabei unterscheiden sich die Werkfassungen der einzelnen Aufführungsserien fast immer voneinander. Händel verwarf bei der Wiederaufnahme eines Werkes zur vorhergehenden Fassung gehörende Musikstücke oder kürzte diese, nahm neue Arien oder Chöre auf, schrieb Schlusskadenzen von Rezitativen um und passte gelegentlich die Vokalstimme einer Bühnenfigur der Tessitur eines neuen Sängers an. Zur Vorbereitung der neuen Fassung trug Händel mit Bleistift Hinweise zu den Änderungen in die Direktionspartitur des Werkes ein. Viele dieser überwiegend in der Staats- und Universitätsbibliothek in Hamburg aufbewahrten Partituren weisen in mehreren Schichten Bearbeitungsspuren von Händel und dessen wichtigsten Kopisten auf. Die Trennung dieser Schichten und ihre Zuordnung zu bestimmten Fassungen erweist sich heute oft als Puzzle auf höchstem philologischen Niveau und stellt für den Editor eine große Herausforderung dar.

Im Fall von Händels Hochzeitsserenata *Parnasso in festa*, die 1734 in London uraufgeführt wurde, ist die Rekonstruktion der Fassungen der Wiederaufnahmen 1737, 1740 und 1741 besonders schwierig, da für 1737 und 1741 kein Librettodruck überliefert ist, der Aufschluss über Änderungen der Bühnenfiguren und Kürzungen liefern könnte. Zudem enthält das Libretto von 1740 keine Besetzungsliste, so dass durch das Studium von Umgebungswerken in der jeweiligen Spielzeit Sänger und Sängerinnen ermittelt werden müssen, die mit Händels Eintragungen z. B. eines Anfangsbuchstabens eines Namens in der Direktionspartitur übereinstimmen und so auf einen Besetzungswechsel mit möglicher Tessitur-, Tonarten-, Stimmlagen- und Bühnenfiguränderung hinweisen. Neben der Direktionspartitur ist die Cembalopartitur die wichtigste Quelle zur Fassungsklärung, da diese durch Streichungen, Klebe- und Nähspuren das mehrmalige Umarbeiten der Serenata ebenfalls dokumentiert.

Mittwoch, 30. September 2015
14.00 – 16.15
Hörsaal B (EG)

Sounds of Heimat. Musikethnographische Forschungen über den deutschsprachigen Raum

Symposion der Fachgruppe *Vergleichende Musikwissenschaft und Musikethnologie*

Leitung: Helen Hahmann

Mark Nowakowski: Alltägliche urbane Auftrittskultur mitten unter uns: Straßenmusik in Berlin

Christina Heinen: „Erst kommen die Feldforscher, dann kommen die Bagger". Wissenschaftliche Feldforschung vs. Mediascapes in der urbanen Musikethnologie

Susanne Binas-Preisendörfer: „lautstark Ärger machen" – Kultur(en) der Anderen

Talia Bachir Loopuyt: Weltmusik aus Deutschland oder deutsche Weltmusik? Die Creole-Wettbewerbe in deutsch-französischer Perspektive

Andreas Meyer / Maria del Mar Alonso Amat: Musikausstellungen in Deutschland: Museumsanalytische und ethnographische Untersuchungen

In diesem Symposion stellen wir die Frage, was bietet der Musikethnologie die Untersuchung lokaler gesellschaftlicher Beziehungen und ihrer Klangszenarien? Ausgehend von der Annahme, dass die Forschungsfelder „dort" und „hier" unterschiedliche epistemologische Probleme aufwerfen, laden wir mit diesem Symposion zur Reflexion musikethnologischer Forschungen über den deutschsprachigen Raum ein.

Mark Nowakowski spricht über „Alltägliche urbane Auftrittskultur mitten unter uns: Straßenmusik in Berlin". In seinem Abstract schreibt er: „In den meisten Fällen müssen wir uns von der Vorstellung lösen, wir würden etwas *Eigenes* untersuchen, nur weil es zufällig innerhalb unserer Stadt oder der Grenzen unseres Staates stattfindet. Wer hat denn z. B. schon einmal selbst Straßenmusik gemacht? Und auch, wenn ich Straßenmusik mache, weiß ich zunächst wenig über andere Straßenmusiker."

Christina Heinen reflektiert Begegnungen während ihrer Feldforschung in Berlin-Neukölln: „‚Erst kommen die Feldforscher, dann kommen die Bagger'. Wissenschaftliche Feldforschung vs. Mediascapes in der urbanen Musikethnologie." Heinen setzt sich mit dem Vorwurf eines Musikers an ihre Forschung auseinander:

„an einem bestimmten Ort zu forschen und darüber zu publizieren sei auch eine Form der Gentrifizierung".

Susanne Binas-Preisendörfer: „‚lautstark Ärger machen' – Kultur(en) der Anderen" – In ihrem Beitrag kombiniert Susanne Binas-Preisendörfer theoretische Betrachtungen und ein konkretes Fallbeispiel: „das interdisziplinär angelegte Forschungsprojekt LAUTHEIT soll daraufhin befragt werden, inwiefern eigene Erfahrungen als Teil der musikkulturellen Realität der sog. ‚anderen Bands' (DDR-Off-Ground der 1980er Jahre) und seine Folgen (z. B. Rammstein, Clubkultur, Lärmschutzklagen) als Voraus-Setzungen, Projektionen und Konstruktionen fungieren und warum es nicht leicht ist, derlei Themen in musikwissenschaftlichen Diskursen zu verankern!"

Talia Bachir Loopuyt spricht zum Thema „Weltmusik aus Deutschland oder deutsche Weltmusik? Die Creole-Wettbewerbe in deutsch-französischer Perspektive". In dem Beitrag werden anhand von Fallbeispielen die paradoxe Stellung von „deutschen" Produktionen innerhalb der Weltmusikszene hinterfragt.

Andreas Meyer und Maria del Mar Alonso Amat präsentieren unter dem Titel „Musikausstellungen in Deutschland: Museumsanalytische und ethnographische Untersuchungen" erste Ergebnisse aus ihrem DFG-Projekt: „Im Fokus steht die Präsentation musikalischer Ausdrucksformen im deutschsprachigen Raum, verbunden mit der Frage, inwieweit lokale bzw. regionale oder nationale Aspekte für Ausstellungsprojekte und ihre Erschließung von Bedeutung sind."

Mittwoch, 30. September 2015
16.30 – 18.30
Hörsaal B (EG)

Digital Musicology

Roundtable der Fachgruppe *Nachwuchsperspektiven* in Zusammenarbeit mit Ralf Martin Jäger (für die ViFaMusik)

Moderation und Leitung: Sebastian Bolz, Ralf Martin Jäger, Michaela Kaufmann

Teilnehmende:

- Jürgen Diet (Bayerische Staatsbibliothek München/ViFaMusik/FiD)
- Kai Hinrich Müller (Verantwortlicher für den Bereich Open Access und Digitale Wissenschaft beim Schott-Verlag)
- Laurenz Lütteken (Herausgeber der *MGGonline*)
- Barbara Wiermann (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden/FiD)
- Felix Wörner (Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*)

Wie verändert sich Musikwissenschaft in Zeiten der digitalen und scheinbar unbegrenzten Verfügbarkeit von Klängen, Texten, Noten und Forschungsdiskursen? Während Auswirkungen der Digitalisierung auf das Musikleben oder Möglichkeiten und Grenzen digitaler Editionen inzwischen intensiv diskutiert werden, steht eine systematische Auseinandersetzung mit den Veränderungen musikwissenschaftlicher Denkweisen und Forschungspraktiken noch aus.

In jüngerer Zeit sind Beispiele dafür sichtbar geworden, wie Auseinandersetzungen der Musikwissenschaft mit Fragen der Verfügbarkeit und Bereitstellung von digitalen Angeboten aussehen können: Der Fachinformationsdienst Musik (FiD) und die Virtuelle Fachbibliothek Musik (ViFa Musik) sind dabei auf der Bibliotheksebene federführend; der freie Zugang zu Fachzeitschriften wie der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, die Gründung reiner Online-Journale wie der Zeitschrift *Act*, die Neuausrichtung der *Musicologica Austriaca* als OpenAccess-Publikation bis hin zur dritten Ausgabe der MGG als Online-Lexikon reagieren auf ein Bedürfnis des (musik-)wissenschaftlichen Arbeitsalltags. Diese Beispiele führen zu der zentralen Frage, mit der sich die Musikwissenschaft auseinandersetzen muss: Wo soll in Zukunft musikwissenschaftliches Wissen stattfinden?

Die Veranstaltung setzt sich als Ziel, unterschiedliche Perspektiven auf Möglichkeiten und Rahmenbedingungen digitaler Verfügbarkeit musikwissenschaftlichen Wissens in einer zum Plenum hin geöffneten Diskussionsrunde zusammenführen.

Die Frage nach einer konstruktiven Zusammenarbeit der verschiedenen beteiligten Institutionen und Initiativen soll dabei im Vordergrund stehen: Wie können Funktionen und Aufgaben des FiD, der ViFa Musik und der Musikbibliotheken im Bereich der digitalen Angebote aufeinander abgestimmt und auf die musikwissenschaftliche Forschungsumgebung ausgerichtet werden? In welcher Form können diese Angebote mit Initiativen aus der Fach- und Verlagswelt zusammenarbeiten? Wie verändern digitale Publikationsmöglichkeiten unser Schreiben, die Darstellung unseres Gegenstandes und damit vielleicht unser Fach?

Dabei werden Themen wie der oft gewünschte freie Zugang zu den Angeboten, die Finanzierbarkeit von Infrastrukturen für Repositorien oder digitale Editionen, die Rolle von Verlagen, die Akzeptanz von online verfügbaren Forschungsergebnissen in der Fachwelt, aber auch die Frage nach dem Mehrwert „digitalen Arbeitens“ diskutiert.

Donnerstag, 1. Oktober 2015
14.00 – 16.00
Hörsaal XVIII (OG)

Musik, Krise und Rebellion – Ethnomusikologische Perspektiven

Symposion der Fachgruppe *Musikethnologie und vergleichende Musikwissenschaft*

Leitung: Julio Mendívil, Gretel Schwörer-Kohl, Eckehard Pistrick

14.00 Bledar Kondi: „Die Welt ist untergegangen". Staatliches Bestattungsritual und lokale Volkstotenklage für den Tod des kommunistischen albanischen Diktators Enver Hoxha

14.30 Julio Mendívil: Über Liebe oder Gewalt? Musik, Politik, Kommerz und Identität in einer andinen Musikszene in Lima

15.00 Christine Dettmann / Eckehard Pistrick: Kultur- und/oder Wertevermittlung? – Der Krisenauftrag der Musikethnologie in unruhigen Zeiten

15.30 Roundtable in englischer Sprache mit den Teilnehmern des Panels sowie Dorothea Suh

Das Panel setzt sich mit der Frage auseinander, inwieweit musikalische Strömungen, einzelne musikalische Gattungen oder individuelle Künstler im Rahmen jüngster politischer Umbrüche (Jugoslawien-Krieg, Arabischer Frühling, südeuropäische Wirtschaftskrise, Ukraine-Krise, Diktaturzeit in Chile oder Bürgerkrieg in Peru) zu einem Träger politischen und gesellschaftlichen Wandels werden können. Inwieweit bedienen sich soziale Akteure der Musik um politisch zu agieren? Welche Rolle spielen Medien bei der Bedeutungszuschreibung von Musik in Umbruchssituationen? Gibt es Repertoires, die *per se* als „subaltern" (Spivak 2007) oder „subversiv" (Kapferer 2008) gelten können? Inwieweit konstituiert sich Subversivität im Spannungsfeld zwischen Performance und Rezeption bzw. inwieweit liegen diese Lesarten im Auge des Betrachters bzw. des Forschers? Das Panel versucht die Fragen anhand aktueller Feld- und Medienstudien zu bearbeiten und intendiert damit die musikhistorischen Fragestellungen zum Hauptthema „Musik als Ideologem" um musikethnologische Aktualität zu erweitern.

Abstracts

Bledar Kondi (Halle/Saale)

„Die Welt ist untergegangen". Staatliches Bestattungsritual und lokale Volkstotenklage für den Tod des kommunistischen albanischen Diktators Enver Hoxha

Der Tod eines Diktators markiert das Ende seiner grenzenlosen Macht, seines Personenkults und eines mythischen Herrschaftsgefüges. Im Fall des albanischen Diktators Enver Hoxha (1985) stellte sein Tod ein krisenhaftes Ereignis dar, das grundsätzlich das Beziehungsverhältnis zwischen Beherrschten und Herrscher in Frage stellte. Es handelt sich um ein isoliertes und kulturspezifisches Fallbeispiel, das dennoch strukturell mit den Todesritualen für den sowjetischen Diktator Josef Stalin (1953) verglichen werden kann.

Die Präsentation versucht einerseits die offizielle Bestattungszeremonie in Tirana und andererseits die Formen der intimen Totenklage im Kontext von Familie und Arbeitskollektiv zu analysieren und sie in Beziehung zum Totengedenken in Stalins Sowjetunion zu setzen. Dabei werden die unterschiedlichen Bedeutungsebenen des Performance-Kontexts Totenklage aus der Sicht dreier sozial-politischer Kategorien beschrieben: die „politische Familie", das „Volk" und die „Klassenfeinde". Bei der Gegenüberstellung von offiziellem und inoffiziellem Diskurs werden dabei exemplarisch Symbole, Gesten, emotionale Ausdrucksformen und Interaktionsstrategien verglichen, die allesamt dem Bereich der politischen Religionen im 20. Jahrhundert entliehen sind. Mortem- und Post-mortem-Rituale, Volks- und nationale Kunstmusik waren unmittelbar mit Hoxhas Herrschaft und Personenkult verknüpft.

Hommagen eines „vaterlosen" Volkes wurden in den nationalen Medien zu einem Kollektivereignis stilisiert, dem eine spezifische *Klangregie* zugewiesen wurde. Verschiedenste musikalische Gattungen wurden dabei instrumentalisiert: spontane und theatralische kollektive Klagen von festgelegten sozialen Gruppen; traditionelle mehrstimmige Klagelieder aus Südalbanien; Trauermärsche aus der europäischen Kunstmusik. Eine differenzierte analytische Auseinandersetzung mit diesem Klangbild bietet nicht nur Gelegenheit musikalische Reaktionen auf den Tod, verstanden als Identitätskrise einer Nation, zu beleuchten, sondern auch das Ineinandergreifen von offiziellem und inoffiziellem Totengedenken sichtbar zu machen. Die akustischen Ereignisse liefern in dieser Hinsicht ein akustisches Abbild der Machtverhältnisse innerhalb des albanischen Diktaturmodells.

Zentrale Fragen in dieser Hinsicht sind: Wie wurde das affektive, soziale, politische Kontinuum zwischen dem physischen Tod 1985 von Enver Hoxha und seinem politischen Tod nach dem Untergang des Kommunismus im Jahr 1991 auf der musikalische Ebene reflektiert? Inwieweit kann Trauermusik politische Übergangsphasen entschärfen, affektive Krisen lösen oder verdrängen?

Julio Mendívil (Hildesheim)

Über Liebe oder Gewalt? Musik, Politik, Kommerz und Identität in einer andinen Musikszene in Lima

Lima ist der Kern der popularmusikalischen Produktion seit den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts, als die rurale Migration den kolonialen Aspekt der Stadt veränderte (Llorens 1983; Romero 1988; Turino 1993, 2008). Aufgrund dieser Entwicklung und angesichts der Tatsache, dass die meisten Massenmedien in Lima konzentriert sind, entwickelten sich zahlreiche Musikszenen in der peruanischen Hauptstadt, die durch das Radio schnell nationale Präsenz gewannen. Eine dieser Szenen war jene aus Ayacucho, die Musikerinnen und Musiker unterschiedlicher Provinzen der zentralen Anden gruppierte. Nach mehr als 60 Jahren ist die Musikszene aus Ayacucho heute eine der wichtigsten Musikszenen Perus. Ihr gehören legendäre Musiker wie Rául García Zárate oder Jaime Guardia an.

Ursprünglich war diese Szene eng mit intellektuellen Figuren wie José María Arguedas und Alejandro Vivanco verbunden. Beide Autoren versuchten zu zeigen, dass die Musik aus Ayacucho einen hochkulturellen Wert besaß. In den 1980er Jahren, als die Guerilla-Organisation Leuchtender Pfad dem peruanischen Staat den Krieg erklärte und eine Zeit politischer Gewalt im Lande auslöste, wurde die Szene mit der politischen Linken assoziiert, da viele Musikerinnen und Musiker in ihren Songs die Repression seitens des Militärs thematisierten. Nach dem Friedenprozess veränderte sich die Landschaft der Szene wieder. Heute wird sie mit dem assoziiert, was Theodor Adorno (1962) „leichte Musik“ nannte. Ayacucho wird nicht mehr mit politischer Gewalt in Verbindung gebracht, sondern mit Liebesliedern, Megaevents, *independent labels* und Musikmanagern.

In meinen Vortrag möchte ich zeigen, dass die musikalische Repräsentation Ayacuchos nach Beendigung des bewaffneten Konflikts unterschiedliche Formen der Darstellung Ayacuchos innerhalb der Szene hervorrief und dass diese Positionen eine Übereinstimmung im sozialen Feld (Bourdieu 1987) aufwiesen. Dementsprechend zeige ich, dass auch innerhalb dieser musikalischen Szene soziale Spannungen bezüglich des Krieges und des Vergangenheitsbewältigungsprozesses verhandelt werden.

Christine Dettmann (München) / Eckehard Pistrick (Halle/Saale)

Kultur- und/oder Wertevermittlung? – Der Krisenauftrag der Musikethnologie in unruhigen Zeiten

Das dialogische Impulsreferat beschäftigt sich angesichts der zunehmenden Instrumentalisierung, Wiederverwendung und ideologischen Nutzung von Musik in politischen und fundamentalistischen Kontexten mit der Frage, inwieweit sich die Musikethnologie und der Beruf des Musikethnologen im Sinne einer „engaged

musicology“ aus einer passiven analytischen Position heraus bewegen sollte, um einerseits mit seinem Feld in Interaktion zu treten und andererseits auch „at home“ in Wissenschaftskontexten (politisch) engagiert zu wirken. Dabei wird an praktischen Beispielen ausgelotet, wie praktische „Basisarbeit“ im musikethnologisch-musikpädagogischen Kontext als ein Schlüssel zur Wertevermittlung wirksam werden kann und wie musikethnologische Kompetenz in Öffentlichkeit und Praxis besser sichtbar gemacht und wirksam werden kann.

Donnerstag, 1. Oktober 2015
14.00 – 16.00
Hörsaal A (EG)

Netzwerk Fachgeschichte

Leitung: Dörte Schmidt, Melanie Wald-Fuhrmann, Annette van Dyck-Hemming

Das Netzwerk Fachgeschichte macht sich zur Aufgabe, die zahlreichen Perspektiven und das große Interesse an der Geschichte des Faches Musikwissenschaft zu verbinden und eine Kommunikationsplattform für die zahlreichen Projekte sowie Einzelforscherinnen und -forscher in diesem Feld zu bieten. Das Netzwerk ist eine gemeinsame Initiative der Gesellschaft für Musikforschung und des 2013 neugegründeten Max-Planck-Instituts für Empirische Ästhetik.

Alle Interessierten sind herzlich zum 2. Treffen des Netzwerks Fachgeschichte eingeladen. Weitere Informationen: fachgeschichte.musikforschung.de

Donnerstag, 1. Oktober 2015
14.00 – 17.00
Hörsaal B (EG)

Musikinstrumente als Vermittler kompositorischer Prozesse

Symposion der Fachgruppe *Musikinstrumentenkunde*

14.00 – 15.30

1. Teil: Komposition und Instrumente

Moderation: Josef Focht

Christian Ahrens: Homogenität der Ideen in der Heterogenität der Mittel – Bemerkungen zum Verhältnis von Instrument, Instrumentation und Komposition

Achim Hofer: „Hunderte von Blasinstrumenten unter Gottes freiem Himmel“ – Bemerkungen zu Wilhelms Wieprechts Instrumentation zwischen künstlerischem Anspruch und kalkuliertem Effekt

Ernst Reißner: Klangliche Irregularität bei der Französischen Oboe – Makel oder Ausdrucksmittel?

15.30 – 17.00

2. Teil: Aufführungspraxis und Instrumente

Moderation: Christian Ahrens

Josef Focht: Tonika und Dominante – Von der Konstanz eines Modells im Wechsel der Besetzung

Moritz Kelber: Das Schweigen der Trompeten – Die Exequien für Kaiser Karl V.

Franz Körndle: Paul Prescher, das Subsemitonium und der Denkmalschutz

Abstracts

Christian Ahrens

Homogenität der Ideen in der Heterogenität der Mittel – Bemerkungen zum Verhältnis von Instrument, Instrumentation und Komposition

Zwar bildet die Instrumentation in der Regel die letzte Stufe im Kompositionsakt, dennoch ist sie alles andere als eine akzidentielle Zutat zum eigentlich fertigen Artefakt. Jedenfalls haben sich Komponisten erkennbar darum bemüht, die Wahrnehmung der Strukturen ihrer Musik klanglich-akustisch (übrigens: häufig auch optisch) zu unterstützen. Anhand einiger Beispiele will ich zeigen, auf welch unterschiedliche Weise und mit welchen Mitteln sie dies erreichten.

Achim Hofer

„Hunderte von Blasinstrumenten unter Gottes freiem Himmel“ – Bemerkungen zu Wilhelms Wieprechts Instrumentation zwischen künstlerischem Anspruch und kalkuliertem Effekt

Der preußische Musikdirektor Wilhelm Wieprecht (1802–1872) hatte entscheidenden Einfluss auf die Art und Weise, ‚militärmusikalisch‘ zu instrumentieren – nicht nur durch eigene Kompositionen, sondern auch durch Bearbeitungen ‚klassischer‘ Werke. Er verfolgte er dabei einen künstlerischen Anspruch, vergaß aber auch nicht, die Instrumente gezielt im Hinblick auf (Massen-)Wirkungen einzusetzen. Geht dies aus seinen Schriften hervor, so sind seine Werke in diesem Kontext bislang kaum betrachtet worden.

Ernst Reißner

Klangliche Irregularität bei der Französischen Oboe – Makel oder Ausdrucksmittel?

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trat die Französische Oboe ihren Siegeszug in der europäischen Musikgeschichte an. Was heute als die ‚Französische Oboe‘ bekannt ist, fasst eine Reihe von miteinander gar nicht in Beziehung stehenden Verbesserungen der klassischen Oboe zusammen. U. a. wurde die Griffweise für b1 und c2 zur Steigerung der Virtuosität verändert. Dabei entstanden klangliche Irregularitären, die heute gemeinhin akzeptiert sind, ursprünglich aber zu Diskussionen geführt haben. Wie gingen und gehen Komponisten und Interpreten damit um?

Josef Focht

Tonika und Dominante – Von der Konstanz eines Modells im Wechsel der Besetzung

Sowohl schriftlich fixierte als auch schriftlos praktizierte Musiken bedienen sich mitunter formal einfacher Modelle des harmonischen Wechsels, z. B. etwa der Kadenzsymmetrie von Tonika und Dominante. Die tonale Disposition, das instrumentale Idiom und die Lateralität der Spieltechnik sind maßgebliche Faktoren dafür. Derartige Modelle gingen in chronologischer Folge von einem Ensemble auf das andere über. Die Interdependenz der genannten Faktoren wurde bis dato kaum beachtet.

Moritz Kelber

Das Schweigen der Trompeten – Die Exequien für Kaiser Karl V.

Der Tod Kaiser Karls V. im Jahr 1558 wurde in ganz Europa mit Trauerfeiern bedacht. Chroniken, gedruckte Berichte und graphische Darstellungen, die insbesondere zu den Feiern in Augsburg und Brüssel zahlreich vorliegen, enthalten bemerkenswerte Informationen zur musikalischen Inszenierung der Trauerzüge und der Gottesdienste. Der Vortrag beleuchtet die „Instrumentierung“ von Festen, die nicht nur im Zeichen der Klage stehen durften, sondern auch die Legitimität der dynastischen Ansprüche der neuen Herrscher untermauern sollten.

Franz Körndle

Paul Prescher, das Subsemitonium und der Denkmalschutz

An der Orgel von Paul Prescher in der ehemaligen Klosterkirche der Zisterzienserinnen von Niederschönenfeld aus dem Jahr 1683 erbrachten Untersuchungen im Herbst 2014 bemerkenswerte Resultate: Die Windlade enthält nicht die erwarteten 48, sondern 60 Kanzellen. Inskriptionen an den erhaltenen Pfeifen deuten auf eine Verdopplung der Tonstufen b und es hin. Umfangreiche Archivstudien brachten Informationen über weitere Instrumente mit vergleichbaren Merkmalen in der Region. Insbesondere ist die Frage zu diskutieren, aus welchem Grund Prescher mit Subsemitonien arbeitete.

Freitag, 2. Oktober 2015
9.00 – 13.00
Hörsaal XVIII (OG)

Tonkunst und „Artzneygelahrheit" im 18. Jahrhundert – Die Rolle der Musik bei den „vernünftigen Ärzten" aus Halle

Symposion der Fachgruppe *Musiktheorie* in Zusammenarbeit mit dem vom Schweizerischen Nationalfonds getragenen Forschungsprojekt *Hörbare Gebärden – Der Körper in der Musik* (Humboldt-Universität zu Berlin / Universität Basel)

Konzeption und Leitung: Arne Stollberg

9.00 Einführung

9.15 Kathrin Eberl-Ruf: Gesellschafts- und Geselligkeitskultur in der preußischen Universitätsstadt Halle (Saale) um 1750

9.45 Florian Steger: Medizin in Halle um 1700 – Protagonisten, Theorie und Praxis

10.30 Julian Heigel: Musik als Therapeutikum bei den Halleschen Ärzten Ernst Anton Nicolai, Johann Gottlob Krüger und Johann August Unzer

11.00 Martin Schneider: Regeln für die Einbildungskraft. Zum Zusammenhang von Musik und Poesie in den Schriften der „vernünftigen Ärzte"

11.45 Bernhard Jahn: X am Clavier. Zur medizinischen Anthropologie des Clavierspiels am Beispiel von Gedichten über clavierspielende Figuren aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

12.15 Arne Stollberg: Charakterstücke als komponierte Anthropologie? Carl Philipp Emanuel Bachs *Petites Pièces pour le Clavecin*

12.45 Schlussdiskussion

Abstracts

Kathrin Eberl-Ruf (Halle/Saale)

Gesellschafts- und Geselligkeitskultur in der preußischen Universitätsstadt Halle (Saale) um 1750

Das kulturelle Leben in der Stadt Halle des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts war maßgeblich von Bestrebungen bestimmt, den durch die Angliederung an das Kurfürstentum Brandenburg im Jahre 1680 bedingten Verlust des Hofes als wichtigsten Wirtschafts- und Kulturträger zu kompensieren. Der Zuzug von Hugenotten und Pfälzern aufgrund der staatlichen Ansiedelungspolitik (Potsdamer Edikt von 1685), die Gründung der brandenburgisch-preußischen Landesuniversität

(1694) und ihre Entfaltung zum Zentrum der Frühaufklärung, die Einrichtung der Franckeschen Stiftungen (1695) als Hort des Pietismus und einer fortschrittlichen Pädagogik, nicht zuletzt die Errichtung der Garnison (1714–1722) als Standort des Infanterieregiments unter Fürst Leopold I. von Anhalt-Dessau führten zu einer gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und geistigen Belebung. Im städtischen Musikleben äußerte sich der Aufschwung in Form musikalischer Gesellschaften und erhöhter kirchenmusikalischer Aktivitäten im Umkreis der Hauptkirche St. Marien, der Wirkungsstätte Wilhelm Friedemann Bachs. Unter der lokalen Intelligenz entwickelten sich eine gehobene Geselligkeitskultur und eine reiche Sozietätenlandschaft, an der auch die sogenannten „vernünftigen Ärzte" wie Johann Gottlob Krüger, Ernst Anton Nicolai und Johann August Unzer partizipierten.

Florian Steger (Halle/Saale)

Medizin in Halle um 1700 – Protagonisten, Theorie und Praxis

Um 1700 blickt Europa auf die Medizin in Halle (Saale). Hier vollzieht sich eine Reform der Heilkunde im 18. Jahrhundert, die mit den beiden ersten Professoren der Medizinischen Fakultät der Friedrichs-Universität, den Protagonisten Friedrich Hoffmann (1660–1742) und Georg Ernst Stahl (1659–1734), eng verbunden ist. Das Studium der Medizin wurde modernisiert, die medizintheoretischen Vorstellungen wurden weiterentwickelt und das Verhältnis von Theorie und Praxis unter Beweis gestellt. Ich werde auf diese Protagonisten in Halle (Saale) zu sprechen kommen und deren Bedeutung für die europäische Medizingeschichte herausstellen; dabei soll insbesondere das Verhältnis von medizinischer Theorie und praktizierter Medizin im Mittelpunkt stehen.

Julian Heigel (Göttingen)

Musik als Therapeutikum bei den Halleschen Ärzten Ernst Anton Nicolai, Johann Gottlob Krüger und Johann August Unzer

Die therapeutische Funktion von Musik als Beruhigungs- oder Regenerationsmittel ist nicht erst seit dem 20. Jahrhundert Gegenstand der Forschung. Bereits im 17. Jahrhundert hatte Athanasius Kircher das folgenreiche Modell einer Resonanzübertragung von Musik auf den menschlichen Körper aufgestellt, das sowohl von einigen Musiktheoretikern als auch von einer ganzen Reihe von Medizinern aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts diskutieren die Halleschen Ärzte Ernst Anton Nicolai, Johann Gottlob Krüger und Johann August Unzer Kirchers Modell in Auseinandersetzung mit neueren Erkenntnissen der Anatomie, der Akustik und der Psychologie. Mit Kircher stimmen sie darin überein, dass sich körperliche Heilungsprozesse über die Regulierung der Affekte steuern lassen. Neue Antworten formulieren sie indes auf die

Fragen, wie Musik in den Körper gelangt, wie der Schall im Körper transportiert wird, auf welche Weise Musik Affekte erzeugt und warum schließlich Musik bei verschiedenen Menschen unterschiedliche Wirkungen zeitigt. Der geplante Vortrag stellt die musikbezogenen Aussagen von Nicolai, Krüger und Unzer in den Kontext der Halleschen Friedrichs-Universität und fragt nach dem spezifischen Standort Halle, der sowohl von den Halleschen Medizinern Georg Ernst Stahl, Friedrich Hoffmann und Johann Heinrich Schulze als auch von den Halleschen Affekttheoretikern Johann Jacob Rambach, Georg Friedrich Meier und Alexander Gottlieb Baumgarten geprägt ist.

Martin Schneider (Hamburg)

Regeln für die Einbildungskraft. Zum Zusammenhang von Musik und Poesie in den Schriften der „vernünftigen Ärzte“

In den Schriften der „vernünftigen Ärzte“ erscheint Musik als ein Phänomen, das mechanisch strukturiert ist und zugleich auf die Seele wirkt. So beschreibt Johann Gottlob Krüger im 109. Traum seiner Schrift *Träume* die Musik als ein Ordnungsgeschehen, das nicht nur Ereignisse in Zeit und Raum verknüpft und kausal auseinander hervorgehen lässt, sondern auch Regeln zur Erregung und Steuerung von Empfindungen bereithält. Damit steht sie, wie Krüger festhält, in enger Verwandtschaft mit der Poesie, der in aufklärerischer Perspektive ebenfalls die Aufgabe zufällt, kontingentes Geschehen und Affekte gleichermaßen in eine harmonische Ordnung zu überführen. Eine besondere Rolle hierbei kommt der Einbildungskraft zu, die das Verbindungsglied von Musik, Poesie und Empfindung bildet. Sie wird durch die Musik angeregt und gesteuert und fördert durch die Synthese divergierender Vorstellungen die poetische Produktion. Der Vortrag untersucht, welche Stellung diesem in den 1740er und 1750er Jahren in Halle entwickelten Modell im Kontext der Ästhetiken des 18. Jahrhunderts zukommt. Dabei wird die Frage gestellt, ob die „vernünftigen Ärzte“ nicht nur wesentliche Ideen der Anthropologie des letzten Jahrhundertviertels vorwegnehmen, sondern erstmals auch jene Poetik des inneren Zusammenhangs von Musik, Dichtung und Einbildungskraft zu Papier bringen, die in den Schriften Herders populär werden wird.

Bernhard Jahn (Hamburg)

X am Clavier. Zur medizinischen Anthropologie des Clavierspiels am Beispiel von Gedichten über clavierspielende Figuren aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Der Beitrag geht der Frage nach, warum in den Jahrzehnten zwischen 1760 und 1790 eine Fülle von Gedichten entsteht, in denen vor allem Frauen, gelegentlich aber auch Männer, beim Spiel am Clavier beschrieben werden. Das bekannteste

aus einer Vielzahl von Gedichten dieser Art ist Friedrich Schillers *Laura am Klavier* (1782). Die Beliebtheit des Gedichtsujets soll im Hinblick auf die medizinische Anthropologie der Zeit erklärt werden. Hierbei wird besonders die Analogie zwischen den Nerven des Körpers und den Saiten des Claviers (bzw. Clavichords) eine Rolle spielen. Ein Vergleich mit einem Gedicht vor und einem nach der Zeit zwischen 1760 und 1790, die jeweils dasselbe Sujet behandeln, soll den Einfluss der spezifischen medizinischen Konzepte plausibilisieren.

Arne Stollberg (Berlin)

Charakterstücke als komponierte Anthropologie? Carl Philipp Emanuel Bachs *Petites Pièces pour le Clavecin*

Zwischen 1754 und 1757 schrieb Carl Philipp Emanuel Bach eine Reihe von „charackterisirten Stücken“, in denen er vor allem Personen aus seinem Freundeskreis musikalisch porträtierte. Dem Wunsch Carl Friedrich Cramers, die Werke zu erläutern, kam der Komponist hingegen nicht nach, und so ist lediglich überliefert, dass eines – *La Pott* (Wq 117/18) – den „Gang des Mannes“, nämlich des Chemikers und Arztes Johann Heinrich Pott zum Ausdruck bringen solle. Andere Stücke wie *La Capricieuse* (Wq 117/33) oder *L’Irresoluë* (Wq 117/31) scheinen mehr auf eine affektive, „seelische“ Disposition zu zielen. Gerade diese doppelte Strategie aber, die Charakterzüge im Äußeren wie im Inneren aufzuspüren, das Geistige oder Emotionale mit der spezifischen Beschaffenheit des Körpers sowie der Art der Körperbewegungen zu verknüpfen und beides in enge Korrespondenz zu setzen, weist auf den Hintergrund eines medizinisch fundierten Menschenbildes, das Bachs komponierte Physiognomien mit der Lehre der „vernünftigen Ärzte“ verbindet. Der Vortrag will versuchen, entsprechende Zusammenhänge aufzuzeigen und musikanalytisch fruchtbar zu machen.

Freitag, 2. Oktober 2015
9.00 – 13.00
Hörsaal B (EG)

Forschen im Ausland

Symposion der Kommission für Auslandsstudien, der Fachgruppe *Nachwuchsperspektiven* und der Fachgruppe *Musikethnologie und vergleichende Musikwissenschaft*

Sektion 1: Institutionelle und länderspezifische Rahmenbedingungen

9.00 Lilith Schön: Verständigungsprozesse in Austauschprojekten: Einfluss länderspezifischer Rahmenbedingungen auf die Kommunikation zwischen Projektpartnern

9.10 Christine Dettmann: Allein und/oder im Team: Feldforschung auf neuen Wegen

9.20 Hannes Jedeck: Asien als Perspektive? Musikwissenschaftliche Forschung am Zentralkonservatorium für Musik in Peking

9.30 Daniela Fugellie: Archive als Räume interkultureller Begegnung

9.40 Diskussion mit dem Plenum

10.45 Pause

Sektion 2: Fachpolitische Relevanz und Implikationen von Auslandserfahrungen

11.15 Barbara Eichner: Publizieren, Evaluieren, Optimieren: Forschungsperspektiven in Großbritannien

11.25 Klaus Pietschmann: Potentiale musikwissenschaftlicher Forschung (mit deutschem Background) im inner- und außereuropäischen Ausland

11.35 Martin Greve: Zwischen der Türkei und Deutschland. Fachpolitische Implikationen des ‚Hier- und Da'-Seins

11.45 Inga Mai Groote: ‚Europäisierung' der Musikwissenschaft – konstruktiv oder konstruiert?

11.55 Diskussion mit dem Plenum

Kaum ein Kulturgut ist so vielfältig und damit auch unter so unterschiedlichen Gesichtspunkten untersuchbar, wie das der Musik. Sie klingt, verklingt, wird in ihrer Flüchtigkeit auf mannigfaltige Art versucht zu konservieren – Noten, Instrumente, Tonträger, moderne wie alte Medien sowie die gegenwärtigen globalen kunst-, popular- und volksmusikalischen Aufführungspraxen erfreuen sich einer kaum

überschaubaren Diversität. Musik ist ohne historische und gegenwärtige Zeugnisse ihrer kulturell-historischen Voraussetzungen – den Rahmenbedingungen ihrer Entstehung, Pflege und Konservierung – nicht umfassend zu verstehen.

Auch in Zeiten von Globalisierung und *Digital Humanities* sorgt die strukturelle, kulturelle und historische Vielfalt von Musik und musikbezogenen Quellen dafür, dass sie sich sinnvoll und eingehend nur vor Ort und unter Berücksichtigung lokaler Kontexte verstehen lässt. Für jede/n musikwissenschaftlich Arbeitende/n, die/der sich mit internationalen Phänomenen der Musik beschäftigt, ist daher der Forschungsaufenthalt im Ausland nach wie vor ein unersetzlicher Bestandteil ihrer/seiner wissenschaftlichen Arbeit, zumal dieser mit weiteren wertvollen Erfahrungen und Lernprozessen einhergeht. Allerdings sind Bedingungen, Chancen und Perspektiven eines Auslandsforschungsaufenthalts bisher fachübergreifend nicht zufriedenstellend systematisch reflektiert worden. Dies wiegt umso schwerer, als somit auch das Potential einer forschungsbezogenen Auslandserfahrung innerhalb des Professionalisierungsprofils von Musikwissenschaftlern und Musikwissenschaftlerinnen oftmals ungenutzt bleibt.

Die Arbeitstagung „Forschen im Ausland" verfolgt die Leitfragen, wie Wissenstransfer im Auslandsforschungsaufenthalt heute gelingen kann und welchen Nutzen dieser für das Fach der Musikwissenschaft und ihre Wissensproduktion hat. Dabei ist für eine facettenreiche Beantwortung dieser Fragen die Perspektivierung auf unterschiedliche Rahmenbedingungen notwendig: Es interessieren institutionelle und geographische Unterschiede in Abhängigkeit von Forschungsgegenstand und historischem Betrachtungszeitraum sowie deren Folgen für die forschungspraktische Tätigkeit. Zudem gilt es, die fachpolitischen Folgen und Perspektiven der entsprechenden Wissensproduktionen zu reflektieren.

Abstracts

Lilith Schön

Verständigungsprozesse in Austauschprojekten: Einfluss länderspezifischer Rahmenbedingungen auf die Kommunikation zwischen Projektpartnern

Auslandserfahrungen können nicht früh genug beginnen und werden fallweise bereits in die Schullaufbahn integriert. Allerdings fehlt es hier oft an systematischer Vorbereitung für eine fruchtbare Austauscherfahrung. Der Vortrag stellt ein Konzept für eine mögliche Herangehensweise an die Vorbereitung persönlicher Begegnungen von Schülergruppen innerhalb von Schulpartnerschaften vor und berücksichtigt dabei vor allem, welche länderspezifischen Rahmenbedingungen sich auf die Begegnung von Schülergruppen innerhalb von Schulpartnerschaften auswirken können. Am Beispiel einer Masterarbeitsforschung zum Thema Vorbereitung von Schulpartnerschaften in Ghana und anhand von Erfahrungen aus der

Begegnung zweier Schülergruppen einer Schulpartnerschaft (Integrierte Gesamtschule Hannover-Linden und Natiro Secondary School Tansania) wird die besondere Relevanz sprachlich-kommunikativer Aspekte sowie struktureller Verhältnisse für entsprechende Partnerschaften und gemeinsame Workshops herausgearbeitet.

Christine Dettmann

Allein und/oder im Team: Feldforschung auf neuen Wegen

„Forschen im Ausland" gehört bei Ethnomusikologen zu einem wichtigen Teil ihrer (Aus-)Bildung. Doch selbst wenn man dann in seiner Feldforschung auf viele Menschen trifft, sind Forschungsprojekte im Rahmen von Masterarbeiten, Promotionen und Ähnlichem oft sehr solitär angelegt. Das heißt, dass man oftmals allein für die Erhebung der empirischen Daten verantwortlich ist und später auch allein in eigener Arbeit hieraus seine Schlüsse zieht und Theoriebildungsmodelle verfolgt. Dahinter mögen Wissenschaftstraditionen stehen, in denen gerade in der Anfangsphase der wissenschaftlichen Karriere der einzelne Name des Autors mit Anerkennung honoriert wird. Am Beispiel eines interdisziplinären und transatlantischen Projekts (Brasilien, Angola), das sehr verschiedene Menschen – auch Nicht-Wissenschaftler – wesentlich in die Feldforschung miteinbezog, möchte ich dafür plädieren, Teamarbeit gerade auch in der ersten Phase der Forschung als Möglichkeit mehr in den Blick zu fassen. Dies kann gerade bei Projekten in einer kulturell zunächst sehr fremd erscheinenden Welt von Vorteil sein, sei dies im Ausland oder auch in einem anderen sozialen Milieu.

Hannes Jedeck

Asien als Perspektive? Musikwissenschaftliche Forschung am Zentralkonservatorium für Musik in Peking

Das Zentralkonservatorium für Musik in Peking, das nach der Großen Proletarischen Kulturrevolution im Jahr 1976 wiedereröffnet wurde, gilt heute als Symbol für die neue, international ausgerichtete musikalische Welt Chinas. Bekannte Interpreten klassischer Kunstmusik wie der Pianist Lang Lang oder Komponisten zeitgenössischer Musik wie Tan Dun erhielten dort ihre musikalische Ausbildung. Auch die Historische Musikwissenschaft hat ihren festen Platz im Lehrangebot des Pekinger Konservatoriums, das mit einer über 500.000 Bücher- und Zeitschriften umfassenden Bibliothek und ca. 500 Pianos ausgestattet ist. Von den Forschungsergebnissen, welche die musikwissenschaftliche Fakultät hervorbringt, ist im deutschsprachigen Raum jedoch wenig bekannt. Zu groß sind die sprachlichen Hürden, die eine Rezeption meist verhindern. Der Vortrag wird an diesem Punkt ansetzen und ausgehend von Veröffentlichungen in chinesischsprachigen Musikzeitschriften sowie den Erfahrungen des Referenten während eines Aufenthalts in Peking einen Einblick in die aktuelle musikwissenschaftliche Forschung in China geben. Dabei wird es vor allem um die Frage gehen, welche Unterschiede es in Bezug auf Forschungspraktiken und -methoden gibt und inwiefern sich diese aus länderspezifischen Differenzen heraus erklären lassen.

Daniela Fugellie

Archive als Räume interkultureller Begegnung

Während eines Archivaufenthaltes im Ausland wird man nicht nur mit neuen Quellen, sondern auch mit ‚anderen' Institutionsformen und Wissenschaftskulturen konfrontiert. Darüber hinaus kann ein Archivbesuch im Ausland neue bzw. unerwartete Zugänge zum eigenen Forschungsgegenstand und somit einen Erkenntnisgewinn bieten. Vor Ort kann man etwa erfahren, wie ein bestimmtes Quellenkonvolut von lokalen Forschern gewertet wird und mit welchen institutionellen Rahmenbedingungen seine wissenschaftliche Aufarbeitung zusammenhängt. Im Impulsreferat wird speziell der Fall von Quellen thematisiert, die Träger von interkulturellem Austausch oder von Rezeptionsgeschichten sind. Durch ihre gleichzeitige Zugehörigkeit zu mehreren Kulturräumen ist u. a. die Frage nach der Aufbewahrung dieser Quellen interessant: Sind diese an Nationalarchiven archiviert oder bleiben sie in privaten Nachlässen? Werden sie als Teil des lokalen kulturellen Gedächtnisses angesehen? Diese Fragestellungen werden am Beispiel von Quellen der Vernetzung zwischen deutscher und lateinamerikanischer Musikkultur des 20. Jahrhunderts – etwa den Nachlässen von Mauricio Kagel in Deutschland und in der Schweiz sowie von ausgewählten deutschen Emigranten in Südamerika – behandelt.

Barbara Eichner

Publizieren, Evaluieren, Optimieren: Forschungsperspektiven in Großbritannien

Auf den ersten Blick erscheint die Wissenschaftslandschaft in Großbritannien attraktiv: Für eine internationale Karriere ist Englisch als Wissenschaftssprache unabdingbar, und der dynamischere Arbeitsmarkt erleichtert die Planbarkeit akademischer Lebensläufe. Andererseits erschweren unterschiedliche Qualifikationsstrategien, unter denen das „Fehlen" der Habilitation in Großbritannien nur die augenfälligste ist, den Transfer zwischen beiden Wissenschaftssystemen. Außerdem bieten britische Universitäten einen Vorgeschmack auf eine globale Wissenschaftskultur, die von betriebswirtschaftlichen Zielvorgaben bestimmt wird und von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern strategische Positionierung und Selbstoptimierung verlangt: Wissenschaftliche Qualifikation findet zunehmend im Rahmen befristeter und thematisch eng definierter Projektstellen statt; die Uni-

versitätslandschaft differenziert sich zunehmend in forschungsintensive und berufsqualifizierende Institutionen; und regelmäßige landesweite Forschungsevaluationen (zuletzt REF 2014) regulieren die Vergabe von Fördermitteln und prüfen die gesellschaftliche Relevanz von Wissenschaft für den Steuerzahler.

Klaus Pietschmann

Potentiale musikwissenschaftlicher Forschung (mit deutschem Background) im inner- und außereuropäischen Ausland

Ausgehend von persönlichen Erfahrungen werden in dem Beitrag exemplarische Perspektiven auf die Arbeits- und Kooperationsmöglichkeiten für deutsche MusikwissenschaftlerInnen in Italien, der Schweiz und Mexiko entwickelt. Dabei sollen ebenso strukturelle Parallelen und Unterschiede wie gegenwärtige Möglichkeiten und Entwicklungspotentiale der internationalen Zusammenarbeit vorgestellt werden.

Martin Greve

Zwischen der Türkei und Deutschland. Fachpolitische Implikationen des ‚Hier- und Da'-Seins

Institutionelle Kooperationen hängen ab von persönlichen Kontakten, Sprachkompetenzen und politischen Rahmenbedingungen. Sie sind zwischen Deutschland und der Türkei noch immer schwach entwickelt, da sie zu großen Teilen durch hartnäckige Klischees auf beiden Seiten gehemmt werden. Ein dauerhafter Aufenthalt in der Türkei relativiert dabei vieles: die Bedeutung von Raum allgemein (durch die selbstverständlichere mediale Vernetzung nach Deutschland), den unbewussten, aber wirkungsmächtigen Exotismus der „Orient"-Wahrnehmung (durch den Alltag in Istanbul), die Bedeutung der deutschen Sprache (die dort im akademischen Kontext kaum verstanden wird), das Verständnis von „Musikethnologie", ja selbst die Wahrnehmung von türkischer Musik in Deutschland. Als Schutz gegen internationale Isolierung sollten MusikwissenschaftlerInnen in Deutschland möglichst früh interkulturelle, sprachliche und mediale Kompetenzen erwerben, und sich außer mit musikwissenschaftlichen Inhalten auch mit konkreten Gegebenheiten der musikalischen und akademischen Welt außerhalb Deutschlands befassen.

Inga Mai Groote

‚Europäisierung' der Musikwissenschaft – konstruktiv oder konstruiert?

In Europa ist eine starke Fragmentierung der ‚Fachgeographie' zu konstatieren, die auch mit der Existenz mehrerer Wissenschaftssprachen verbunden ist, die – ein weiteres Problemfeld – gegenüber dem Englischen zurückgedrängt zu werden riskieren. Dennoch ist eine engere Vernetzung gerade der musikhistorischen Forschung auf europäischer Ebene sowohl inhaltlich gut begründbar als auch im Hinblick auf mögliche Verstärkungseffekte zwischen unterschiedlichen Wissenschaftstraditionen attraktiv; zudem existieren Förderprogramme, gerade im deutsch-französischen Bereich, sowie Institutionen, die den Austausch erleichtern. Dennoch stellt sich in der realen Umsetzung die Frage nach den Auswirkungen verschiedener Wissenschaftskulturen und -strukturen. Ergänzend wird eine vergleichende Perspektive auf die Situation in der Schweiz eröffnet. An diesem Beispiel, wo die verschiedenen Sprachregionen sich stark an der Universitäts- und Forschungslandschaft der jeweiligen Nachbarländer orientieren, lassen sich ebenfalls Chancen wie Einschränkungen von sprach- und landesüberschreitendem Austausch diskutieren.

Freitag, 2. Oktober 2015
9.30 – 13.00
Hörsaal A (EG)

Kanon – Statements und Gespräche

Fachgruppensitzung und Diskussion der Fachgruppe *Musikwissenschaft in den Musikhochschulen*

Leitung: Dorothea Hofmann

Die Neustrukturierung vieler Studiengänge im Zuge der Umstellung auf B.A. und M.A. hat die Frage nach dem „Kanon“ in der musikwissenschaftlichen Lehre an Musikhochschulen in neuer Weise aktualisiert. Inspiriert von Impuls-Statements soll sich die Diskussion den Fragen nach Notwendigkeit und Verbindlichkeit von Kanon ebenso stellen wie auch der Frage nach der Balance zwischen Inhalt und Vermittlung im Hinblick auf den Kanon.

Freitag, 2. Oktober 2015
14.00 – 17.00
Hörsaal B (EG)

INTRAdisziplinäre Ansätze der Musikforschung

Öffentliches Symposion der Fachgruppe *Systematische Musikwissenschaft*

Leitung: Jan Hemming

Tatjana Böhme Mehner: Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Über transkulturelle Positionierung und Anerkennung des Faches

Julie Oleksiak / Lucille Lisack: Weltmusik, zeitgenössische Musik, Tonschöpfung: Kategorien der Musik und Teilbereiche der Musikwissenschaft

Janine Wiesecke: Für und Wider qualitativer Inhaltsanalyse in der historischen Forschung am Beispiel von Tagebucheinträgen zum Musikhören aus dem 17. Jahrhundert

Martin Pfleiderer / Klaus Frieler / Jakob Abeßer / Wolf-Georg Zaddach: „Blue Seven“. Computergestützte Stilanalyse am Beispiel des Jazzsaxophonisten Sonny Rollins

Malik Sharif: Sinn und Unsinn intradisziplinärer Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen: idealistische und pragmatische Überlegungen

Offene Diskussion zur Intradisziplinarität

Die von Guido Adler vor nunmehr 130 Jahren getroffene Unterscheidung zwischen Historischer Musikwissenschaft, Systematischer Musikwissenschaft und „Musikologie (Untersuchung und Vergleichung zur ethnographischen Zwecken)“ (Adler 1885, S. 17) ist so alt wie bewährt. Sie war und ist Grundlage für ein nur durch entsprechende Spezialisierung mögliches, erfolgreiches Arbeiten in der Musikwissenschaft. Aktuell finden sich aber zunehmend sowohl alternative Spezialisierungen (etwa: ‚Musikanthroplogie‘) als auch individuelle Forschungsansätze, welche die Adler’schen Grenzziehungen konstruktiv hinterfragen. Das diesjährige öffentliche Symposion der Fachgruppe Systematische Musikwissenschaft versammelt eine Anzahl derartiger Beispiele für produktives INTRAdisziplinäres Arbeiten. In Vorträgen von ca. 15–30 Minuten Dauer werden in variablen Anteilen eigene Forschungsansätze vorgestellt und Anstöße für die nachfolgende Diskussion gegeben. Nach den Vorträgen sind nur jeweils kurze Rückfragen vorgesehen, um die Hauptdiskussion am Ende zu führen. An dieser dürfen und sollen sich alle Anwesenden beteiligen. Wir laden Sie herzlich zur Teilnahme ein.

POSTER

Donnerstag, 1. Oktober 2015
16.00 – 17.00
Hörsaal G (UG)

Postersession

Jakob Götz: Musikalische Repertoire- und Identitätsforschung mit Methoden der Digital Humanities

Irmlind Capelle: Die Bestände des Lippischen Hoftheaters Detmold (1825–1875) – Durch digital gestützte Tiefenerschließung zu neuen Forschungsmöglichkeiten

Bernhard Lutz: Von der fürstlichen Preziose zum PDF-Download – Die Digitalisierung und Online-Erschließung der Chorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek

Stephanie Klauk: Zur computergestützten Analyse italienischer Streichquartette des 18. Jahrhunderts

Sayuri Hatano: Hermann Wolff als Sachverständiger für Aufführungsrecht in der frühen musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland

Minari Bochmann: Die Dodekaphonie als antifaschistischer Widerstand? – Eine kritische Betrachtung der Kulturpolitik des italienischen Faschismus

Katsura Koishi: Wagner an japanischen Universitäten: Die Verbindung zwischen der europäischen klassischen Musik und der akademischen Autorität in Japan

Rebekka Sandmeier: Musikwissenschaft in Südafrika

Qasim Hassan: Zum Jodelgut in der südirakischen Region

Deniza Popova: Musik für das Nationalbewusstsein. Beispiel: Bulgarien (emisch und etisch)

Abstracts

Jakob Götz (Leipzig)

Musikalische Repertoire- und Identitätsforschung mit Methoden der Digital Humanities

Welche methodischen Möglichkeiten hat ein musikwissenschaftlicher Forschungsansatz, der auf Basis von repertoirekundlichen Fragestellungen eine strukturelle und systematische Analyse kulturpraktischer Realitäten des Musiklebens vor dem Hintergrund kultureller Identitäten zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anstrebt und gewinnbringend operationalisieren will? Auf den ersten Blick dürften da zwei klassische Ansätze ins Auge fallen: das punktuelle Studium

historischer Dokumente sowie Zeitzeugenbefragungen. Beide Methoden haben unbestritten ihren Wert und kommen in der musikwissenschaftlichen Forschung zum Einsatz. Allerdings haben auch beide ihre klaren inhaltlichen und strukturellen Grenzen. Eine sinnvolle systematische Analyse von strukturellen Zusammenhängen zwischen musikalischem Repertoire und sich stets wandelnden kulturellen Identitäten wird zudem erst ab einem gewissen Umfang von Quellenmaterial möglich.

Die Nutzung von Datenbanktechnologien und informationstechnologischen Zugängen kann hier weiterhelfen. In historischen Dokumenten (wie etwa Programmheften und ähnlichem) festgehaltene Informationen werden als Datenmaterial verstanden und entsprechend normiert aufbereitet. Die Auswertung dieser Daten kann dann softwaregestützt auf der Basis statistischer Analysen erfolgen. Der heikle Punkt der Interpretation sprachlicher Äußerungen und ein mühsamer Erkenntnisgewinn durch punktuelle Vergleiche oder das manuelle Bearbeiten und Interpretieren begrenzter Listen von analogen Einzeldaten wird somit methodisch bewusst umgangen. Entscheidend ist dabei, dass den Ausgangspunkt aller Überlegungen stets reale kulturelle Ereignisse (Konzerte, Aufführungen aller Art etc.) bilden, die dann durch die zur Verfügung stehenden Informationen (Interpreten, Institutionen, aufgeführte Kompositionen etc.) näher definiert und kontextualisiert werden. Auf diese Weise können sowohl einerseits kulturpraktische Realitäten hinsichtlich ihrer semantischen Verknüpfungen und Qualitäten analysiert als auch andererseits diese Analysen unmittelbar aus der historischen Realität selbst abgeleitet werden. Die Vergangenheit ist somit Ausgangspunkt systematischer Untersuchungen statt Produkt einer Rekonstruktion historischer Sachverhalte. Methodische Ansätze, die sich im Rahmen geisteswissenschaftlicher Grundlagenforschung vor dem Hintergrund der *Digital Humanities* verorten lassen, können so für die Musikwissenschaft langfristig und nachhaltig nutzbar gemacht werden. Außerdem verlangt der Umgang mit informationstechnologischen Methoden von Geisteswissenschaftlern, sich ihrer eigenen Forschungsroutinen bewusst zu werden und diese kritisch zu reflektieren. Als forschungspraktisches Beispiel dafür dient der seit 2009 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig vorangetriebene Aufbau einer Datenbank zum Repertoire des Thomanerchores.

Irmlind Capelle (Detmold)

Die Bestände des Lippischen Hoftheaters Detmold (1825–1875) – Durch digital gestützte Tiefenerschließung zu neuen Forschungsmöglichkeiten

Die Bestände des Detmolder Hoftheaters sind in ungewöhnlicher Vollständigkeit erhalten: Neben den (bereits von RISM vollständig erfassten) Musikalien liegen umfangreiche Aktenmaterialien vor, die u. a. Einnahme- und Ausgabebücher (letztere ergänzt durch die einzelnen Belege) enthalten, aus denen sich nicht nur

das vollständige Repertoire, sondern auch das Personal und seine Gagen erschließen lassen. Darüber hinaus existieren aber auch Garderobe- und Regiebücher, Abonnentenverzeichnisse u. a. m.

In dem Projekt „Entwicklung eines MEI- und TEI-basierten Modells kontextueller Tiefenerschließung von Musikalienbeständen am Beispiel des Detmolder Hoftheaters im 19. Jahrhundert (1825–1875)“, das zunächst innerhalb von zwei Jahren ein Modell zur Tiefenerschließung dieser Bestände entwickeln wird, werden diese Materialien erfasst und in neuartiger Weise verknüpft. Nach der Konvertierung der RISM-Daten in den neuen Metadaten-Standard der Music Encoding Initiative (MEI) werden diese durch eine Vielzahl von Informationen angereichert: Hierbei werden nicht nur alle auf den Materialien notierten Namen der Mitwirkenden erfasst, sondern auch Striche, Überarbeitungen und Einlagen vermerkt. Außerdem werden mit Hilfe der Ausgabebelege Schreiber bestimmt und Materialien datiert. Zusätzlich werden die Aktenmaterialien im Format der Text Encoding Initiative (TEI) als Volltext bzw. in Regestform erfasst und dabei Personen und Werke mit eindeutigen Identifikatoren versehen und mit Normdaten (GND) ausgezeichnet, so dass auf die Dokumente aus unterschiedlichen Perspektiven zurückgegriffen bzw. sie in unterschiedlichen Zusammenordnungen präsentiert werden können.

Diese Erschließungsform schafft die Voraussetzungen, um einerseits die personellen Strukturen des Lippischen Hoftheaters detaillierter zu beschreiben, andererseits aber auch die gespielte Werkgestalt der Bühnenwerke in ungewohnter Exaktheit zu bestimmen. Durch die öffentliche Präsentation der Daten ergibt sich ferner die Möglichkeit, diese mit Materialien, die sich an anderer Stelle erhalten haben, zu vergleichen.

Das Poster wird versuchen, an ein oder zwei Beispielen die sich dadurch ergebenden neuen Forschungsmöglichkeiten (Rollenverzeichnisse, Aufführungsgestalt der Werke etc.) darzustellen.

Bernhard Lutz (München)

Von der fürstlichen Preziose zum PDF-Download – Die Digitalisierung und Online-Erschließung der Chorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek

Der Bestand der rund 170 handschriftlichen Chorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek umfasst eine Sammlung von weltweitem Rang. Den Hauptkorpus bildet dabei das Repertoire der Münchener Hofkapelle unter der Regentschaft der bayerischen Herzöge Wilhelm IV. (1493–1550) und Albrecht V. (1528–1579) mit zentralen Quellen des kompositorischen Wirkens von Orlando di Lasso, Ludwig Daser, Mattheus Le Maistre oder Ludwig Senfl.

Neben den Handschriften aus der Blütezeit der Chorbuchtradition im 16. und 17. Jahrhundert umschließt die Sammlung auch einen kleineren Bestand von Vokalmusik in chorbuchartiger Notierung, der bis in das 12. Jahrhundert zurückreicht. In diesem Segment befinden sich Spitzenstücke wie der „Mensuralkodex St. Emmeram“ (D-Mbs Clm 14274) oder das „Liederbuch des Hartmann Schedel“ (D-Mbs Cgm 810).

Im Dezember 2012 startete an der Bayerischen Staatsbibliothek ein DFG-gefördertes Projekt zur Digitalisierung und Online-Erschließung dieses speziellen Bestandsegments der Münchener Musikabteilung. Kurz vor Ende der dreijährigen Laufzeit sind die Ergebnisse über das Internet nun einem breiten Kreis von Musikforschenden weltweit zugänglich.

Im Rahmen der Postersession werden ein Überblick über die Chorbuchsammlung gegeben und die Ergebnisse des Projekts vorgestellt. Neben der Präsentation der Digitalisate und einer Darstellung der technischen Besonderheiten bei der digitalen Erfassung dieser Handschriftengattung werden die Recherchemöglichkeiten innerhalb der neu erschlossenen Online-Katalogisate veranschaulicht. Durch die Integration der Katalogdaten in den RISM-OPAC können neben den bibliothekarischen Rumpfaufnahmen der Einzelwerke und Haupteinträge auch Spezifika wie Wasserzeichen, Schriftproben und Musikincipits recherchiert werden. Ebenso werden die Nachnutzungsmöglichkeiten der Projektergebnisse vorgestellt.

Stephanie Klauk (Saarbrücken)

Zur computergestützten Analyse italienischer Streichquartette des 18. Jahrhunderts

In seinen grundlegenden *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn* (Kassel 1974) hob Ludwig Finscher die – aus seiner Sicht zentrale – Bedeutung Joseph Haydns für die Entstehung der Gattung hervor, ein Geschichtsbild, das bis heute vorherrscht. Das Streichquartett wird immer noch als eine im wesentlichen ‚deutsche‘ Gattung angesehen.

Die bisherige mangelnde Erforschung des Streichquartetts in Italien ist zum einen der schwierigen Quellenlage geschuldet, zum anderen der zeitgenössischen Praxis, Streichquartette nur in Stimmen abzuschreiben oder zu drucken.

Entgegen der verbreiteten These, dass Italien keine nennenswerte Streichquartettpflege aufzuweisen hätte, konnten im Rahmen eines Forschungsprojekts am Deutschen Historischen Institut in Rom bisher über 200 italienische Streichquartette aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (ca. 1760–1785) ermittelt werden.

Im Kontext eines gemeinsamen Projekts der Saarbrücker Musikwissenschaft und der Informatik in Erlangen wurden computergestützte Analyseverfahren entwickelt, bei denen Tonarten entweder durch audiobasierte Akkorderkennung oder durch die Erkennung tonleitereigener bzw. -fremder Töne bestimmt werden. Diese Verfahren wurden zunächst auf ein Streichquartett Giovanni Paisiellos (1774) angewandt.

Präsentiert werden sollen die Ergebnisse dieses Versuchs und die Möglichkeiten seiner analytisch-historischen Auswertung. Es ist zu fragen, ob sich in dem bisher weitgehend unbekannten Repertoire eine in harmonischer, formaler und stilistischer Hinsicht übergreifende italienische Praxis bestätigen und systematisieren lässt und in welchem Verhältnis hierzu die Streichquartette Haydns stehen.

Sayuri Hatano (Berlin)

Hermann Wolff als Sachverständiger für Aufführungsrecht in der frühen musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland

Die Erhebung von Gebühren für öffentliche Aufführungen musikalischer Werke und die Einrichtung einer Anstalt, die sowohl die Einziehung der Aufführungsgebühren als auch die Ausschüttung der Tantiemen an die Berechtigten übernimmt, sind Errungenschaften, die sich in Deutschland erst in den 1890er Jahren im wesentlichen Sinne zu entwickeln begannen. Zuvor war die sogenannte musikalische Tantiemenbewegung hauptsächlich als Interessenkonflikt zwischen Musikverlegern und Komponisten betrachtet worden. Bisherige Veröffentlichungen haben die Geschichte der Tantiemenbewegung vor allem aus der Perspektive der durch Tantiemen Begünstigten und ihren gegensätzlichen Forderungen aufgearbeitet. Der hier angekündigte Beitrag zielt darauf ab, die Rolle eines anderen, damals relativ neuen Moments im Musikleben, zu berücksichtigen und dadurch eine neue Seite des Problems zu beleuchten:

Es ist bisher kaum bekannt, dass der prominente Konzertagent Hermann Wolff sich mit der musikalischen Tantiemenfrage in ihrer frühen Phase aktiv auseinandersetzte. Sowohl als Sachverständiger, als auch als Mitglied des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, der sich gemeinsam mit dem Verein der Deutschen Musikalienhändler mit dem ersten Versuch zur Gründung eines deutschen Verwertungsinstituts beschäftigte, nahm er an verschiedenen Sitzungen in den späteren 1890er Jahren teil, in denen die musikalische Tantiemenfrage behandelt wurde und brachte sich aktiv in die Diskussion über die Anwendung der musikalischen Aufführungsrechte ein.

Seine positive Stellungnahme zum Aufführungsgebührensystem ist besonders deswegen eine Betrachtung wert, weil er, im Unterschied zu Verlegern und Komponisten, zu den wenigen Gebührenpflichtigen in der Diskussion gehörte. Wie begründete er seine Einstellung? Was für ein Tantiemensystem stellte er sich als

Konzertagent für Deutschland vor? Welche Interessen vertrat er eigentlich? Welche Rolle spielte er in dieser Auseinandersetzung? Um diese Fragen zu beantworten, wurden die erhaltenen Sitzungsprotokolle und Zeitungen der am Prozess beteiligten Vereine, außerdem sonstige Zeitschriften, die über den Prozess berichteten, ausgewertet. In dieser Präsentation soll gezeigt werden, wie Hermann Wolffs fortschrittliche, aber dennoch praktische und konkrete Auffassung über das musikalische Tantiemensystem aussah und welchen unübersehbaren Einfluss er auf die Tantiemenfrage in ihrer frühen Phase ausübte. Dieses Poster fasst Teilergebnisse aus einem umfassenden Dissertationsprojekt über die einflussreichen Tätigkeiten von Hermann Wolff und seiner Konzertagentur zusammen.

Minari Bochmann (Halle/Saale)

Die Dodekaphonie als antifaschistischer Widerstand? – Eine kritische Betrachtung der Kulturpolitik des italienischen Faschismus

In Rom, dem wichtigsten kulturellen Zentrum des faschistischen Italien, wurde im Dezember 1941 Luigi Dallapiccolas dreiteiliger Liederzyklus *Canti di prigionia* uraufgeführt, der als erstes dodekaphonisches Werk Italiens in die Musikgeschichte einging. Kaum ein Jahr später fand in derselben Stadt die italienische Erstaufführung von Alban Bergs *Wozzeck* statt. Diese beiden Konzertereignisse gehörten zu den Programmen der Stagione delle opere contemporanee, der finanziell sehr stark geförderten Initiative des Ministero della Cultura Popolare (kurz: MinCulPop). Diese Tatsache macht das weit verbreitete Urteil hinfällig, die Dodekaphonie sei in Italien ähnlich wie in Deutschland der kulturpolitischen Unterdrückung ausgesetzt gewesen. Wie selbst Giuseppe Bottai, der tatkräftige Förderer der künstlerischen Moderne, immer wieder bekräftigte, war der Faschismus keineswegs ein politisches System, das politische Opposition duldete, woraus man schließen kann, dass die Dodekaphonie zumindest in den Augen von Kulturfunktionären in der ministerialen Theateraufsicht keine politische Gefahr darstellte. Widerstand gegen die Neue Musik kam in Italien jener Zeit weniger vom Staat als vielmehr vom traditionellen Musikestablishment, das selbst den Neoklassizismus als ausländischen Einfluss unter Beschuss nahm, so dass die Dodekaphonie in den 1930er Jahren nur am Rande der Polemiken gegen den von Alfredo Casella eifrig verteidigten Internationalismus erwähnt wurde.

In der Posterpräsentation, die ein Teilergebnis aus meiner Promotionsschrift *Die Rezeptionsgeschichte der Dodekaphonie in Italien bis 1953: von Alfredo Casella zu Luigi Dallapiccola. Studien zu Kulturpolitik und Musikdiskurs* behandelt, soll der Frage nachgegangen werden, warum das MinCulPop gerade um 1940 dodekaphonische Werke wie *Canti di prigionia* und *Wozzeck* in Rom auf die Bühne brachte und welches kulturpolitische Potenzial zugunsten des italienischen Faschismus in diesen Werken vorhanden war.

Katsura Koishi (Kyoto)

Wagner an japanischen Universitäten: Die Verbindung zwischen der europäischen klassischen Musik und der akademischen Autorität in Japan

In der Geschichte kann man viele Beispiele dafür finden, dass die politische Macht Musik benutzt, um ihre Autorität zu befestigen. In dieser Posterpräsentation wird der Zusammenhang zwischen der europäischen klassischen Musik und den Ritualen an japanischen Universitäten, besonders der Immatrikulationsfeiern, erörtert. Dabei wird die Rolle der Musik Richard Wagners in der akademischen Welt in Japan in Betracht gezogen und es werden die geschichtlichen Hintergründe thematisiert, vor denen Wagner in Japan rezipiert wurde.

1. Der Zusammenhang zwischen Wagner und den japanischen Universitäten

Das älteste Studentenorchester in Japan ist das Orchester der Keio Universität (seit 1858), dessen Geschichte bis zum Jahr 1901 nachverfolgt werden kann. Allein die Tatsache, dass das Orchester Keios den Namen „Wagner Society Orchestra“ trug, zeigt die Wichtigkeit der Musik Wagners im japanischen akademischen Leben. Das Ausmaß der kulturellen Tätigkeiten der Universitätsorchester war damals unvergleichbar groß, weil die professionellen Orchester in Japan erst nach dem Jahr 1915 gegründet wurden. Die Frage, welche Stücke die japanischen Universitätsorchester gespielt haben, und besonders welche Werke Wagners musiziert und wie diese von den Studenten rezipiert wurden, wird anhand von Materialien wie rezeptionsgeschichtlichen Statistiken und Memoiren der damaligen Studenten geklärt.

2. Die Tätigkeit der japanischen Universitätsorchester in der Nachkriegszeit: Immatrikulationsfeiern und „Die Meistersinger von Nürnberg“

In der Restauration nach dem Kriegsende werden die japanischen Universitäten stärker nach Rangstufen organisiert. Hier wird die Tätigkeitsgeschichte der Orchester der ehemaligen sieben kaiserlichen Universitäten (nach dem Zweiten Weltkrieg staatlichen Universitäten, ab 2004 Selbstverwaltungskörperschaften) und ein paar Privatuniversitäten (hauptsächlich Keio und Waseda), die heute noch die akademische Spitze in Japan bilden, in Betracht gezogen. Bei den Immatrikulationsfeiern an diesen Universitäten pflegte man, mit einigen Ausnahmen, das Vorspiel der „Meistersinger von Nürnberg“ zu spielen. Diese Tendenz wurde ab dem Jahr 1968 unverkennbar deutlich: Bei den Immatrikulationsfeiern der vier Universitäten Tokyo, Kyoto, Keio und Waseda wurde seit dem Ende des sechziger Jahre jedes Jahr dieses Musikstück gespielt. Mit historischen Quellen wird diese Kontinuität des Respekts vor der Musik Wagners im japanischen Akademismus vor und nach dem Krieg belegt.

Rebekka Sandmeier (Cape Town)

Musikwissenschaft in Südafrika

Das Poster betrachtet Forschung und Lehre in Musik und Musikwissenschaft an Universitäten in Südafrika. Es gibt einen Überblick über die Ausbildungsangebote für Musiker und Musikwissenschaftler sowie über die Forschungsaktivitäten an südafrikanischen Universitäten. Überdies werden Veröffentlichungen zur Ausbildungssituation von Musikern und Musikwissenschaftlern in Südafrika untersucht.

Während der Apartheidszeit bestand eine strikte Trennung in den Gebieten der Musikausbildung, die genau definierte, wer sich in welcher Sorte von Musik ausbilden lassen durfte. Das allgemeine Ideologem der Apartheid, das auch in der universitären Musikausbildung zum Tragen kam, war das der kulturellen Trennung und der getrennten Entwicklung. Es basierte auf einer linearen Auffassung der kulturellen Evolution, und nahm an, dass indigene Völker nicht weit genug entwickelt seien, um sich mit europäischer Kunstmusik zu befassen. Zudem unterstellte es, dass Personen lediglich mit der Musik ihrer eigenen Kultur umgehen können und sollen. Die Autorin untersucht, ob Forschung und Lehre an den Universitäten in Südafrika dieses Ideologem widerspiegelten, ob die musikalische und musikwissenschaftliche Ausbildung unpolitisch gewesen sein könnte und ob die Möglichkeit des Widerspruchs bestand.

In einem zweiten Teil betrachtet das Poster die Veränderungen in den letzten 20 Jahren. Erstaunlicherweise scheint das Ideologem, das den Diskussionen zu Musikwissenschaft und Musikaufführungen heute zugrundeliegt, dem der Apartheidszeit sehr ähnlich: In Fällen, in denen ForscherInnen oder MusikerInnen kulturelle Grenzen überschreiten, werden Fragen zur kulturellen Aneignung oder Relevanz laut. Transkulturelle Projekte werden als bevormundend, kolonial oder nicht relevant im südafrikanischen Kontext wahrgenommen. Die Autorin sondiert die Möglichkeiten und Grenzen, die dieser Ansatz für Musik und Musikwissenschaft in der universitären Ausbildung im 21. Jahrhundert in Südafrika birgt.

Qasim Hassan (Basra)

Zum Jodelgut in der südirakischen Region

Die südirakische Region an den Ufern des Euphrat und des Tigris galt für Jahrtausende als Schmelztiegel unterschiedlicher Hochkulturen. Mehr als nur einmal erlebte diese Region Aufstieg und Niedergang von Hochkulturen wie u. a. die der Sumerer, Babylonier, Akkader. Durch solch eine außergewöhnliche Häufung kulturellen Erbes bildete sich eine enorme kulturelle Vielfalt heraus, die sich später zu einer Mischkultur entwickelte.

Besonders herausragende Zeugnisse dieser Mischkultur sind diejenigen archaischen musikalischen und poetischen Hinterlassenschaften, die bis heute hörbar sind. Einige dieser kulturellen Hinterlassenschaften wurden jedoch reichlich erforscht und dokumentiert, andere dagegen gelten als ungehobene Schätze und bedürfen immer noch einer ernsthaften wissenschaftlichen Erforschung. Somit bleiben einige Musikarten mangels entsprechender Forschung immer noch rätselhaft und räumen einem Forscher Interpretationsmöglichkeiten ein.

Mit Jodeln werden in diesem Aufsatz die Naturjodelformen gemeint, die man in der südirakischen Region als eine Kommunikationsform von Mensch zu Mensch oder von Mensch zu Tier, als Teil eines Volksliedes oder als eine schamanische Technik zur Geistervertreibung gebraucht. Als Materialgrundlage dienten mir die gesungenen Volkslieder, die man sehr oft in Musikläden findet oder aus dem Munde der Bauern hört.

Zur Materialgrundlage gehört auch die Befragung von Informanten aus dieser Region, die jahrelang in der Viehzucht tätig waren, sowie die Beobachtung von Müttern, die ihren Kindern zum Einschlafen ein Lied vorjodeln, um böse Geister zu vertreiben.

Grundsätzlich sieht es in dieser Region so aus, dass der einfachste Jodelruf auf dem Viehlock- und Signalruf basiert. Man weiß jedoch gar nicht genau, wie das Jodeln in dieser Region einst entstand. Jodler sind sich aber sicher, dass sich jeder grundsätzlich ohne Lehrer das Jodeln aneignen kann, nämlich durch Hören und Nachmachen**.** Das Poster dokumentiert den Versuch, diesen noch unentdeckten Schatz anhand von einer Feldforschung und Tonaufnahmen aus dieser Region zu untersuchen.

Deniza Popova (Berlin und Dobralăk)

Musik für das Nationalbewusstsein. Beispiel: Bulgarien (emisch und etisch)

Das bulgarische Nationalbewusstsein ist exemplarisch für kleine Völker, die über lange Zeit unter Fremdherrschaft ihre Eigenheiten bewahren und sich als Nation behaupten konnten. Bereits während der „nationalen Wiedergeburt“ Bulgariens, im 18. und 19. Jahrhundert, galten Volkslieder und -weisheiten als Quelle für die nationale Emanzipation. Seitdem haben wissenschaftliche Institutionen im Land systematisch, umfassend und akribisch das Sammeln, Systematisieren, Archivieren und Veröffentlichen der Volkskultur übernommen. Sie unterstützen, dass bulgarische Musik in gedruckter Form, in den Massenmedien, in Schulbüchern und bei repräsentativen Veranstaltungen, in den Städten, Dörfern und im Ausland verbreitet wird. Die musikethnologische Wissenschaftsgeschichte lässt sich anhand der definierten Aufgaben und Ziele als Fortsetzung der nationalen Wiedergeburt lesen (s. Ivan Šišmanov: Die Bedeutung und Aufgaben unserer Ethnographie, Sofia 1889):

- Das Musikfolkloristische Archiv der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften umfasst die quantitativ und qualitativ umfassendste Sammlung bulgarischer Volksmusik, in der kein als bulgarisch zu klassifizierendes Volkslied zu fehlen scheint. Es enthält aber kaum Musik der in Bulgarien lebenden Minderheiten.
- Unter Anleitung bulgarischer Wissenschaftler und Komponisten fand seit 1951 die Professionalisierung des Volksmusiksektors statt. Die Ergebnisse werden auch im Ausland anerkannt, wie z. B. die Formationen „Philip Kutev“ oder „Die Mysterien der bulgarischen Stimmen“.
- Die ideologischen Ziele rechtfertigten die Einmischung in die dörfliche Musikpraxis. Die Umwandlung von Ritualen in Bühnenkunst wird gefördert. Musik wird zur Freizeitbeschäftigung, mit der, seit 1960 von Spezialisten (meist Musikethnologen) juriert, auf der Bühne Medaillen zu gewinnen sind. Die Erfolgsgeschichte der Volkskunstfestivals wirkt hauptsächlich emisch – in Bulgaren.
- Bestimmte Merkmale und einige bestimmte Lieder gelten als typisch Bulgarisch. Über den lokalen und regionalen Kontext hinaus sind sie zu nationalen Markern geworden – obwohl oder vielleicht auch weil weder Text noch Musik zu verstehen sind? So das rhodopische mensurlose Lied „Izlel e Deljo Hajdutin“: Gesungen von Vanja Balkanska wurde es 1977 mit der Raumsonde Voyager, als Teil von Informationen über uns Menschen und unsere Kultur, für Außerirdische, mit einer Lebensdauer von 500 Millionen Jahren, ins All geschickt.
- Bei einem inhaltlich ähnlich problembehafteten Lied („Turčin prez gora vărveše“, Funktion: Tanzlied) ist es während meiner Feldforschungsarbeit gelungen, nicht nur den Prozess des Umdenkens, sondern auch des Umsingens des Liedes durch Marija Kostadinova Filipova, geb. am 8.2.1924 im Dorf Dobralăk (Rhodopen), zu dokumentieren.

Nach der Ausbreitung des historischen Bogens bis in die Gegenwart bleibt zu fragen, welche alternativen Umgangsformen mit Volksmusik zukünftig möglich sind.

Freie Referate

Mittwoch, 30. September 2015
15.30 – 18.30
Hörsaal XVIII (OG)

Freie Referate 1

15.30 Eva Rieger: Frida Leider – eine Sängerin zwischen Macht und Widerstand

16.00 Christina Richter-Ibáñez: „Ganz besonders deutsch“: Karl Hasses Karriere als Musikwissenschaftler in Tübingen und die Habilitation seines Assistenten Otto zur Nedden

17.00 Simeon Thompson: „[...] um später einmal mit Kopfschütteln [...] gelesen zu werden“? Händels *Judas Maccabaeus* in der Textbearbeitung von Hermann Burte

17.30 Marie-Hélène Benoit-Otis: Ein Kampf um Mozart. Joseph Goebbels, Baldur von Schirach und die Organisation der „Mozart-Woche des Deutschen Reiches“ (1941)

18.00 Boris von Haken: Der Film „Das Lied hinter Stacheldraht“ (1959). Die Forschungen zur Musik im KZ-Buchenwald an der Franz-Liszt-Hochschule in Weimar

Abstracts

Eva Rieger (Vaduz)

Frida Leider – eine Sängerin zwischen Macht und Widerstand

Bei T.W. Adorno und Carl Dahlhaus, zwei bedeutenden Denkern des 20. Jahrhunderts im musikologischen Bereich, fehlen rezeptionsästhetische Ansätze weitgehend. Folgt man jedoch der von Richard Klein und anderen vertretenen These, dass Ideologie („falsches Bewußtsein“) weder gänzlich außerhalb eines Musikwerks angesiedelt noch dem Werk unmittelbar inhärent ist, sondern erst durch die Rezeption zu etwas gemacht wird, ist es lohnend, die Wahrnehmung Wagnerscher Musik, wie sie zwischen 1933–38 in Bayreuth präsentiert wurde, als mediale Repräsentationsform von drei Seiten zu thematisieren: aus der Sicht Frida Leiders, die als hochdramatische Sopranistin in den 1920er und 1930er Jahren zu den weltbesten Wagnersängerinnen gehörte; durch Adolf Hitler, der in seiner Jugend von Richard Wagners Werk beeinflusst und begeistert war, und dessen Reden und Gespräche von Hinweisen auf Wagner durchsetzt sind; und aus der Sicht der Nationalsozialisten, die Wagnersche Musik zur Durchsetzung ihres Bedürfnisses nach

Repräsentation bewusst einsetzten. Für Frida Leider war Wagners Musik das „erhabenste und heiligste Werk“, das ihre Karriere und ihre ästhetische Position bei der Interpretation bestimmte und ihre Bindung an Bayreuth beeinflusste, obwohl ihr jüdischer Ehemann 1938 in die Schweiz flüchten musste und sie als „jüdisch Versippte" mit erheblichen Hindernissen zu kämpfen hatte. Für Hitler war der Komponist ein Beispiel für die gelungene Beziehung von Ästhetik und Politik, er bezog von Wagner seinen persönlichen Geniekult und sein inszeniertes Charisma. Die NS-Ideologie hat mit Hitlers Unterstützung Wagnersche Musik für die Stärkung des NS-Staates verwendet. Bedenkt man, dass Faktisches „seinen bestimmten Sinn erst durch die Bedeutungszusammenhänge“ erhält, in denen es steht (Ernst Cassirer), so können bisherige Ansätze, die sich darin erschöpfen, Wagner als Vorläufer des Holocaust zu verurteilen bzw. jede Ideologiekritik als gegenstandslos abzulehnen, aufgelöst werden. Dies ist möglich, wenn man davon ausgeht, dass es kein „Werk an sich“ gibt, sondern nur zahllose Vorgänge, die sich auf Aufführungen und deren Umfeld und Rezeption stützen.

Christina Richter-Ibáñez (Tübingen)

„Ganz besonders deutsch“: Karl Hasses Karriere als Musikwissenschaftler in Tübingen und die Habilitation seines Assistenten Otto zur Nedden

Als Karl Hasse 1919 Universitätsmusikdirektor in Tübingen wurde, hatte er noch keinen akademischen Abschluss und keinerlei Erfahrungen im Halten von Vorlesungen. Dennoch hat er das Tübinger musikwissenschaftliche Seminar in den zwanziger Jahren gegründet und stetig ausgebaut. Der Vortrag zeigt einerseits, auf welcher Grundlage Hasse 1922 promoviert und 1930 zum Honorarprofessor ernannt wurde, wer bei ihm studierte, welche musikwissenschaftlichen Themen die Doktoranden bearbeiteten und dass die damals gesetzten Inhalte in der Institutsgeschichte machtvoll nachwirkten. Andererseits gilt das Interesse Hasses eigenen Publikationen zu Johann Sebastian Bach und Max Reger, die bereits in den frühen zwanziger Jahren deutschnationale Tendenzen zeigten und diese im Zuge der politischen Polarisierungen vertieften: So sah Hasse in Reger eine Persönlichkeit „kerniger und inniger deutscher Art“ und empfand dessen Musik als „Ausdruck des Besten vom deutschen Geiste“, die „sein Wiederauferstehen auch belebend und fördernd begleiten“ könne.

Aktiv war Hasse im Kampfbund für deutsche Kultur in Tübingen, wo auch sein wissenschaftlicher Assistent Otto zur Nedden führend Stellung nahm. Gemeinsam polemisierten sie im Frühjahr 1933 gegen ihnen ungelegene Kollegen; zudem wurde zur Nedden, der im „neuen Deutschland“ zum Regierungsrat aufgestiegen war, 1933 in Tübingen habilitiert (nach einem ersten gescheiterten Versuch durch ein ablehnendes externes Gutachten 1930). Später wurde Hasse Rektor der Kölner Musikhochschule, zur Nedden Professor in Jena. Die nationalsozialistischen

Aktivitäten beider werden in biografischen Würdigungen kaum thematisiert, ihre fragwürdige, jedoch institutionell durchaus langfristig wirksame musikwissenschaftliche Tätigkeit meist ganz verschwiegen. Dem soll das Referat entgegenwirken; es wird zudem Aspekte der Erinnerungskultur bis in unsere Zeit diskutieren.

Simeon Thompson (Bern)

„[...] um später einmal mit Kopfschütteln [...] gelesen zu werden"? Händels *Judas Maccabaeus* in der Textbearbeitung von Hermann Burte

Die ‚Vereinnahmung' älterer Werke und Komponisten zieht innerhalb der Forschung zum Problemkomplex ‚Musik und Nationalsozialismus' besondere Aufmerksamkeit auf sich. Ein anschauliches Beispiel hierfür bildet die ideologisch aufgeladene Händel-Rezeption, die ihren extremsten Ausdruck in zahlreichen ‚Entjudungen' der Oratorien des Komponisten fand. In dieser Kategorie sticht Hermann Burtes Fassung von *Judas Maccabaeus* hervor, die unter dem Titel *Held und Friedenswerk* bekannt wurde. Mit der Ummünzung des Titelhelden zum ‚Führer' bot der Text auch das prägnante Bild einer abgründigen ‚NS-Kultur'.

Die Nachricht von der Bearbeitung löste 1936 im In- wie im Ausland eine Vielzahl von negativen Reaktionen in der Presse aus, die sich nach 1945 direkt in der Publizistik und Forschung weiterzogen. Im Widerspruch zu dieser hohen Resonanz steht allerdings die Rezeption des Texts an sich: Alfred Rosenbergs NS-Kulturgemeinde, Auftraggeberin der Bearbeitung, lehnte diese schliesslich ab, womit Druck- und Aufführungspläne zerfielen. Der Text lag zeitgenössischen Rezipienten also gar nicht vor; der Forschung bislang ebenfalls nicht. Hauptgrund für die offizielle Ablehnung war ein Aspekt, der diese Bearbeitung von den meisten zeitgenössischen Bearbeitungsversuchen unterscheidet: Um seinem Text höchste politische Aktualität zu verleihen, hatte Burte die Handlung des Oratoriums in die Gegenwart verlegt. Der ‚Führer' rettet darin das deutsche Volk aus der Schmach der Niederlage und den Wirrungen der Weimarer Zeit und kann zum Schluss sogar den Angriff des jüdisch konnotierten ‚Feinds' siegreich zerschlagen.

War solche (geradezu propagandistische) Aktualität eine teils begrüsste, teils verschmähte Randerscheinung in der ‚Ernsten' Musik NS-Deutschlands, so überstieg sie in Verbindung mit der stark umstrittenen Bearbeitungsfrage das Maß des Erträglichen, selbst für einen Dogmatiker wie Rosenberg. Burtes Text ist somit weniger *typisch* für die Kultur NS-Deutschlands als *symptomatisch*: Anhand dieses eher kuriosen Extremfalls werden die Schwierigkeiten sichtbar, vermeintlich offizielle Zielsetzungen einer NS-Kulturpolitik richtig zu verstehen – Schwierigkeiten nicht nur seitens loyaler Kulturschaffender wie Burte, sondern auch der späteren Forschung. Prophetischer als seine Vision eines kommenden deutschen Siegs ist deshalb Burtes halbwegs zutreffende Bemerkung gegenüber seinem Vertrauten, dem Reichsdramaturgen Rainer Schlösser, der die Bearbeitung ebenfalls ablehnte: „Die Stücke kommen und bleiben, so wie dieser Text bleibt, sei es auch nur, um später einmal mit Kopfschütteln, (aber nicht über den Verfasser!) gelesen zu werden."

Marie-Hélène Benoit-Otis (Montréal)

Ein Kampf um Mozart. Joseph Goebbels, Baldur von Schirach und die Organisation der „Mozart-Woche des Deutschen Reiches" (1941)

Vom 28. November bis zum 5. Dezember 1941 fand in Wien die „Mozart-Woche des Deutschen Reiches" statt. Diese anlässlich des 150. Todestages des Komponisten vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und vom Reichsstatthalter und Gauleiter in Wien Baldur von Schirach koordinierte Festwoche bildete den Höhepunkt eines ganzen Jahres an Mozart-Feierlichkeiten, die alle ein und dasselbe Ziel verfolgten: Mozart zur Galionsfigur eines sowohl in kultureller als auch in militärischer Hinsicht allen anderen Ländern des „neuen Europas" überlegenen Deutschen Reiches zu stilisieren, um dadurch die musikalische, aber auch die politische Größe Deutschlands zur Schau zu stellen.

Diese anscheinend einheitlich geführte Propagandaaktion war in Wirklichkeit von beträchtlichen Spannungen zwischen Goebbels und Schirach im Bereich der Kulturpolitik und -propaganda gekennzeichnet: Während Schirach die Mozart-Woche als eine Gelegenheit betrachtete, Wiens Ansehen als „Musikstadt" zu steigern, wollte Goebbels eine großdeutsche Feier veranstalten, die die Einheit des Reiches (einschließlich Österreichs) bestätigen sollte. Goebbels' und Schirachs diametral entgegengesetzte Ansichten über die Stellung Wiens innerhalb des Reiches (und allgemein über Fragen der Musikpolitik) führten zu zahlreichen Konflikten im Laufe der Organisation der „Mozart-Woche". Aufbauend auf früheren Publikationen, die die Organisation, das Programm und die Rezeption der „Mozart-Woche" skizzierten (vgl. vor allem Becker 1991, Loeser 2007, Reitterer 2008, Levi 2010) und anhand zahlreicher archivarischer Quellen (Bundesarchiv, Österreichisches Staatsarchiv, Wiener Stadt- und Landesarchiv, etc.) untersucht dieses Referat die politischen und ideologischen Machkämpfe zwischen Goebbels und Schirach im Zuge der Vorbereitung der „Mozart-Woche". An diesem Beispiel wird deutlich, dass die nationalsozialistische Musikpropaganda trotz ihres homogenen Images von ideologischen Divergenzen geprägt war, die durch die Vereinnahmung eines universell beliebten Komponisten wie Mozart zumindest in der kollektiven Wahrnehmung unterdrückt werden konnten.

Boris von Haken (Frankfurt am Main)

Der Film „Das Lied hinter Stacheldraht“ (1959). Die Forschungen zur Musik im KZ-Buchenwald an der Franz-Liszt-Hochschule in Weimar

Im Jahr 1958 organisierte das Institut für Volksmusikforschung an der Hochschule für Musik in Weimar unter der Leitung von Günther Kraft, Professor für Musikgeschichte, eine Ausstellung mit dem Titel „Dem Morgenrot entgegen!“, in der Musik der Häftlinge im KZ-Buchenwald erstmals dokumentiert und öffentlich vorgestellt wurde. Gezeigt wurde die Ausstellung im Rahmen des „Tages von Buchenwald“ anlässlich der Einweihung des Buchenwaldmahnmales, seit diesem Zeitpunkt die zentrale Gedenkstätte der DDR für die Verbrechen des NS-Regimes; anschließend wurde die Ausstellung in 30 weiteren Städten der DDR präsentiert. Grundlage der Ausstellung war eine Sammlung von Erlebnisberichten, Bilddokumenten, Liedern, Gedichten und Kompositionen durch das Institut für Volksmusikforschung, die zunächst in einer Reihe kurzer Broschüren und Notenausgaben dokumentiert wurde. Am 10. Gründungstag der DDR am 7. Oktober 1959 wurde exklusiv für den Senat der Weimarer Hochschule der von den Mitarbeitern des Instituts produzierte Dokumentarfilm „Das Lied hinter Stacheldraht“ präsentiert, es folgten weitere Aufführungen auf Tagungen und politischen Veranstaltungen. Nach einer Ausstrahlung durch das Fernsehen der CSSR nahm auch der Rundfunk der DDR, der eine Sendung zunächst abgelehnt hatte, den Film in sein Programm. Dieser ca. 20 Minuten lange Film präsentierte vor dem geschichtlichen Hintergrund der Stadt Weimar die Rolle der Musik für die Insassen des KZ-Buchenwalds. Die Musik der Häftlinge sollte als Gegenbild der Weimarer Klassik verstanden werden; als Beispiel für diese Konzeption diente die in Buchenwald entstandene Orchesterkomposition „Trauermusik“ von Ondrej Volrab; zur musikalischen Gestaltung wurde weiter auf Stücke von Mendelssohn und Berlioz zurückgegriffen, das Finale wurde mit „Revolutions-Ouvertüre 1949“ von Ottmar Gerster unterlegt.

Weitere Forschungen zu diesem Thema blieben aus; die vorhandene Materialsammlung fand keine Beachtung. Der Vortrag rekonstruiert diese Vorgänge vor dem Hintergrund der DDR-Geschichte und zielt auf eine Einordnung in die Gedenkkultur und politische Geschichte.

Mittwoch, 30. September 2015
14.00 – 18.00
Hörsaal XIX (OG)

Freie Referate 2

14.00 Andreas Haug: Die Macht der Könige und die Geschichte der Musik: Ideen, Ideale und Ideologeme in der cantus-Politik der Karolinger (750–840)

14.30 Jutta Toelle: La portátil Europa: Musik als Hegemonialinstrument der katholischen Mission der Frühen Neuzeit in Lateinamerika

15.00 Andreas Pfisterer: Zu den Anfängen der Discantus-Notation im Magnus Liber Organi

16.00 Melanie Wald-Fuhrmann / Katelijne Schiltz / Franz Körndle: Singen mit Körperkontakt? Historische und experimentelle Evidenzen zu einem Topos der spätmittelalterlichen Gesangsikonographie

16.30 Marlen Seidel: Deutsche Mehrstimmigkeit im Spätmittelalter: Überlieferungszusammenhänge oder Zufall?

17.00 Michael Meyer: Imitatio als Legitimierungsstrategie: Zur Josquin-Rezeption bei Johann Reusch und Philipp Melanchthon

17.30 Michael Chizzali: Der Erfurter Drucker Georg Baumann der Ältere: Aspekte der Rezeption italienischer Musik im thüringischen Raum in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Abstracts

Andreas Haug (Würzburg)

Die Macht der Könige und die Geschichte der Musik: Ideen, Ideale und Ideologeme in der cantus-Politik der Karolinger (750–840)

Die Vorstellung, Karl der Große, sein Vater Pippin III. und sein Sohn Ludwig der Fromme hätten unter Einsatz königlicher Machtbefugnisse und in Verfolgung kurzfristiger machtpolitischer oder religionspolitischer Agenden langfristig auf den Verlauf der europäischen Musikgeschichte Einfluss genommen, gehört zum Grundbestand historischer Ideen über europäische Musik, obwohl wir über die Ideen, Ideale und Ideologeme, von denen die cantus-Politik der Karolinger bestimmt war, sichereres Wissen besitzen als über das Verhältnis dieses musikideologischen Vorstellungskomplexes zur musikhistorischen Realität der Karolingerzeit, und trotz verbreiteter und begründeter Zweifel daran, dass sich mit den perspektivisch begrenzten Aussagen einzelner Textdokumente ‚überperspektivische‘ historische Narrative stützen lassen. Im Anschluss an neuere Ansätze und Einsich-

ten der politikhistorischen Forschung und auf der Basis einer Neubewertung der zeitgenössischen Quellen soll erörtert werden, inwieweit sich ein kultpolitisches und gesangspolitisches Programm der Karolinger tatsächlich erkennen lässt, und inwieweit sich nachhaltige Folgen eines solchen Programm kenntlich machen und unter musikhistorischen Gesichtspunkten interpretieren lassen.

Jutta Toelle (Frankfurt am Main)

***La portátil Europa:* Musik als Hegemonialinstrument der katholischen Mission der Frühen Neuzeit in Lateinamerika**

Die katholischen Missionare, die in der Frühen Neuzeit in die Neue Welt aufbrachen, hatten neben europäischen Werten und ihren religiösen Überzeugungen auch europäische Kirchenmusik im Gepäck: Als Medium zur Kommunikation, Alphabetisierung und Konversion diente sie fast überall, und in Missionsdörfern wie den berühmten Jesuitenreduktionen im Rio-de-la-Plata-Becken wurde sie als Mittel von Unterhaltung, Ablenkung und Rhythmisierung von Tag und Jahr eingesetzt. Mit dem Errichten dieser Dörfer *ex nihilo* implantierten die Missionare dort auch eine europäisierte Leitkultur, die nur mit einer völligen Verleugnung indigener Musik einhergehen konnte. Vor allem Angst und Abscheu vor den alten Göttern und die Verdammnis der indigenen Feste und der damit verbundenen Gelage machten das Anerkennen einer prähispanischen, vorchristlichen Musik unmöglich, und die vertrauten europäischen Klänge verbesserten den *soundscape* für die Missionare entscheidend.

Im Zentrum des Vortrags stehen Auszüge aus Missionarsberichten und -briefen, die nicht nur den Glauben der Europäer an die „Macht der Musik“ abbilden, sondern auch dessen Auswirkungen. So wird deutlich, dass die europäische Kirchenmusik nicht nur Teil des *tragbaren Europas* (wie es Baltasar Gracián in *El Criticón* 1658 formulierte) war, jenes Bündels von Überzeugungen und Werten, das Franziskaner, Jesuiten und andere Europäer im Gepäck hatten, sondern durchaus auch Hegemonialinstrument einer aggressiven Konversions- und Zivilisierungspolitik.

Andreas Pfisterer (Regensburg)

Zu den Anfängen der Discantus-Notation im Magnus Liber Organi

Modalrhythmus und Modalnotation sind mit einiger Wahrscheinlichkeit im Rahmen der Discantus-Abschnitte der zweistimmigen Organa des Pariser Magnus Liber Organi entstanden. Da dieser offenbar vielfach überarbeitet wurde, ist der Rückschluss von den überlieferten Versionen auf die ältesten Schichten nur bedingt möglich. Als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen bietet sich ein einzelner Discantus-Abschnitt an, dessen Notation von der normalen Praxis der Modalnotation abweicht, dafür aber weitgehend mit den Discantus-Abschnitten im

Anhang des Vatikanischen Organumtraktats übereinstimmt. Das bestätigt zum einen die Annahme, dass die Beispiele des Traktats einer älteren Schicht des Magnus Liber nahe stehen. Eine Rekonstruktion der zugrunde liegenden Notationsprinzipien könnte überdies Einblicke in die Entstehungsphase der Modalnotation geben.

Melanie Wald-Fuhrmann (Frankfurt am Main), Katelijne Schiltz (Regensburg), Franz Körndle (Augsburg)

Singen mit Körperkontakt? Historische und experimentelle Evidenzen zu einem Topos der spätmittelalterlichen Gesangsikonographie

Musik- und Kunsthistorikern, die sich mit dem Spätmittelalter und der Renaissance beschäftigen, ist die typische Darstellung von Sängerensembles wohl vertraut: Die Sänger versammeln sich um ein einziges Pult oder Manuskript und stehen dabei dicht gedrängt. Oft berühren sie sich sogar direkt: Ältere Sänger legen ihre Hand auf die Schulter oder den Kopf eines vor ihnen stehenden Chorknaben, gleich alte Sänger legen sich den Arm um die Schulter.

So verbreitet diese Ikonographie ist, so überschaubar ist ihre Erforschung: Lange Zeit war unklar, was genau zu sehen ist: Das Angeben des Tactus? Oder doch eine kontinuierliche Berührung? Zudem stehen „realistische“ neben „symbolischen“ Deutungen. Die relevanten kultur- und sozialhistorischen Kontexte von Berührungen sind kaum ausgewertet.

Der Vortrag soll die Zwischenergebnisse eines Kooperationsprojekts vorstellen, das zwei Fragen adressiert: 1. Welche historischen Indizien oder Dokumente weisen darauf hin, dass (kontinuierliche) Berührungen mit der Hand zur damaligen sängerischen Praxis gehörten? 2. Welche experimentell messbaren Effekte können Körperkontakt und explizite Berührungen beim gemeinsamen Singen haben?

Ikonographische Analysen, Quellenkritik und kultur- und sozialhistorische Ansätze werden mit sozialpsychologischen Erkenntnissen und zwei eigenen Experimenten enggeführt. Die Hypothesen zu möglichen Effekten beziehen sich einerseits auf den Bereich des Gemeinschaftsgefühls, andererseits auf die Gesangspädagogik sowie das Paradigma der interpersonellen Handlungskoordination und Synchronisierung.

Das Projekt ist zugleich ein Probefall für die an Robin Collingwoods Konzept des „Re-enactments“ anknüpfende Idee, dass unter bestimmten Umständen empirische Evidenzen der historischen Spekulation eine zusätzliche Plausibilität verleihen können, vor allem dann, wenn eine eindeutige Quellenevidenz fehlt.

Marlen Seidel (Weimar)

Deutsche Mehrstimmigkeit im Spätmittelalter: Überlieferungszusammenhänge oder Zufall?

Der Vortrag befasst sich mit einem Teil meiner Dissertation, welcher der Frage nachgeht, wie der Austausch einzelner Klöster bzw. Stifte in Bezug auf die Musik des Spätmittelalters aus dem deutschen Sprachraum verlief.

Das Dissertationsprojekt knüpft an zwei Publikationen des Musikwissenschaftlers Arnold Geering an (Vgl. Arnold Geering, *Retrospektive Mehrstimmigkeit in den mittelalterlichen Handschriften des deutschen Sprachgebietes. Ein Beitrag zur Geschichte des Organums*, Basel 1947 und Arnold Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Bern 1952), der über 70 Handschriften bereits nach musikalischen Gesichtspunkten wie Notation, Aufbau und liturgischer Verwendung der Gesänge gesammelt und in Übersichten knapp dargelegt hat. Seine Schriften erfassen zwar die Quellen, doch fehlen Leitfragen, Thesen und Einordnungen der Ergebnisse in den historischen sowie soziokulturellen Kontext der Zeit.

Für meine Untersuchung lege ich vorrangig mehrstimmige Gesänge aus Handschriften zugrunde, welche aufgrund ihrer Provenienz monastischen, kanonikalen und mendikantischen Orden zugeordnet werden können. Da auf die Orden der Augustiner-Chorherren, Benediktiner und Zisterzienser jeweils der größte Bestand an solchen Handschriften entfällt, sind diese zunächst Gegenstand meiner Repertoireuntersuchungen. Die Handschriften sind zeitlich auf das 14. und 15. Jahrhundert begrenzt und gehören geographisch dem heutigen süddeutschen Raum und Österreich, im Spätmittelalter den Erzdiözesen Salzburg und Mainz, an.

Untersuchungsgegenstand ist das für den deutschsprachigen Raum signifikante Repertoire, das u. a. durch Lektionen und Tropen aus dem Weihnachtsfestkreis (z. B. *Consolamini*, *Consurge*, *Kyrie fons bonitatis*, *Kyrie magne deus potencie*) charakterisiert ist. Die große Zahl an Konkordanzen dieser Gesänge in unterschiedlichen Notationsarten zeigt bereits, dass diese im deutschen Sprachraum weit verbreitet waren und in der Liturgie über das Spätmittelalter hinaus verwendet wurden.

Mittels Analysen und Vergleichen der Gesänge mit einem besonderen Blick auf deren Notation wird exemplarisch gezeigt, ob und wie das Repertoire miteinander in Zusammenhang steht. Es wird um die Fragestellung gehen, welche Überlieferungszusammenhänge aus den Untersuchungen der Gesänge deutlich werden.

Michael Meyer (Zürich)

***Imitatio* als Legitimierungsstrategie: Zur Josquin-Rezeption bei Johann Reusch und Philipp Melanchthon**

Die Frage, inwiefern in der frühen Neuzeit musikalische Intertextualität geistesgeschichtlich verankert war, beschäftigt die Musikforschung schon länger – man denke etwa an die einschlägigen Arbeiten Lewis Lockwoods, Howard Mayer Browns und Honey Meconis. Es ist bekannt, dass sich zahlreiche Komponisten nachahmend oder kompetitiv aufeinander bezogen und dass in diesem Zusammenhang im Musikschrifttum vor allem der Begriff *imitatio* wichtig wurde. Häufig sieht sich aber die Forschung dem Problem gegenüber, dass sich Deutungen unter Zuhilfenahme von *imitatio*- oder *aemulatio*-Konzepten nicht durch aussagekräftige Selbstzeugnisse von Komponistenseite stützen lassen.

Durch eine genauere Betrachtung von Johann Reuschs Psalmmotette *Der Herr erhöre dich in der not* soll versucht werden, zur Klärung des Verhältnisses von musikalischer Intertextualität und ihrem kulturgeschichtlichen Umfeld beizutragen. Dem bisher kaum beachteten und auch nicht in einer Transkription greifbaren Werk können mannigfaltige, bis zu wörtlichen Übernahmen reichende Josquin-Bezüge attestiert werden. Außerdem wird das Vorbild geradezu demonstrativ zur Schau gestellt: Die Motette findet sich als erste Nummer in Reuschs Individualdruck von 1552, also just nach der berühmten Vorrede Philipp Melanchthons, in der dieser die Wirkmächtigkeit von Josquins Gebetsmusik hervorhebt. Bedenkt man, dass Melanchthon an anderer Stelle sogar explizit die *imitatio* Josquins empfohlen hat, kann es sich bei Reuschs Vorgehen um nichts anderes als um einen Akt der Legitimierung des eigenen Schaffens unter Bezugnahme auf eine kulturgeschichtlich klar verortbares Konzept und auf ein ‚überzeitliches', allgemein anerkanntes Vorbild handeln; dementsprechend lassen sich auch Parallelen zwischen Reuschs Werk und Melanchthons konkreten methodischen Vorstellungen in Sachen *imitatio* diskutieren.

Michael Chizzali (Weimar)

Der Erfurter Drucker Georg Baumann der Ältere: Aspekte der Rezeption italienischer Musik im thüringischen Raum in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Relativ wenig Beachtung in der Musikforschung hat bis dato der Drucker Georg Baumann der Ältere (aktiv in Erfurt von ca. 1557 bis 1599) gefunden. Dies ist um so bedauerlicher, als Baumann nicht nur zu den profiliertesten mitteldeutschen Musikdruckern des 16. Jahrhunderts zählte, sondern auch zu einem der frühesten Promotoren italienischer weltlicher Vokalmusik avancierte (nicht umsonst bezeichnete ihn Arno Forchert als „Anwalt für die Musik italienischer Meister"). Im Vergleich zur zeitgleichen Produktion in Nürnberg oder München sind diesbezügliche Drucke Baumanns klarerweise stärker auf die Rahmenbedingungen des (lo-

kalen) protestantischen Umfeldes fixiert: Dies zeigt sich einerseits im Verzicht auf Nachdrucke und einer stattdessen konsequenten textlichen „Reinigung“ der einbezogenen Villanellen, Villotten, Canzonetten, Madrigale usw. durch Kontrafakturen, andererseits durch den konfessionell motivierten pädagogischen Akzent. Im vorliegenden Beitrag sollen nun zunächst vier „italoforme“ Drucke Baumanns, und zwar die Eigenkomposition von Joachim a Burck *XX. Odae sacrae... ad imitationem italicarum villanescarum* (1572) sowie die Liedsammlungen *Cantiones suavissimae..., Tomus primus* (1576), *Primus liber... suavissimas praestantissimorum... Italianorum cantilenas* (1587) und *Amorum filii Dei decades duae* (1598) beleuchtet werden: Diese vier Publikationen, die unter der Beteiligung lokaler Komponisten, Kantoren und Superintendenten (als Textdichter) zustande kamen, sind deshalb von Interesse, da sich – im Falle der letzteren drei – durch die vollständige Dechiffrierung der kontrafizierten Stücke (insgesamt ca. 70) ein vertiefter Einblick in das zugrundeliegende Repertoire sowie dessen Umgang gewinnen lässt und der Fall Burck als überaus spezielles Beispiel eines frühen ästhetischen Nord-Süd-Diskurses gelten darf. Welche Bedeutung den genannten Drucken als wichtiger Teilaspekt des musikalischen Transfers aus dem Süden in der einheimischen Musikkultur zukommen konnte, ist schlussendlich anhand einer Repertoirebetrachtung der Adjuvanten-Sammelhandschrift *Udestedt 3* – eine jener seltenen Quellen über die thüringische Musikpraxis um 1600 im dörflichen Umfeld – zu exemplifizieren.

Mittwoch, 30. September 2015
14.00 – 18.30
Hörsaal A (EG)

Freie Referate 3

14.00 Anja Göbel: Die Toteninsel in der Musik. Toteninselvertonungen nach Arnold Böcklins gleichnamigem Gemälde

14.30 Benedikt Leßmann: Gregorianische Couleur in der französischen Oper des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

15.00 Desiree Mayer: Das Ostinato in der Symphonik des ausgehenden 19. Jahrhunderts – eine universale Kompositionstechnik?

15.30 Anna Bredenbach: Von Formteilen, Akkorden, Tönen...und denen, die sie produzieren: Musikalische Analyse und ihre Figuren im historiographischen Kontext

16.30 Natalia Nowack: *Soziologische Ästhetik* als Denkmodell zu Beginn des 20. Jahrhunderts

17.00 Carolin Sibilak: Grundzüge der „Misuk“-Ästhetik Bertolt Brechts – Genese, Ausprägung, Intentionalität, Werkzeuge

17.30 Konstantin Voigt: Schönbergs George-Lieder und die „Prosa-Auflösung der Verse“. Struktur und Wirkung eines musikhistorischen Narrativs

18.00 Michael Braun: Béla Bartók als Vokalkomponist: Neue Perspektiven durch einen vernachlässigten Werkbestand

Abstracts

Anja Göbel (Leipzig)

Die Toteninsel in der Musik. Toteninselvertonungen nach Arnold Böcklins gleichnamigem Gemälde

Als Komplement zu Johann Jakob Engels Aufsatz *Über die musikalische Malerei* von 1780 widmet sich das Referat der Frage nach dem Malerischen in der Musik am Beispiel der Toteninselvertonungen nach Arnold Böcklins gleichnamigem Gemälde.

Im Jahre 1987 beschreibt Monika Fink insgesamt 711 Kompositionen, die sich auf Werke der bildenden Kunst beziehen. Spitzenreiter der am häufigsten „vertonten“ Künstler sind Paul Klee, Pablo Picasso, Vincent van Gogh, Carl Spitzweg, Marc Chagall und Arnold Böcklin. Obwohl allein 209 Kompositionen Paul Klee zuzuordnen sind und der Maler somit bis auf Weiteres Platz „1“ der „meistvertonten Künstler“ für sich beanspruchen wird, ist Arnold Böcklin der Künstler mit dem am

häufigsten vertonten Einzelgemälde zur Zeit des Fin de siècle, welches darüber hinaus im Gegensatz zu den Vertonungen Klee'scher Kunstwerke *keine* musikalischen Elemente enthält und eine Vertonung somit bereits im Vorfeld begünstigen würde: Die Toteninsel.

Während Fink in ihrer Abhandlung zunächst zehn Vertonungen des Werkes beschreibt, versucht der Beitrag diese Darstellung weitestgehend zu vervollständigen und verweist auf nunmehr 29 Toteninselvertonungen, wodurch Die Toteninsel bis heute zum meist vertonten Einzelgemälde überhaupt wird.

Die Frage, die Engels diesbezüglich auch seiner Abhandlung zugrunde legt, „Was für Mittel hat die Musik zu Malen?", soll im Rahmen des Vortrages an ausgewählten Beispielen konkretisiert werden. Diesbezüglich soll neben den rein „praktischen Mitteln", die den Komponisten zur Verfügung stehen, d. h. die rationale Anordnung der Töne, gleichwohl die Frage diskutieren, welche affektive Wirkung die musikalische Nachahmung des Gemäldes hervorbringt und inwieweit eine objektive Entsprechung zur programmatischen Vorlage Böcklins beschrieben werden kann.

Benedikt Leßmann (Leipzig)

Gregorianische Couleur in der französischen Oper des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Die französische Oper des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts weist eine Vorliebe für religiöse Sujets und Motive auf. Musikalisch werden diese häufig mit Mitteln illustriert, die mit dem sonstigen Material kontrastieren. Zu nennen wären insbesondere (Choral-)Zitate, modale Harmonik, einstimmiger Gesang, freie Rhythmik und der Einsatz von religiös konnotierten Instrumenten (Orgel, Glocken, Ophikleide).

Der Vortrag unternimmt den Versuch, diese Erscheinungen in einen breiteren Kontext zu stellen: Frankreich war bekanntlich im 19. Jahrhundert ein Ort intensiver Rezeption des gregorianischen Chorals. Nach dem Bruch mit dem Christentum, den die Revolution von 1789 bedeutete, blieb die Frage nach der Rolle der Religion in Frankreich über lange Zeit heftig umstritten. Neben Bestrebungen nach Säkularisierung und Laisierung existierten im 19. Jahrhundert vermehrt auch restaurative, resakralisierende Strömungen (häufig als *renouveau catholique* bezeichnet) – denen spätestens ab Chateaubriand auch die Komponente der ästhetischen Faszination für das Religiöse innewohnte. Innerhalb kirchennaher Kreise wurde für die traditionelle Eigenständigkeit der französischen Kirche (Gallikanismus) oder alternativ für eine stärkere Bindung an den Vatikan (Ultramontanismus) gestritten. In diesen Zusammenhängen ist auch das Vorhaben einer Restauration des gregorianischen Chorals zu sehen, das unter anderem in der Abtei von

Solesmes in Angriff genommen wurde und das eine erste philologische Erschließung des gregorianischen Repertoires bedeutete.

Die Gregorianik-Debatten betreffen aber auch die Felder der Musikästhetik, Musiktheorie und Aufführungspraxis. Als auffällig erscheint dabei das Theorem einer Gegensätzlichkeit von Musik *(musique)* und Choral *(plain-chant),* das besonders prägnant der Musikschriftsteller Joseph d'Ortigue formulierte und dessen Nachwirkungen bis ins 20. Jahrhundert hinein spürbar sind. Die Vorstellung von der Alterität des Chorals hat musiktheoretische Implikationen: Er habe, so die Vorstellung, eine eigene *tonalité* (später Modalität genannt) und eine andersartige, freie Rhythmik. Diese Überlegungen sind keineswegs nur theoretischer Natur, sondern betreffen indirekt auch die zeitgenössische Komposition: Zunächst umgesetzt in der Choralbegleitung (Niedermeyer/d'Ortigue), werden Modalität und freie Rhythmik immer mehr von der französischen Musik der Gegenwart eingefordert (Louis Laloy) – auch in bewusster Absetzung von der deutschen.

Als Katalysator dieses Prozesses erscheint die Oper. Hier werden, im Zusammenhang mit der Praxis von *couleur locale* und *couleur de temps,* die (vermeintlich) ‚gregorianischen' Klänge als Mittel der Illustration religiöser Orte und Themen verwendet. Diese *couleur grégorienne* lässt sich an Werken wie Alfred Bruneaus *Le Rêve* (1890) oder Georges Hües *Dans l'ombre de la cathédrale* (1921) aufzeigen.

Desiree Mayer (München)

Das Ostinato in der Symphonik des ausgehenden 19. Jahrhunderts – eine universale Kompositionstechnik?

Wie funktionieren Steigerungspassagen in Symphonien? Wie kann ein musikalischer Abschnitt nach einem explosiven Höhepunkt wieder zu Entspannung finden? Wie kann ein Komponist unterschiedliche formale Teile gliedern und sie sinnvoll aneinander knüpfen? Eine mögliche Antwort lautet: mittels einer subtil und ausgefeilt eingesetzten Kompositionstechnik, nämlich mittels eines Ostinatos. Ein Ostinato kann im symphonischen Satz auf vielfältige Weise verwendet werden, je nachdem, welcher Zweck verfolgt wird und welche Wirkung entfaltet werden soll. Dabei sind die Ausprägungen, wie es in Erscheinung treten kann, ebenfalls höchst verschieden.

Der Vortrag möchte anhand von Beispielen die Bandbreite dieser Kompositionstechnik aufzeigen: vom Begleitostinato über ein steigerndes Ostinato bis hin zur Klangfläche, die mittels verschiedener gleichzeitig erklingender Ostinati in mehreren Stimmen entstehen kann. Die Kategorien und Definitionen vom rhythmischen, melodischen oder strikten Ostinato sollen vorgestellt werden. Gleichzeitig soll anhand dieser Typologie gezeigt werden, dass es sich beim Ostinato um eine universale Kompositionstechnik handelt, die bei Komponisten wie z. B. Pjotr

Tschaikowski oder Anton Bruckner auf höchst unterschiedliche Weise gehandhabt wird. Als ein dritter Aspekt des Ostinatos als Kompositionstechnik soll dessen Auswirkung auf die Form gezeigt werden. Das herkömmliche Formgerüst der Symphonie, die Sonatenhauptsatzform mit Exposition, Durchführung und Reprise, weicht im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer mehr auf und durch die Musikdramen Richard Wagners oder die Symphonischen Dichtungen Franz Liszts kommen neue Impulse in Richtung einer freien Form. Hier sind nun vom Komponisten einer Symphonie individuelle Lösungen gefragt und dabei kann eine ostinate Struktur innerhalb des Satzganzen wiederum verschiedene Funktionen erfüllen. Ein Ostinato kann in Form einer Überleitungspassage, einer Steigerungs- oder Entspannungsbewegung Abschnitte verbinden. Es kann aber auch als markantes Element über lange Zeit einen Abschnitt bewusst von einem anderen trennen, beispielsweise als statisches Begleitostinato. In welcher Erscheinung, Wirkung und zu welchem Zweck es auch eingesetzt wird, das Ostinato erweist sich als eine universale Kompositionstechnik.

Anna Bredenbach (Stuttgart)

Von Formteilen, Akkorden, Tönen...und denen, die sie produzieren: Musikalische Analyse und ihre Figuren im historiographischen Kontext

Wer Musikgeschichte schreibt, erzählt nicht nur von vergangenen Ereignissen, von historischen Daten und Fakten, sondern auch von musikalischen Phänomenen, die häufig noch in der Gegenwart präsent und erfahrbar sind. Der Gegenstand der Musikhistoriographie ist damit, im Unterschied zu vielen anderen Formen der Geschichtsschreibung, kein rein historischer, sondern steht immer auch im Bezug zur Gegenwart. Diese Ambivalenz der Musikgeschichtsschreibung wirft aus erzähltheoretischer Perspektive diverse Fragen auf, denen der Beitrag am Beispiel der Darstellung Gustav Mahlers, und speziell seiner Symphonik, in verschiedenen musikgeschichtlichen Überblicksdarstellungen nachgehen will: Wie wird in historiographischen Texten über Mahlers Symphonik erzählt? Und wie spiegeln sich die besonderen Eigenschaften des Gegenstands Musik in diesen Erzähltechniken wider?

Um dies zu beantworten, soll zunächst auf der inhaltlichen Ebene betrachtet werden, welche *stories* hier überhaupt über Mahlers Symphonien erzählt und wie musikanalytische Passagen in diese integriert werden.

Die Analyse von Handlungsträgern, der Frage also, welche Entitäten hier als – musikimmanente oder anthropomorphe – Figuren oder „Quasi-Figuren“ (Ricoeur) der *stories* eingesetzt werden, erlaubt dann Rückschlüsse auf die Funktion der musikanalytischen Passagen innerhalb der „großen“ Erzählung über Gustav Mahler.

Schließlich sollen die zeitlichen Strukturen der Erzählung in den Blick genommen werden: Auf welcher zeitlichen Ebene spielt sich die musikanalytische Erzählung ab? Handelt es sich um „objektbezogene“, historisch indifferente Aussagen in der Zeitform des Präsens (Janz), die der „ästhetischen Präsenz“ (Dahlhaus) des beschriebenen Werkes in der Gegenwart Rechnung tragen? Oder haben wir es mit der Schilderung menschlicher Handlungen zu tun, deren Ergebnis die Produktion, die Aufführung, die Rezeption etc. des betreffenden Werkes ist, und die daher in der Zeitform des Präteritum geschildert werden?

Die narratologische Mikroanalyse verschiedener musikanalytischer Binnenerzählungen offenbart ein komplexes Geflecht verschiedener Aussage- und Handlungsebenen. Es soll gezeigt werden, wie es die Narration als Methode der Musikgeschichtsschreibung ermöglicht, den speziellen Eigenschaften des Gegenstands Musik durch die Verbindung von Binnen- und Metaerzählungen sowie durch den Einsatz unterschiedlicher Handlungsträger und Zeitstrukturen – zumindest in Ansätzen – Rechnung zu tragen.

Natalia Nowack (Halle/Saale)

***Soziologische Ästhetik* als Denkmodell zu Beginn des 20. Jahrhunderts**

Als Georg Simmel Ende des 19. Jahrhunderts den Begriff einer *Soziologischen Ästhetik* ins Leben rief, hatte er als Untersuchungsobjekt den ihm gegenwärtigen Alltag im Focus. Bildete die Gesellschaftsanalyse den Mittelpunkt von Simmels Betrachtung, verwendete man bald darauf seinen Begriff in einem anderen Sinn: als Bezeichnung für eine kunstästhetische Methode, deren Aufgabe darin zu sehen ist, zwischen dem Kunstwerk und seiner Wahrnehmung zu vermitteln. Ungeachtet verschiedener Positionierungen ihrer Anhänger ließ sich die neue Methode prägnant als eine Verbindung zwischen ästhetischer Erfahrung und ästhetischem Objekt in der Kunstwissenschaft einkreisen.

Die Intention des Begriffs der *soziologischen Ästhetik*, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierte, war aber von Konzept zu Konzept unterschiedlich. Charles Lalo, der als einer der Ersten eine kunstwissenschaftliche Methode unter diesem Namen entwarf, setzte sich mit Hippolyte Taines Theorie einer historischen Entwicklung auseinander, indem er sie um den „technischen“ Faktor erweiterte. Diesem Faktor, der die Errungenschaften innerhalb der Kunst selbst beinhaltet, maß Lalo eine grundsätzliche Bedeutung für die Kunstentwicklung bei. Die qualitativ erfassten Veränderungen in den Kunstmitteln sollten neben den quantitativ aufbereiteten Meinungen der Kunstbetrachter zu den neuen Pfeilern der objektivierten Kunstwissenschaft werden.

Dabei war Lalo fest davon überzeugt, dass er mit dem Gedankengut seiner deutschen Kollegen, wie Konrad Fiedler und Gustav Theodor Fechner, arbeitete. Auf die gleichen Namen beriefen sich die Vertreter der sogenannten *experimentellen*

Ästhetik. Sie ordneten aber Lalos Konzept einer anderen Ebene zu, wie es die Unterlagen vom *Ersten Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, veranstaltet in Berlin im Jahr 1913, zeigen. Lalos Methode, und das ist das Besondere an seinem Entwurf, breitete sich schließlich in Form einer statistischen Unterstützung des übergreifenden Konzepts der Kunstwissenschaft, allerdings in einem anderen Kulturkreis, aus. So ist sie in den bislang wenig bekannten russischsprachigen musikwissenschaftlichen Quellen zu finden, wo sie den verallgemeinernden Aspekt für die frühen musiksoziologischen Konzepte unterschiedlicher Abstammung bildet.

Carolin Sibilak (Berlin)

Grundzüge der „Misuk"-Ästhetik Bertolt Brechts – Genese, Ausprägung, Intentionalität, Werkzeuge

Musik spielt im Werk Bertolt Brechts eine zentrale Rolle. Lebenslang forcierte er die Vertonung seiner Texte und die Verwendung von Bühnenmusik in seiner Theaterarbeit. Gegenüber Hanns Eisler soll er geäußert haben: „Musik hebt meine Verse auf wie die Fliege im Bernstein [...] deswegen will ich haben, daß meine Verse […] von möglichst vielen Komponisten komponiert werden". Eisler ist es auch, der Brecht eine „riesige Musikalität ohne Technik" bescheinigt, und damit dessen praktische und intuitive Herangehensweise an Musik treffend auf den Punkt bringt. In seiner Kindheit und Jugend (er)lebte Brecht Musik, außer in Kirche und Schule, vor allem intensiv in seiner Freizeit. Auf dem Jahrmarkt hörte er begeistert Moritaten und Drehorgelmusik – Elemente, die später immer wieder in seinem Werk zu finden sind – und sang, oft improvisierend und sich selbst auf der Gitarre begleitend, eigene und fremde Verse beim Musizieren mit Freunden. Wie bei Brechts Vorbild Karl Valentin wurde gern parodiert, und die dabei verwendeten Mittel von musikalischem Zitat und Kontrafaktur sollten Brechts Arbeit stets begleiten. Die Entwicklung seiner Musikästhetik gründet auf diesen Erfahrungen und in mancherlei Hinsicht auf der Abgrenzung zur bürgerlichen (Musik-)Welt, der er entstammte. Viel zitiert ist ein Journaleintrag Brechts, wo er eine jugendliche Konzerterfahrung rückblickend als „Stupor" und „wildes Koma" beschreibt. Er verwendet sich für „gestische" und gegen „rein kulinarische" Musik, die das Publikum in einen „Rauschzustand" versetze, und bewegt sich damit nah an der Musikästhetik Busonis. Brecht ist ebenfalls der Ansicht, Musik dürfe nicht nur untermalendes Beiwerk sein, sondern müsse eine eigenständige, kommentierende Funktion übernehmen. Das gilt in besonderem Maß für die Verwendung von Bühnenmusik in seiner Theaterarbeit. Zunächst vor allem Mittel der Unterhaltung, wird der Einsatz von Musik zentral im Rahmen seines epischen (dialektischen) Theaterkonzepts und dem Prinzip der Verfremdung. Dass er in der Mitte der 1920er Jahre beginnenden Zusammenarbeit mit Komponisten nicht nur seine eigenen musikästhetischen Perspektiven schärfte, die er später humorvoll im Begriff der „Misuk" pointierte, sondern im Gegenzug auch auf die Komponisten und die Vertonungen seiner Texte Einfluss nahm, belegen Zeugenaussagen, Aufzeichnungen und unkonventionelle Notenskizzen Brechts. Im Referat werden die hier angerissenen Grundzüge seiner Musikästhetik und deren Entwicklung, die Ansprüche, die Brecht an Musik stellte, und die Ziele, die er mit ihr verfolgte, sowie deren Umsetzung und zentrale Mittel erläutert und anhand von Noten- und Musikbeispielen verdeutlicht.

Konstantin Voigt (Würzburg)

Schönbergs George-Lieder und die „Prosa-Auflösung der Verse". Struktur und Wirkung eines musikhistorischen Narrativs

Arnold Schönbergs Lieder nach Gedichten von Stefan George sind als Schlüsselwerke des Übergangs zur freien Atonalität musikhistoriographisch etabliert und analytisch breit erschlossen. Eine Dimension dieser Werke blieb jedoch – bis auf wenige Ausnahmen – in der Forschung gleichsam programmatisch ausgeblendet, nämlich die kompositionstechnische Relation von gebundener Sprache und freier Atonalität.

An die Stelle der analytischen Diskussionen darüber, wie wiederholungsbasierte, formal fest gefügte Verssprache mit einer Kompositionsweise interagiert, die tonale, rhythmische und formale Festigkeit preisgab, setzte die Nachkriegs-Forschung das Narrativ der „Prosa-Auflösung der Verse". Dieses besagt – stark verkürzt –, dass „musikalische Prosa" die Organisationsform der freien Atonalität darstelle und dass „musikalische Prosa" in Gedichtvertonungen durch eine kompositorische „Prosa-Auflösung der Verse" entstehe. Die strukturellen Parameter der Verstexte werden dadurch als irrelevant bzw. nicht mehr existent – als aufgelöst – deklariert. Diese problematische Annahme verstellt den Blick darauf, dass Versform für Schönberg eine gestalterisch hochrelevante Dimension bedeutete.

Die kompositorische Wichtigkeit der Versstrukturen verdeutlichen paradigmatisch zwei Lieder aus Schönbergs George-Zyklus op. 15 (N° 2 *Hain in die paradiesen* und N°14 *Sprich nicht immer von dem laub*), die den Komponisten – im scharfen Kontrast zu dessen eigenen Aussagen – als präzisen Analytiker der Form der vertonten Verse zeigen. Dass diese Dimension von Schönbergs Komponieren so lange so wenig Beachtung fand, spricht indes für die Sinndichte des „Prosa-Auflösungs-Narrativs". Dessen Zusammensetzung aus autohistoriographischen Aussagen des Komponisten, aus Konzepten Theodor W. Adornos und aus der Endreimkritik Richard Wagners muss durchsichtig gemacht werden, damit der Blick auf kompositorische Verfahren frei wird, die sich in das veränderte Bild von Schönbergs Technik und Ästhetik in den Jahren 1908 und 1909 fügen, welches die jüngere Forschung gerade entwirft.

Michael Braun (Regensburg)

Béla Bartók als Vokalkomponist: Neue Perspektiven durch einen vernachlässigten Werkbestand

Béla Bartóks Stellenwert und Popularität gründen sich fast ausnahmslos auf Instrumentalwerke. Dementsprechend gilt er als Komponist, der sein Hauptaugenmerk bewusst auf instrumentale Gattungen und Besetzungen gerichtet hat. Allenfalls der Einakter *Herzog Blaubarts Burg* erfreut sich unter seinen Vokalwerken größerer Aufmerksamkeit in Forschung und Rezeption, hat aber bislang nicht zu einem grundsätzlichen Interesse an Bartóks vokaler Produktion geführt. Im Gegensatz zu dieser Situation stellt Vokalmusik allerdings schon rein quantitativ keinen Randbereich in seinem Œuvre dar. Es gibt eine ganze Reihe vokaler Volksliedbearbeitungen, die über den gesamten Verlauf seiner Karriere hinweg entstanden sind. Dazu kommt eine kleinere Anzahl originaler Vertonungen. Diese umfassen neben dem genannten Einakter zwei Kunstliedzyklen, eine „Kantate" für Orchester, Chor und Soli und zwei mehrteilige A-cappella-Werke. Eine analytische Betrachtung der Vokalwerke in ihrer Gesamtheit zeigt, dass hier kein vernachlässigbarer Randbereich vorliegt, sondern bestimmte Perspektiven auf Bartóks Komponieren besser fundiert und andere neu erschlossen werden können.

Zwei Aspekte werden herausgearbeitet: Zum einen sind in seinem Schaffen Instrumentalmusik, Vokalmusik und Volksmusik drei Bereiche, die sich fortwährend umkreisen, entwickeln und beeinflussen. Erst durch den gezielten Blick auf die Vokalwerke ergibt sich ein vollständiges, aufschlussreiches Bild von der fortschreitenden gegenseitigen Durchdringung dieser drei Bereiche. Zum anderen lassen sich in der Instrumentalmusik Bartóks, ausgehend von einer besseren Kenntnis der Vokalmusik, Momente offensichtlich vokaler Schreibweise erkennen und begründet interpretieren.

Donnerstag, 1. Oktober 2015
14.00 – 17.00
Hörsaal XIX (OG)

Freie Referate 4

14.00 Adrian Kuhl: Vom Vaudeville zum Spektakel? – Die Finalfassungen in Carl David Stegmanns *Der Kaufmann von Smyrna*

14.30 Benedikt Schubert: *Ars combinatoria* und *Affekt*. Überlegungen zu der Kantate *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende* (BWV 27)

15.00 Markus Neuwirth: „Annäherung an den Sternenhimmel": Besonderheiten der Formbehandlung in Leopold Koželuchs Klaviersonaten

16.00 Hanna Zühlke: Verfahren der Versvertonung in Klopstock-Liedern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts

16.30 Maria Behrendt: „…wie aus einem morgenländischen Quell…" Heinrich Stieglitz' *Bilder des Orients* in Liedvertonungen der 1830er Jahre

Abstracts

Adrian Kuhl (Heidelberg)

Vom Vaudeville zum Spektakel? – Die Finalfassungen in Carl David Stegmanns *Der Kaufmann von Smyrna*

Anders als dem Wiener ist dem nord- und mitteldeutschen Singspiel aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Vertonung von Handlung fremd. Dies ändert sich erst ab den frühen 1780er Jahren mit Werken wie Josephs Schusters *Der Alchymist*, Christian Gottlob Neefes *Adelheit von Veltheim* und Johann Andrés *Belmont und Constanze*. Lässt sich daran einerseits die Rezeption von Opéra comique und Opera buffa ablesen, hängt dies andererseits auch mit der verstärkten Präsenz des Wiener Singspiels auf den nord- und mitteldeutschen Bühnen zusammen, wodurch im Norden – begünstigt durch besser werdende Aufführungsbedingungen – ein ästhetischer Wandlungsprozess des Genres in Gang gesetzt wird.

Wie stark sich am Ende des Jahrhunderts die Erwartungshaltung des Publikums zur Wiener Singspielästhetik verschoben hat, zeigt *Der Kaufmann von Smyrna* von Carl David Stegmann. 1773 in Königsberg in einer ersten Fassung erstmals aufgeführt, hat Stegmann das Singspiel in den 1790er Jahren für das Hamburger Theater überarbeitet. Dabei betreffen seine Änderungen vor allem die Finalgestaltung. Aus dem typischen Vaudeville-Finale der ersten Fassung ist ein zusammenhängend komponiertes Handlungsfinale mit enormer Ausdehnung geworden.

Ausgehend von einer analytischen Untersuchung dieser beiden Finalfassungen wird im Vortrag aufgezeigt, wie Stegmann beispielsweise durch das Hinzufügen

absonderlicher Figuren und konkreter Handlungsvertonung einen Vaudeville-Schluss mit Verkündigung der Stückmoral zu einem Finale Wiener Prägung umarbeitet. Dabei wird besonders zu thematisieren sein, wie sich Stegmanns Umarbeitung zur nord- und mitteldeutschen Praxis verhält, selektive Handlungsvertonung im Singspiel dramaturgisch zu begründen und mit dem Anspruch nach möglichst rationaler Handlungsführung zu vermitteln. Dies ist ein Aspekt, der im nord- und mitteldeutschen Raum von zentraler Bedeutung war, gingen die Zeitgenossen doch von einer Funktionstrennung von gesprochenem Wort und Musik aus – Affektdarstellung sollte in der Musik geschehen, Handlungsvermittlung dem gesprochenen Wort vorbehalten bleiben.

Benedikt Schubert (Weimar)

Ars combinatoria und _Affekt_. Überlegungen zu der Kantate _„Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“_ (BWV 27)

Bachs Kantatenkomposition für den 16. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1726 lässt mehrfach aufhorchen: Die Altarie („Willkommen! will ich sagen“) scheint eines der prominentesten Themen aus Antonio Vivaldis *Jahreszeiten* (*La Primavera*, Op. 8, RV 269, 1.Satz) zu zitieren, der Beginn der Bassarie („Gute Nacht, du Weltgetümmel!“) erweist sich als nahezu identisch mit der Tenorarie „Ach, mein Sinn“ aus Bachs eigener *Johannespassion* (BWV 245/13) und das Werk endet schließlich mit einem Choralsatz Johann Rosenmüllers. Der Beitrag möchte anhand der beiden erstgenannten Beispiele zeigen, dass auch jenseits der Beweisbarkeit von „Vorlage“ oder bewusstem „Zitat“ Bachs Vertonungen mit ihren scheinbaren Reminiszenzen keinesfalls als Zufall anzusehen sind. So ergeben sich nach einer textlich-musikalischen Analyse und Kontextualisierung der – modern gesprochen – Stimmungsgehalte der „Vorlagen“ mit den Bachschen Kompositionen erstaunlich präzise Übereinstimmungen.

Der Begriff der *Ars combinatoria* (Kuhnau 1700, Heinichen 1711/1728, Mattheson 1739) ebenso wie das damit verbundene allgemeingültige barocke Denken in Affektkategorien sollen diesen Befund mit Hilfe des zeitgenössischen Quellenmaterials in seiner historischen Dimension sichtbar machen. Die aus diesem Fallbeispiel gewonnenen Erkenntnisse sind wiederum nicht nur für Bachs Vokalwerk im Allgemeinen, sondern auch für das Schaffen seiner Zeitgenossen von Bedeutung.

Markus Neuwirth (Leuven)

„Annäherung an den Sternenhimmel“: Besonderheiten der Formbehandlung in Leopold Koželuchs Klaviersonaten

Trotz der Tatsache, dass unzählige Protagonisten an der Ausbildung dessen beteiligt waren, was man heute den „klassischen Stil“ nennt, liegt der Schwerpunkt der Forschung nach wie vor auf einem verhältnismäßig kleinen Korpus, der überwiegend auf den Werken Haydns, Mozarts und Beethovens basiert. Ein derart verengter Fokus übersieht, dass ein historisch angemessenes Verständnis des klassischen Stils erst durch eine intensive Auseinandersetzung mit den sogenannten „Kleinmeistern“ des späten 18. Jahrhunderts erlangt werden kann.

Einer dieser „Kleinmeister“ ist der Böhme Leopold Koželuch (1747–1818), der sich u. a. als einflussreicher Komponist von Klaviertrios und -sonaten einen Namen gemacht hat. Dass sein Schaffen in der Forschung bislang weitgehend vernachlässigt wurde, liegt wohl in der Rezeptionsgeschichte begründet: Die weitgehend der Marktorientierung geschuldete relative spieltechnische und strukturelle Simplizität von Koželuchs Musik war bereits Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr positiv besetzt, sondern wurde zunehmend im Sinne eines Makels gewertet, der Koželuch noch heute anhaftet.

Die ausgesprochen innovativen Eigenschaften seiner Musik, wie sie insbesondere in den Klaviersonaten zu Tage treten, erschließen sich allerdings erst vor dem Hintergrund einer möglichst umfassenden Kenntnis des Koželuchschen Œuvres und lassen sich exemplarisch im Bereich der Formbehandlung aufzeigen, zum einen in Sonatenformexpositionen („falsche“ Überleitungen, Mollseitensätze und monothematische Expositionen), zum anderen in den Reprisen (Reprisenverschleierung und -rekomposition sowie nicht-tonikale Reprisenanfänge). Im Vortrag sollen Koželuchs Sonaten eine zweifache Kontextualisierung erfahren: (1) Ein Vergleich mit ausgewählten Werken Koželuchs aus anderen Gattungen (Klaviertrio, Streichquartett und Sinfonie) soll aufzeigen, inwieweit sich Koželuchs Formdenken gattungsspezifisch entfaltete. (2) Eine Bewertung von Koželuchs Sonaten vor dem Hintergrund eines umfangreichen Vergleichskorpus, der Werke von mehr als 20 zeitgenössischen Komponisten beinhaltet, soll deutlich machen, dass die Formstrategien Haydns und Mozarts keineswegs in dem Maße „originell“ waren, wie sie häufig dargestellt werden. Auch bei Koželuch findet sich neben zyklischen Prozessen, die in die teleologische Anlage der Sonatenform eingebettet sind, eine für Haydn typische wechselseitige Durchdringung von durchführungs- und reprisenartigen Vorgängen, die einem formanalytischen Zugriff mit traditionellen Theorieansätzen erhebliche Probleme bereitet. Mit Blick auf die formale Vielfalt in den Sonaten Koželuchs soll abschließend ein dezentrales, netzwerkartiges Modell formaler Optionen skizziert werden, das der Verflüssigung eines rigiden Normbegriffs besser Rechnung zu tragen vermag als traditionelle Formmodelle, welche im

Anschluss an Dahlhaus gerne als Webersche Idealtypen oder „abreißbare Gerüste“ mit heuristischer Funktion begriffen werden.

Hanna Zühlke (Würzburg)

Verfahren der Versvertonung in Klopstock-Liedern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts

Das dichterische Œuvre Friedrich Gottlieb Klopstocks (1724–1803) nahm in der literarischen Produktion der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine besondere Position ein: Mit dem Rückgriff auf die Versmaße der Antike und der davon inspirierten Erfindung neuer Metren entfernte sich Klopstock von der seit Opitz in der deutschsprachigen Lyrik etablierten strengen Alternation. Seine Oden sind charakterisiert durch individuell gestaltete Hebungs- und Senkungsfolgen, wechselnde Zeilenlängen und häufige Binnenzäsuren. Zudem verzichtete Klopstock auf den Reim, den „böse[n] Geist mit plumpe[m] Wörtergepolter“ (Ode *An Johann Heinrich Voß*, 1783). Die Neuerungen auf versformaler Ebene gingen einher mit einer spezifischen Sprachgestaltung, die durch ein von der Prosa bewusst unterschiedenes Vokabular, ungewöhnliche Wortprägungen und komplexe Syntax gekennzeichnet ist.

Mit diesen neuen textlichen Bedingungen waren neben dem zeitgenössischen Lesepublikum auch Komponisten konfrontiert: Klopstocks Dichtungen hoben sich deutlich von den sonst für eine Vertonung bereitstehenden Texten ab. Besonders offensichtlich waren die Unterschiede mit Blick auf die musikalische Gattung des Liedes. Hier griff man im 18. und 19. Jahrhundert normalerweise auf reimgebundene Dichtung zurück, die regelmäßige Betonungsstrukturen und symmetrisch angelegte Strophenschemata aufwies.

Trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer ungewöhnlichen Anlage sind Klopstocks Texte immer wieder zur Vertonung herangezogen worden. Für die historische Zeitspanne von Carl Heinrich Graun (1701–1759) bis Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy (1805–1847) lassen sich insgesamt 180 Realisierungen für Singstimme und Klavierbegleitung von 55 Dichtungen nachweisen (Zweit- und Drittfassungen sowie heute verschollene Vertonungen mit eingerechnet). Anhand eines repräsentativen Querschnitts durch das überlieferte Repertoire an Klopstock-Liedern sollen im Vortrag die kompositorischen Strategien im Umgang mit Klopstocks Vers herausgearbeitet werden. Das Spektrum der Verfahren reicht dabei von einer Spiegelung der metrischen Verhältnisse mit Hilfe von Taktakzent, Tondauer und Tonhöhe über die Etablierung eines bestimmten Taktrasters für Verse gleichen Typs oder gleicher Silbenzahl bis hin zum Ausbleiben solcher Analogiebildungen zwischen Vers und Musik.

Maria Behrendt (Weimar)

„…wie aus einem morgenländischen Quell…“ Heinrich Stieglitz’ *Bilder des Orients* in Liedvertonungen der 1830er Jahre

Um 1830 war Deutschlands kulturelle Landschaft von einer Faszination für den Orient ergriffen. Dieser Begeisterung folgte auch Heinrich Wilhelm Stieglitz, als er seine *Bilder des Orients* (4 Bände, entstanden zwischen 1831 und 1833) schrieb, eine Sammlung lyrisch-epischer Werke und Dramen, die ein Panorama der östlichen Kultur und Lebensart geben sollten. Von der Literaturkritik wurde die Sammlung kritisch aufgenommen. Wolfgang Menzel etwa rügte die Sammlung als affektiertes Imitat genuin orientalischer Dichtung. Als Quelle dieses Übels sah er Goethes *West-östlichen Divan*, der die literarische Welt seit 1819 in Atem hielt und ebenfalls eine stilisierte Welt zeige, ohne sich für die originalen Quellen zu interessieren und somit die bloße „Nachäffung“ vorantreibe.

Die Komponisten jedoch begrüßten Stieglitz’ Sammlung mit Enthusiasmus und auch die musikalische Presse empfahl die Gedichte ausdrücklich zur Vertonung und pries sie als Inspirationsquelle an. Nachdem Komponisten „ziemlich alle Richtungen der abendländischen Religion, Sitte und Natur, und oft bis zum Übermasss erschöpft“ hätten, hieß es in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitschrift*, schilderten Stieglitz’ Gedichte „eine neue Welt“, die „aber für unsern Sinn und unsere Auffassung angemessen“ sei. Die Gedichte der *Bilder des Orients* bieten Komponisten eine breite Spanne an Themen, von kurzen, volksliedhaften Gedichten wie *Maisuna am Brunnen*, über hymnische Sehnsuchtsgesänge wie *Nahid* und Wechselgesänge wie *Ali und Fatme*, bis hin zu idyllischer Beschreibung von Tier und Natur wie *Lied eines Vögleins in der Oasis*. Daran lassen sich zahlreiche kompositorische Phänomene festmachen, wie etwa die Berücksichtigung der Gedichtform, das Dialogische, das musikalische Nachempfinden von Naturereignissen, das musikalische Anspielen auf die orientalische Kultur und deren Stilmittel. Anhand von Vertonungen von Heinrich Marschner, Carl Loewe, Hubert Ries und Carl Gottlieb Reissiger soll aufgezeigt werden, wie die Komponisten diesen Phänomenen begegnet sind und das romantisierte Bild des Orients im Lied nachgezeichnet haben.

Freitag, 2. Oktober 2015
9.00 – 11.00
Hörsaal XIX (OG)

Freie Referate 5

9.00 Alexandra Denzer: Die Entwicklung der italienischen Opernarie im 17. Jahrhundert

9.30 Juliane Pöche: Instrumentale Konzeption in den Passionen Thomas Selles

10.00 Helmut Lauterwasser: Vom Umgang mit unvollständig überlieferten Werken bei Heinrich Schütz

10.30 Junko Sonoda / Minoru Tsuzaki: Theologische Bedeutungsebenen in der Motette „Herr, wenn ich nur dich habe“, SWV 280 von Heinrich Schütz. Eine Analyse anhand des *Auditory Image Model*

Abstracts

Alexandra Denzer (München)

Die Entwicklung der italienischen Opernarie im 17. Jahrhundert

Das 17. Jahrhundert stellt bis heute lediglich ein Randgebiet der musikwissenschaftlichen Forschung dar. So findet auch die italienische Oper jener Tage nach wie vor nur punktuell Eingang in die theoretischen wie praktischen Auseinandersetzungen, obwohl sie das Fundament einer Gattung bildet, deren noch immer andauernde Popularität im *seicento* ihren Ursprung nahm. Gerade die Arie als ihr musikalisches Zentrum trat hier ihren Siegeszug bis in die Nummernopern des 19. Jahrhunderts an, doch ist meine Dissertation bislang die einzige umfassende Untersuchung ihrer Frühgeschichte.

In detaillierten Analysen zahlreicher Opernlibretti und -partituren von den Anfängen der Oper in Florenz und Mantua um 1600 über ihre Fortsetzung und erste Blüte im Rom der 1620er und 1630er Jahre bis hin zur Konsolidierung der Gattung in Venedig am Beispiel von Francesco Cavalli und den Hauptvertretern der nachfolgenden Komponistengeneration habe ich in diesem Zusammenhang Daten zu mehr als 80 Jahren Operngeschichte gesammelt und ausgewertet.

Der Vortrag soll nun überblicksartig die wichtigsten Ergebnisse meiner Forschung präsentieren. So unterschieden sich die Arien in den ersten drei Jahrzehnten der Operngeschichte weder durch Struktur und Inhalt ihrer Texte noch die musikalische Form oder Stilgebung deutlich von den sie umgebenden freien Versen. Erst der päpstliche Librettist Giulio Rospigliosi brachte in den 1630er Jahren die Opernarie wesentlich in ihrer Entwicklung voran, indem er den Texten mehr Struktur gab und auch dramatische, tragische Inhalte ermöglichte. Die Komponisten reagierten mit regelmäßigerer musikalischer Organisation und beschränkten den ariosen Stil immer ausnahmsloser auf die Arien, doch setzte die kommerzielle Opernproduktion in Venedig nicht die neuesten römischen Errungenschaften fort, sondern griff auf den Stand des florentiner Pastoraldramas vor Rospigliosi zurück. So entwickelten die Arien erst allmählich wieder regelmäßige textliche und musikalische Strukturen und grenzten sich durch ihre ariose Stilgebung und monologische Funktion deutlich von den rezitativischen Dialogen ab. Nachdem die Arie in Venedig jedoch schon von Anfang an größere Bedeutung hatte, ließ ihr Durchbruch nicht lange auf sich warten, der mit einem bemerkenswerten Zuwachs der Arien von nur einstelligen Zahlen in den frühesten vollständig vertonten Dramen bis über 70 pro Werk um 1680 einhergeht. Dabei verdrängten sie zunächst die Chöre und dann auch die Solistenensembles, um schließlich zum alles beherrschenden musikalischen Bestandteil der Oper zu werden.

Juliane Pöche (Hamburg)

Instrumentale Konzeption in den Passionen Thomas Selles

Dass Thomas Selles Passionen ihre Modernität dem Einbezug von Instrumenten und Intermedien verdanken, ist vor allem von Joachim Birke und Jochen Schmedes bereits 1957 und 1992 deutlich gemacht worden. Noch immer aber ist in der Forschung nicht die Erkenntnis durchgedrungen, dass Selle dadurch zum regelrechten Vorreiter avanciert. Zwar wird er in Überblicksdarstellungen als Begründer der oratorischen Passion genannt, doch bleibt es allzu häufig bei dieser Einordnung, ohne dass Konkreteres zu seinen Werken erfahrbar würde. Sicher liegt dieser Umstand auch darin begründet, dass die Überlieferung der Kompositionen in handschriftlichen Stimmbüchern erfolgte und kritische Ausgaben bis heute fehlen – was für eine angemessene Würdigung eine gewisse Hürde bedeutet. Gerade der Blick in die Quellen offenbart aber, dass vor allem der Einsatz der Instrumente in den Passionen einem bewussten dramaturgischen Konzept folgt. In Kombination mit den auskomponierten Rezitativen legen die Passionen Selles eine Fortschrittlichkeit an den Tag, die ihresgleichen sucht, und zeigt, dass Selle diese Werke als Ganzes zu gestalten bestrebt war. Ziel des Vortrages ist es, der Faktur der Werke anhand konkreter Beispiele nachzugehen und so die kompositorische Konzeption erkenntlich zu machen. Davon ausgehend wird auch nach dem Verhältnis der Passionen zu Selles Dialogkompositionen zu fragen sein, was über Gattungsgrenzen hinweg Aufschlüsse über sein Schaffen liefern wird.

Helmut Lauterwasser (München)

Vom Umgang mit unvollständig überlieferten Werken bei Heinrich Schütz

Spätestens seit Heinrich von Herzogenbergs Ergänzungen der fehlenden Oberstimmen der beiden sechsstimmigen deutschsprachigen Nunc dimittis-Vertonungen von Heinrich Schütz (*Herr, nun lässest du deinen Diener*, SWV 432 und 433) für die alte Schütz-Gesamtausgabe (Band 12, Leipzig 1892) erhebt sich die Frage, wie mit dessen fragmentarisch überlieferten Werken umzugehen sei. Bei genauerer Untersuchung der unvollständig überlieferten Werke ist zu erkennen, dass in einigen Fällen verlorene Stimmen zum Teil rekonstruiert werden können, weil die Faktur des Satzes nahelegt, dass Schütz ganze Abschnitte mit vertauschten Stimmen (z. B. zwischen Diskant 1 und 2 oder Tenor 1 und 2) wiederholt. Anhand ausgewählter Werke mit jeweils eigener Quellenlage soll diskutiert werden, inwieweit editorische Ergänzungen statthaft sind, um Werke für die Praxis wiederzugewinnen. Im Zuge der Arbeit an Band 19 der *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* (*Einzeln überlieferte Werke mit bis zu 7 Stimmen*, Neuhausen-Stuttgart 2015 [Druck in Vorbereitung]) war für insgesamt acht Werke zu entscheiden, ob sich eine Edition auf die Wiedergabe des Überlieferten beschränken sollte oder ob und gegebenenfalls in welchem Umfang rekonstruiertes Material und eigene Ergänzungen des Herausgebers einfließen könnten. In diesem Zusammenhang soll unter anderem über den Erstdruck des in der Schütz-Forschung und der Edition seiner Werke bisher vernachlässigten Geistlichen Konzertes *Ein Kind ist uns geboren* für 2 Tenöre und Generalbass (SWV 497) rund 400 Jahre nach seiner Entstehung berichtet werden.

Junko Sonoda / Minoru Tsuzaki (Kyoto)

Theologische Bedeutungsebenen in der Motette „Herr, wenn ich nur dich habe", SWV 280 von Heinrich Schütz: Eine Analyse anhand des *Auditory Image Model*

Heinrich Schütz vertonte die Musikalischen Exequien anlässlich einer Trauerzeremonie für Heinrich Posthumus Reuß. Nicht zuletzt wegen dieses kulturgeschichtlich bedeutenden Kontextes nimmt dieses Werk in der Musikgeschichte eine besondere Stelle ein. Der Beitrag möchte die theologischen Aspekte der Komposition weiter ausleuchten. Der Fokus wird dabei auf die Motette „Herr, wenn ich nur dich habe" (SWV 280) gelegt, da hier die frömmigkeitsgeschichtlichen Positionen besonders gut herausgearbeitet werden können. Um musikalische Besonderheiten aufzuzeigen, soll bei der Analyse des Stücks erstmals eine Software zur Bestimmung des Klangspektrums (AIM „Auditory Image Model") angewendet werden.

Das menschliche Gehör besitzt die Eigenschaft, die Frequenzen (Hz) der Töne zu partionieren und dem Gehirn zu vermitteln. Das AIM simuliert diese Gehörfunktion. Dabei wird die Natur des Hörens berücksichtigt, so etwa bei der Aufnahmefähigkeit verschiedener Frequenzen. Somit ahmt dieses Modell relativ gut das Phänomen des Hörens nach. Zudem besitzt das Gehör die Fähigkeit, bedeutsame Ereignisse und Veränderungen unmittelbar wahrzunehmen. Diese Ereignisorientiertheit des Hörens soll anhand der Komposition von Schütz untersucht werden. Dass durch das AIM analysierte Spektrum zeichnet einen Grundriss, welcher uns die Stärke der Frequenz (der Funktionsweise des menschlichen Gehörs gemäß) zu jedem Zeitpunkt visualisiert. Dem Grundriss der Komposition lässt sich entnehmen, dass die Höhepunkte bei „Dich" (Vers 25) und „Du" (Vers 26) liegen.

Der Text der Motette stammt aus dem Psalm 73 (25–26). Luther veränderte in seiner Bibelübersetzung die Nuancen: „nur Dich" statt dem „praeter te (außer Dir)" und die Ergänzung „so bist Du doch Gott". Somit verstärkt Luther durch die Anrufung die Intensität des Glaubens. Schütz reflektiert diese Nuancen: der Vers 26 „so bist Du doch Gott" wird durch sich wiederholende Strukturen hervorgehoben. Dies ist erklärbar durch die lutherische Rechtfertigungslehre: Der Mensch wird allein durch den Glauben an Jesus Christus gerecht und frei gesprochen.

Der Beitrag möchte zeigen, dass Schütz die lutherische Lehre plastisch musikalisierte. Die zentralen Aussagen der Musik stimmen mit der Physiologie des Hörens überein: ein Grund für die Überzeugungskraft dieser Musik. Oder wie Paul Fleming es formulierte: „Schütz, auf deinen Namen bloß, gibt der Tod die Toten los...".

Freitag, 2. Oktober 2015
11.30 – 13.00
Hörsaal XIX (OG)

Freie Referate 6

11.30 Florian Kraemer: Das Ende vom Lied ohne Ende. Schumanns Aporien der musikalischen Form

12.00 Yoko Maruyama: Beethoven und seine Zeitgenossen: eigene Kreativität versus kompositorische Anregungen

12.30 Sascha Wegner: Die Konzeption des symphonischen Finale aus dem Geist der Vokalmusik. Beethovens neunte Symphonie aus der Sicht der Instrumental- und Vokalmusik

Abstracts

Florian Kraemer (Köln)

Das Ende vom Lied ohne Ende. Schumanns Aporien der musikalischen Form

Beginnen und Enden gehören zu den elementaren Bedingungen der musikalischen Form. Prinzipiell lassen sich phänomenologisches Beginnen und Enden von syntaktischem Beginnen und Enden unterscheiden: Das erste Begriffspaar bezeichnet die Zeitpunkte, zu denen die ersten und letzten Klänge eines Musikstücks tatsächlich erklingen, das zweite dagegen konventionelle Wendungen, die einer mit den Konventionen vertrauten Hörerschaft signalisieren, dass etwas beginnt oder endet (z. B. Kadenzen). Spiele mit der musikalischen Form wie Haydns Streichquartett op. 33,5, das mit einer Schlussfloskel eröffnet – um nur dieses besonders bekannte Beispiel zu erwähnen –, basieren darauf, syntaktisches Beginnen / Enden und phänomenologisches Beginnen / Enden in ein sozusagen produktives Spannungsverhältnis zu bringen.

Robert Schumanns Klavierstücke *Ende vom Lied* aus den *Fantasiestücken* op. 12 und das *Lied ohne Ende* aus den *Albumblättern* op. 124, die beide 1837 entstanden sind, treiben diese Idee auf die Spitze – und noch darüber hinaus. Beide basieren auf melodischen Schlusswendungen, und auf der Ebene der Form erproben beide unterschiedliche Wege, ihr eigenes (unvermeidliches) Ende zu umgehen.

Das Problem des musikalischen Schließens, das die zwei Klavierstücke aus je unterschiedlicher Perspektive beleuchten, lässt sich allerdings nicht nur als „rein" musikalisches betrachten. Vielmehr reflektiert es verschiedene Deutungsmuster des subjektiven Erlebens von Zeitlichkeit, die ihrerseits auf ihre ideengeschichtlichen Kontexte befragt werden können. Die vergleichende Analyse kann dabei einerseits das romantische Programm einer Einbildung des „Unendlichen" ins „Endliche" ins Spiel bringen, andererseits die Erfahrung des „Langweiligen", die das Unvermögen des Subjekts beschreibt, seine eigene Zeit mit „Sinn" anzufüllen – eine Erfahrung, die insbesondere die (zu Schumanns Zeit noch junge) bürgerliche Moderne geprägt hat.

Yoko Maruyama (Wien)

Beethoven und seine Zeitgenossen: eigene Kreativität versus kompositorische Anregungen

„Beethoven ist ein originales Genie": das scheint seit langem in der Musikhistoriographie als stillschweigende Übereinkunft zu gelten. Zusammen mit Haydn und Mozart gehört Beethoven zur Trias der Wiener Großmeister und als ihr Nachfolger wurde sein persönlicher Stil – wenn er in Bezug auf andere Komponisten betrachtet wird – vorwiegend mit diesen zwei Komponistenpersönlichkeiten verglichen. Diese forschungsgeschichtlich überlieferte Ideologie wird aber in den letzten Jahren einer Neubetrachtung ausgesetzt. Dadurch wird allmählich klar, dass Beethoven häufig die Anregung zur Komposition eines Werkes von seinen Zeitgenossen bekam und ihm die Verbindung seiner Werke mit der realen Welt – etwa Widmungsträger, Aufführungsgelegenheit, Interpret usw. – sehr präsent war (dies lässt sich z. B. anhand der für den König von Preußen verfassten Cellosonaten Op. 5 oder den dem russischen Grafen Razumovsky gewidmeten Streichquartetten Op. 59 anschaulich darstellen).

In diesem Referat wird versucht, durch vergleichende Werkanalysen die Beziehung zwischen Beethoven und seinen Zeitgenossen auf der Ebene der kompositorischen Technik exemplarisch darzustellen. Im Zentrum der Analyse wird Paul Wranitzky (1756–1808) stehen, der aus Mähren stammend, neben Haydn und Mozart ein erfolgreicher Komponist in Wien war. Schon seit 1785 war er Direktor des Kärntnertortheaters und zwei Jahre danach des Burgtheaters und mit Beethoven seit seinen ersten Wiener Jahren bekannt. Dass Beethoven diesen älteren Komponisten hoch schätzte, ist insofern zu vermuten, als Wranitzky die Uraufführung von Beethovens erster Symphonie dirigierte.

Darüber hinaus scheint Wranitzky Beethoven aber auch kompositorisch angeregt zu haben: Das bekannteste Beispiel ist sicherlich Wranitzkys Ballett „Das Waldmädchen", aus dem Beethoven das Variationsthema für seine Klaviervariationen WoO 71 bezog. In Wranitzkys Werken lassen sich aber noch andere Affinitäten zu Beethovens Werken – vor allem der frühen und mittleren Schaffensperiode – finden, und zwar auf unterschiedlichen Ebenen: der Thematik, der motivischen Arbeit, der Instrumentation bis hin zur bevorzugten kompositorischen Technik usw. Die Beispiele deuten an, dass Beethoven die kompositorischen Ideen für sein eigenes Schaffen in mehreren Fällen vom älteren Komponisten erhielt, Beethoven es aber nicht bei einer bloßen Nachahmung bewenden ließ, sondern daraus je-

weils sein eigenes individuelles Opus entwickelte. Dieser Zusammenhang wird im Rahmen des Referates mit mehreren musikalischen Beispielen aus den Gattungen Streichquartett und Symphonie exemplarisch dargelegt. Dadurch wird deutlich, dass Beethoven in vielerlei Hinsicht mit seinen zeitgenössischen Komponistenkollegen in Beziehung stand und er auch als „einer unter ihnen“ den Wiener Komponisten zugeordnet werden sollte.

Sascha Wegner (Bern)

Die Konzeption des symphonischen Finale aus dem Geist der Vokalmusik. Beethovens neunte Symphonie aus der Sicht der Instrumental- und Vokalmusik

Während über die Eingängigkeit, Popularität und kulturhistorische Bedeutung der sogenannten „Ode an die Freude“ weitgehend Einigkeit herrscht, erstaunt es, wie gering das allgemeine Bewusstsein über deren Einbettung in ein Symphoniefinale und die damit verbundenen formalen Schwierigkeiten ist. Denn erstmals seit der *Eroica* experimentiert Beethoven wieder mit einer ungewöhnlichen Finalgestaltung, die es der Theorie noch heute schwierig macht, eine schulmäßige formale Bestimmung zu liefern. Darüber hinaus tritt in der letzten Symphonie Beethovens die ästhetisch prekäre Dimension der vokalen Ausführung hinzu, was die Frage nach der Konsistenz des Gattungsdenkens aufwirft. Im Vortrag soll auf einen Umstand nachdrücklich hingewiesen werden, der als Ausgangspunkt einiger spekulativer, wenngleich spannender Überlegungen dient: die formale Analogie der Finalsätze von *Eroica* und neunter Symphonie. Vor diesem Hintergrund wird der Frage nachgegangen, welche Konsequenzen sich hieraus für die Deutung des Verhältnisses von Instrumental- und Vokalmusik um 1800 ergeben, und zwar unter der näher zu beleuchtenden vermeintlichen Diskrepanz, dass der Finalsatz der neunten Symphonie zwar formal auf ein instrumentales Modell bezogen ist, zugleich aber auch die Aura äußerst spezifischer vokalmusikalischer Gattungen und Satztechniken, etwa aus der Kirchenmusik, evoziert und gezielt nutzt.

Freitag, 2. Oktober 2015
14.00 – 17.30
Hörsaal XIX (OG)

Freie Referate 7

14.00 Claudia Miloschewski: Zwischen technowissenschaftlicher Ästhetik und Mythos: Kaija Saariaho *Orion* (2002) und Robin Minard *Neptun* (1996)

14.30 Birgit Johanna Wertenson: Mythos und Neue Musik

15.00 Elisabeth Treydte: Männliches versus weibliches Komponieren? Eine Rekonstruktion des aktuellen Diskurses

16.00 Julia Zupancic: Geehrt, gefürchtet, missverstanden. Theodor W. Adorno im Spiegel der westdeutschen Musikkritik (1949–1961)

16.30 Thomas Glaser: „Comment interprète-t-on Beethoven?“ Anmerkungen zu René Leibowitz’ Beethoven-Interpretation

17.00 Florence Eller: Im Spannungsfeld zwischen Material und Rezipient: Die theoretische Konzeption des Komponisten bei Gérard Grisey

Abstracts

Claudia Miloschewski (Weimar)

Zwischen technowissenschaftlicher Ästhetik und Mythos: Kaija Saariaho *Orion* (2002) und Robin Minard *Neptun* (1996)

Ohne selbst den Begriff „Technowissenschaft“ zu nutzen, deckt Martha Brech das Verschmelzen von Technik und Wissenschaft im 20. Jahrhundert auf: Da die technische Konstruktion immer auch ingenieurswissenschaftliche Forschung sei, wäre „eine Trennung beider Aspekte – des konstruktiv Schöpferischen und des wissenschaftlich Schöpferischen – […] kaum möglich“ (Brech 2006). Jutta Weber sieht diese Entwicklung als „Ausdruck einer historischen Verschiebung kultureller Leitbilder vom Primat reiner Erkenntnis hin zur Orientierung auf Innovation und Problemlösung“ (Weber 2010). Dabei wird nicht nur wichtig, dass Forschung und Anwendung, *Erkennen* und *Gestalten* amalgamieren, sondern auch, dass sich einstige Gegenüberstellungen wie Natur-Technik, Natur-Kultur oder auch Kultur-Technik in Auflösung befinden.

Vor diesem Hintergrund soll der Frage nachgegangen werden, welche Implikationen ein technowissenschaftliches Leitbild für Musik respektive Klangkunst hat. Kaija Saariahos Instrumentalkomposition und Robin Minards Klanginstallation sind aufgrund der Unterschiedlichkeit ihrer Ausdrucksformen sowie ihres Umgangs mit dem Dreieck *Natur-Technik-Kultur* interessante Beispiele für eine solche Untersuchung: Während Saariaho im Orchesterwerk „Orion“ eine mythologische

Figur musikalisch-narrativ zum Leben erweckt, löst Minard die Gestalt „Neptun“ in eine raumakustische Versuchsanordnung auf, die mythologische Inhalte mit wissenschaftlichen Signalreizen verbindet. Evoziert wird dabei zum einen die Idee planetarer Geometrie im Spannungsverhältnis zum esoterischen Prinzip der Planeten. Zum anderen findet sich der Rezipient in einem Experiment wieder, das ihn selbst thematisiert: die Verflechtungen zwischen seinem Sehen und Hören, dem (Bewegungs-)Raum und der ästhetischen Lesart. Eine entsprechend ‚wissenschaftliche‘ Herangehensweise wäre auch bei Saariaho denkbar gewesen, da sie in Werken wie „Lichtbogen“ bereits mit dem Modell akustischer Forschung arbeitete. In „Orion“ jedoch spinnt sie den Faden vom astronomischen Phänomen zur antiken Personifikation. Obwohl der dreiteilige Instrumentalsatz „in a kind of amorphous ‚interstellar space‘“ beginnt (Laki 2002) – was an Minards Exploration kosmischer Klänge erinnert –, entwickelt er sich, unterstützt durch programmatische Zwischentitel, zur musikalischen Nachdichtung. Wie die meisten anderen ihrer Werke steht „Orion“ somit an der Schnittstelle zwischen wissenschaftlicher Neugier und dem Anknüpfen an organische, teils konventionelle musikalische Ausdrucksformen.

In ihrer Verschiedenheit teilen Minards und Saariahos Werke sowohl ein mythologisches Thema als auch eine Beziehung zum technowissenschaftlichen Leitbild der Gegenwart. Doch in welcher Form drückt sich diese Beziehung jeweils aus? Lassen sich aus den jeweiligen Arbeitsweisen und Klangprodukten Merkmale einer technowissenschaftlichen Ästhetik ableiten?

Birgit Johanna Wertenson (München)

Mythos und Neue Musik

Drei Fragen bewegen den Vortrag zum Mythos und Neuer Musik: Was interessiert die Musik am Mythos? Wie zeigt sich das Mythische in der Musik? Was leistet die Musik für den Mythos?

Mythos ist ein schillerndes Phänomen. Es ist nicht leicht, klar zu benennen, was „Mythos“ ist: Man kann darunter lediglich die mythischen Erzählungen verstehen, aber genauso gut den Mythos als umfassende Kulturgeschichte betrachten. Man kann ihn als Fiktion bewerten, aber ebenso als elementare Struktur menschlicher Weltvorstellung. Man kann ihn religiös wie spirituell verorten, oder philosophisch, soziologisch und ästhetisch. Was jedoch mit Bestimmtheit gesagt werden kann, ist, dass der Mythos ein Phänomen von ungeheurer Faszination ist – und dies über jede Grenze von Epochen, Ländern, menschlichen Gemeinschaften, wissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen hinweg.

Bekannt ist, dass nicht zuletzt vor allem die Musik eine starke Affinität zum Mythos hat – gerade in den letzten Jahrzehnten lässt sich ein verstärkter Rückgriff auf mythische Stoffe beobachten. So mag es deshalb erstaunlich klingen: Obwohl

die europäische Musik seit zahlreichen Epochen mythische Sujets aufgreift und der Musik immer wieder eine geistige oder strukturelle Verbundenheit mit dem Mythischen attestiert wird, finden sich nur vereinzelte Auseinandersetzungen zum Verhältnis „Mythos und Musik“ in der Musikwissenschaft.

Der Vortrag möchte deshalb einen Diskurs zum Mythos in der Musik anstreben und nähert sich dieser Thematik über zwei Zugänge: Erstens werden klare Terminologien – gewonnen insbesondere aus der Philosophie – vorgestellt, um ein Verständnis vom und einen analytischen Zugang zum „Mythos“ zu bereiten (Dechiffrierung von „Mythos“, „Mythologie“, „Mythem“, „Mythologem“, u. a.). Die gewonnenen begrifflichen Parameter werden zweitens parallel auf die Neue Musik übertragen, und dies am Beispiel von Luigi Nonos *Prometeo*, einem Werk, das als komplex konstruierte musikalische Mythologie und für spätere Arbeiten in manchen Aspekten als wegweisend zu bewerten ist.

Gerade mit der Fokussierung auf die Neue Musik wird es eine Erkenntnis des Vortrags sein, dass der Mythos heute als ein Medium im Sinne einer historisch-gesellschaftlichen *longue durée* des kollektiven Wissens fungiert und damit nicht zuletzt als Erkenntnisinstrument wirksam wird.

Elisabeth Treydte (Hamburg)

Männliches versus weibliches Komponieren? Eine Rekonstruktion des aktuellen Diskurses

Werke von Komponistinnen sind im Konzertleben wenig präsent. Die Ursachen dafür sind vielfältig, doch konnte jahrzehntelange Frauenforschung zeigen, dass das Geschlecht *an sich* nicht dafür verantwortlich gemacht werden kann. Vielmehr sind es – in der Vergangenheit wie in der Gegenwart – gesellschaftliche Strukturen, die Formen des sozialen und kulturellen Ausschlusses gestalten. Dies spiegelt sich auch auf den Bühnen wider. So führt zwar nicht die Biologie zur Marginalisierung, wohl aber auf ihr basierende stereotype Annahmen über Charakter, Verhalten oder gar kompositorisches Wirken. Insbesondere letzteres kann so zu dem Effekt führen, dass Komponistinnen einen Ausschluss aus dem Konzertleben erfahren.

Der Vortrag stellt den aktuellen Diskurs um Komponistinnen und Komponisten ins Zentrum und untersucht die Strukturen der vorherrschenden Wissensproduktion rund um Personen und kompositorisches Schaffen. Grundlage dafür ist eine sozialwissenschaftlich ausgerichtete Analyse, die mittels einer geschlechterforschenden Perspektive diesen Diskurs rekonstruiert. Wie werden Zuschreibungen in die Figuren von Komponistinnen und Komponisten verhandelt? Was unterscheidet die stereotypen Annahmen über die Geschlechter in Bezug auf ihr musikalisches Wirken?

Die Ergebnisse dieser umfassenden Analyse beleuchten damit die grundlegende Frage, ob und wie komponierende Frauen im heutigen Musik(wissenschafts) - diskurs marginalisiert werden.

Julia Zupancic (München)

Geehrt, gefürchtet, missverstanden. Theodor W. Adorno im Spiegel der westdeutschen Musikkritik (1949–1961)

Als Theodor W. Adorno 1949 aus dem amerikanischen Exil nach Deutschland zurückkehrte, avancierte er in kurzer Zeit zu einer zentralen Autorität im Denken über die neue Musik, die in der Wahrnehmung vieler Zeitgenossen durch Krise, Orientierungslosigkeit und Umbrüche gekennzeichnet war. Sein erheblicher Einfluss, den er auf die Diskurse der Nachkriegszeit und das Musikdenken des 20. Jahrhunderts insgesamt ausübte, ist auch im Musikjournalismus spürbar. Auf Grundlage der Auswertung von westdeutschen Zeitungsartikeln aus den Jahren 1949 bis 1961, insbesondere im Kontext der Darmstädter Ferienkurse, stehen folgende Fragen im Zentrum des Vortrags: Wie wird Adorno im Musik-Feuilleton dargestellt? Und inwiefern werden seine musikphilosophischen Anschauungen rezipiert? Die Anschaulichkeit und Vielseitigkeit der verwendeten Quellen ermöglichen dabei einen differenzierten Blick auf die Wirkung des Philosophen im Musikleben der 1950er Jahre.

Zunächst bekannt als der „musikalische Berater Thomas Manns“ (*Doktor Faustus*), machte sich Adorno bald einen Namen als brillanter Redner, der auch über die Grenzen des Fachpublikums hinaus seine Zuhörer fesselte und dessen „dialektische Geschliffenheit“ bewundert wie gefürchtet wurde. Wie sehr Adorno als „Kenner der neuen Musik“ das Sprechen (Schreiben und Denken) über serielle Kompositionsverfahren geprägt hat, machen die kritischen Besprechungen zwölftöniger und „punktueller“ Werke deutlich. In der Übernahme von Formulierungen wie der „totalen Rationalisierung des Materials“, der „Ausschaltung des kompositorischen Subjekts“ oder der „blinden Herrschaft des Materials“ finden Motive der Philosophie der neuen Musik und der Dialektik der Aufklärung Einzug in die Musikpresse. Die Missverständnisse in seiner Rezeption, die Adorno so oft beklagte – etwa in der Berufung auf ihn, um für eine gemäßigte Moderne zu argumentieren –, lassen sich u. a. auf jene dialektische Figur seiner Aufklärungskritik zurückführen, die im Vortrag exemplifiziert wird anhand seiner Theorie des musikalischen Fortschritts. Dieser ist zwar qua Rationalisierung Bedingung für das Gelingen eines modernen Kunstwerks, unterliegt aber stets der Gefahr, durch Übersteigerung der Rationalisierungstendenz ins Ideologische umzuschlagen. In diesem Kontext wird der Adornos Schriften und Vorträgen inhärente pädagogisch-kritische Impuls stark gemacht, der auch in der zeitgenössischen Musikkritik gespiegelt wird: Mit der Darstellung Adornos als Erzieher und Wegweiser der kompositorischen Jugend, der vor unreflektierten Debatten warnt, kann die häufig anzutreffende Vorstellung eines polemischen, die Musikwelt polarisierenden Dogmatikers entschärft und erweitert werden.

Thomas Glaser (Wien)

„Comment interprète-t-on Beethoven?“ Anmerkungen zu René Leibowitz’ Beethoven-Interpretation

Während René Leibowitz’ musikalische Schriften der 1940er und 1950er Jahre zur Wiener Schule um Arnold Schönberg Eingang in die Fachforschung gefunden haben und Leibowitz’ Stellung innerhalb der europäischen musikalischen Avantgarde bis Anfang der 1960er Jahre aufgearbeitet wurde, harren seine Publikationen zur musikalischen Interpretation, zur Aufführungs- und Theaterpraxis bisher einer ausführlichen Untersuchung. Selbiges gilt für die von ihm geleiteten musikalischen Produktionen.

Leibowitz’ Tätigkeiten als Musikschriftsteller, Komponist und Dirigent kann nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs das Verdienst zugeschrieben werden, in Frankreich die bis dahin nur in Ansätzen rezipierte Musik der Schönberg-Schule bekannt gemacht und sowohl die Vermittlung von deren Ästhetik als auch von kompositorischen Techniken an eine jüngere Komponistengeneration maßgeblich befördert zu haben.

Aus dieser spezifischen Perspektive wird nach Leibowitz’ Rezeption theoretisch-hermeneutischer und aufführungspraktischer Ansätze einer Aufführungslehre der Wiener Schule gefragt, um einen weiteren Impuls in der musikwissenschaftlichen Erforschung der Rezeption dieser für das 20. Jahrhundert zentralen Aufführungslehre zu setzen. Gemeinsamkeiten in musikästhetischer wie interpretatorischer Hinsicht zeigen sich u. a. in Leibowitz’ Werktreuebegriff der *lecture radicale*, dem Erschließen der im Notentext fixierten Intentionen des Komponisten in historischer Perspektive. Dass der Interpret Leibowitz nicht ausschließlich die Rekonstruktion früherer Aufführungsbedingungen als wesentliche Aufgabe einer jeden Aufführung begreift, sich sein Verständnis von musikalischer Interpretation vielmehr aus dem Geist einer gegenwärtigen Musikkultur bestimmt, fußt auf einem geschichtsphilosophisch begründeten Modell der abendländischen Mehrstimmigkeit, das sich des aktuellen Stands des Komponierens annimmt und die Werke Schönbergs, Bergs und Weberns als Kulminationspunkte der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung begreift.

Die Aufarbeitung von Leibowitz’ Interpretationsverständnis bedarf der Verknüpfung einer theoretisch-hermeneutischen Analyse der von ihm annotierten Partituren mit einer Untersuchung der auf dieser Grundlage entstandenen Tonaufnahmen als praktizierter Interpretation, die in diesem Referat anhand von Leibowitz’ Beethoven-Einspielungen der 1960er Jahre exemplifiziert werden soll. Zugleich

wird nach dem Zusammenwirken von kompositorischer Entwicklung und interpretatorischer Praxis in der Zeit nach 1945 als prägende Einflüsse auf Leibowitz' Interpretationsästhetik gefragt.

Florence Eller (Hamburg)

Im Spannungsfeld zwischen Material und Rezipient: Die theoretische Konzeption des Komponisten bei Gérard Grisey.

Der französische Komponist Gérard Grisey (1946–1998) verfasste in den Jahren von 1978 bis zu seinem Tod eine Reihe musikästhetischer Texte, die in internationalen Fachzeitschriften für zeitgenössische Kultur erschienen sind. In diesen Aufsätzen reflektiert Grisey die Konsequenzen der seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs zur Verfügung stehenden neuartigen technischen Möglichkeiten der Klanganalyse sowie der von der Informationstheorie beschriebenen Hörprozesse für das Komponieren.

Ausgehend von den aktuellen wissenschaftlichen Forschungen zum Klang fordert Grisey die Erneuerung des kompositorischen Materials auf Grundlage akustischer und durch spektrographische Verfahren gewonnener Erkenntnisse. Statt einzelner Töne als festgesetzter und untereinander permutierbarer Objekte erklärt Grisey Klänge als organische Prozesse sowie den Informationsgehalt der Differenz zweier Klänge zur Basis seiner musikalischen Schreibweise. Außerdem integriert Grisey die Gesetzmäßigkeiten der Informationstheorie, der Psychoakustik und der Anthropologie in seine musikästhetischen Reflexionen, da ihre Entdeckungen zur Funktionsweise der menschlichen Wahrnehmung auch die musikalische Rezeption sowie die Auffassung von Musik im Allgemeinen betreffen. Denn nicht nur entziehen sich die physiologischen Komponenten beim Hören dem Zugriff des Komponisten, ebenso gestaltet der Erfahrungs- und Erwartungshorizont des Rezipienten die erklingende Musik unabhängig von ihrem Urheber entscheidend mit.

Daraus resultiert hinsichtlich des Kräftedreiecks Autor – Werk – Rezipient eine bilaterale Begrenzung des Wirkungsbereichs des Komponisten, die Grisey in seinen musikästhetischen Schriften als solche formuliert. Das rationalisierte, präfigurierte Material einerseits und die nach objektiven Prinzipien konstituierte Wahrnehmung des Hörers andererseits prägen den Spiel- und Freiraum des Komponisten aus, der damit nicht als Gesetztes, sondern als Spannungsfeld gefasst werden kann.

Die Frage nach den verbleibenden auktorialen Gestaltungsmöglichkeiten verknüpft Grisey in seiner theoretischen Autorkonzeption mit einer Ästhetik der musikalischen Zeit und seinem Kompositionsprinzip der „instrumentalen Synthese".

Freitag, 2. Oktober 2015
14.00 – 16.00
Hörsaal A (EG)

Freie Referate 8

14.00 Steffen Voss: Jan Ladislav Dusíks Friedensode von 1802 für die Hamburger „Merchant Adventurers": Musik und Diplomatie im vornapoleonischen Hamburg

14.30 Axel Fischer / Matthias Kornemann: Ideologie und Kunstanspruch – Wandlungspotentiale literarischer Motive in der Zelterschen Liedertafel

15.00 Matthieu Cailliez: Nationalmusik, patriotische Musik, Widerstand und Zensur: Diskurse in der europäischen Musikpresse während der Revolutionsperiode von 1848

15.30 Sabine Mecking / Yvonne Wasserloos: Kulturelle Stellvertreterkriege. Musik zwischen Autonomie und Kommunikation

Abstracts

Steffen Voss (München)

Jan Ladislav Dusíks Friedensode von 1802 für die Hamburger „Merchant Adventurers": Musik und Diplomatie im vornapoleonischen Hamburg

Am 4. Juni 1802 veranstaltete die seit 1567 in Hamburg ansässige englische Handelskompanie der „Merchant Adventurers" ein festliches Freiluftkonzert zum Geburtstag König Georgs III. Im Mittelpunkt stand die Aufführung einer englischen Friedensode für Soli, Chor und Orchester mit Musik von Jan Ladislav Dusík, dem böhmischen Klaviervirtuosen, der nach seinem langjährigen, turbulent beendeten London-Aufenthalt vorübergehend in der Hansestadt lebte. Dusík schrieb nur sehr wenige Vokalwerke: Neben einem noch unter dem Einfluss von Carl Philipp Emanuel Bach entstandenen Auferstehungsoratorium für den Hof in Ludwigslust und der englischen Oper *The Captive of Spilberg* (1798) ist die Ode vielleicht seine einzige bedeutende Gesangskomposition.

Bisher galt die Komposition der Ode als verschollen, in Howard Allen Craws Werkverzeichnis fehlt sie, obwohl die Aufführung durch die Autobiographie von Louis Spohr dokumentiert ist, der der Generalprobe des Werkes beiwohnte. Die Musik ist jedoch in Form einer Kontrafaktur, einer deutschsprachigen „Reformationskantate", erhalten, die in der Musiksammlung des schlesischen Organisten Christian Benjamin Klein im musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bonn überliefert ist. Der originale Gesangstext wurde in einem zeitgenössischen Periodikum abgedruckt, in dem auch der Gesamtablauf des Konzertes beschrieben und rezen-

siert wurde. Unter anderem erfahren wir dort, dass Dusík in diesem Konzert auch Orgelvariationen über „God save the King“ vortrug, was den patriotischen Charakter der Veranstaltung unterstreicht. Im Referat werden die Komposition der Ode vorgestellt, die von Zeitgenossen mit der Musik Händels verglichen wurde, und die Umstände ihrer Aufführung untersucht. Dabei wird auch die Tradition Hamburger Festmusiken im Dienste der englischen Krone beleuchtet, die bis in die Zeit der barocken Gänsemarktoper zurückreicht. Mit der Besetzung der Stadt durch die Truppen Napoleons vier Jahre später und der damit verbundenen Kontinentalsperre sollte diese Tradition dann zu einem gewaltsamen Ende kommen.

Axel Fischer / Matthias Kornemann (Münster)

Ideologie und Kunstanspruch – Wandlungspotentiale literarischer Motive in der Zelterschen Liedertafel

Das Verdikt, in der Zelterschen Liedertafel begegne uns eine gesellschaftliche Formation, die sich ganz und gar in den Dienst vaterländischer Ideologie gestellt habe, ist fast so alt wie die Liedertafel selbst. Zweifellos brachte die dramatische Umbruchphase zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein dichtes Gewebe von patriotischen Denkformen hervor, die in kaum entwirrbaren Kombinationen in der Literatur und Publizistik dieser Jahre zusammenwuchsen. Wer die geradezu aggressive Verdichtung vaterländischer Motive in einer geselligen Formation wie der Arnimschen „Tischgesellschaft“ betrachtete und mit der Zelterschen Liedertafel vergliche, träfe allerdings – trotz aller zeitlichen und personellen Parallelitäten – auf sehr unterschiedliche ideologische Perspektiven. Doch haben sich die Geisteswissenschaften nach 1945 diesen Vergleichen meist entzogen. Ein Motiv aus dem Begriffsfeld des Patriotisch-Vaterländisch-Franzosenfeindlichen galt zwangsläufig als ein Samenkorn späteren Unheils, der historische Kontext und das Wandlungspotential eines Motivs gerieten dabei aus dem Blickfeld.

Seit 2009 erforscht das DFG-Projekt „Quellen zur frühen Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin“ der Universität Münster den wertvollen Quellenbestand, der die Entwicklung der Zelterschen Liedertafel von ihren Anfängen 1809 bis zu ihrem Erlöschen 1945 ungewöhnlich dicht und facettenreich dokumentiert. So ist es möglich, die Themen und Motive sämtlicher rund 500 für die Tafel geschaffenen Gesänge zu bestimmen und ihre Aufführungsdaten nachzuweisen. Die Ergebnisse dieser statistischen Analysen vermögen überkommene Deutungsmuster in Frage zu stellen, denn sie zeigen, dass die patriotischen Kräfte mit ebenso bemerkenswerten Gegenkräften konfrontiert waren. Die markanten Jahre der preußisch-deutschen Geschichte von 1848 bis 1933 liefern kein eindeutiges Bild. Die Protokolle und Dichtungen zeugen vielmehr von Rissen, Erschütterungen und Gegenbewegungen, die sich durchaus künstlerisch artikulierten und vor Augen führen,

wie das gebildete Bürgertum den zeitgeschichtlichen Entwicklungen begegnete, ihnen neue Denkformen abgewann oder ihnen erlag.

Matthieu Cailliez (Paris)

Nationalmusik, patriotische Musik, Widerstand und Zensur: Diskurse in der europäischen Musikpresse während der Revolutionsperiode von 1848

Die Revolutionen von 1848 in Europa stellen in der Geschichte des Kontinents einen Wendepunkt dar. Im musikalischen Bereich fallen in diesem Jahr eine starke Unbeständigkeit der Opernindustrie und die vorübergehende, sogar endgültige Schließung von zahlreichen Theatern auf, sowie eine beträchtliche Produktion musikalischer Stücke mit patriotischem Charakter. Gegenstand der Untersuchung sind die Begriffe „Nationalmusik“ und „patriotische Musik“ in der europäischen Musikpresse dieser Zeit, beobachtet anhand der drei wichtigsten italienischen, deutschen und französischen Musikzeitungen, nämlich der *Gazzetta Musicale di Milano*, der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und der *Revue et Gazette musicale de Paris*. In erster Linie wird der Fall der Mailänder Zeitung analysiert, welche sich ab dem Ereignis der „fünf Tage von Mailand“ (18.–22. März 1848) auf die Seite der italienischen Unabhängigkeitsbewegung schlug, den politischen Ereignissen einen bedeutenden Teil ihres Inhalts zugestand und im Laufe des Jahres 1848 dreimal umbenannt wurde: vom 29. März bis zum 12. April trug sie den Titel *Gazzetta Musicale di Milano ed Eco delle Notizie Politiche*, vom 19. April bis zum 2. Juni nannte sie sich *Gazzetta Musicale di Milano e di Italiana Armonia* und schliesslich vom 7. Juni bis zum 26. Juli *L'Italiana Armonia e Gazzetta Musicale di Milano*. Ab dem 29. März wurde die Zeitung in zwei Teile unterschiedlicher Länge gegliedert: eine längere *parte politica* und eine kürzere *parte musicale*. Auf der traditionellen Werbeseite wurden während jener Zeit einem „freien Italien“ „Gesänge und Volkshymnen“, und „neue musikalische Veröffentlichungen zugunsten der Nationsgründung“ zum Verkauf angeboten („*Italia libera*“, „*canti ed inni popolari*“, „*Nuove pubblicazioni musicali dello Stabilimento Nazionale*“). Nach der Wiederherstellung der österreichischen Macht wurde vom 26. Juli 1848 bis zum 13. Januar 1850 die Veröffentlichung der *Gazzetta Musicale di Milano* unterbrochen. Der Vergleich mit den Diskursen der Musikzeitungen von Paris und Leipzig wird eine Untersuchung der Rhetorik der Mailänder Zeitung auf dem Gebiet des musikalischen Patriotismus im europäischen Zusammenhang ermöglichen.

Sabine Mecking (Duisburg) / Yvonne Wasserloos (Düsseldorf)

Kulturelle Stellvertreterkriege. Musik zwischen Autonomie und Kommunikation

In ihren kommunikativen Dimensionen, ihrer Öffentlichkeit und durch die breit gefächerten Adressmöglichkeiten kann Musik gleichermaßen als Sprachrohr und Multiplikator für Botschaften fungieren. Insbesondere textgebundene Musik erreicht mit simplen, eingängigen Melodien in Kombination mit sogenannter Volkspoesie einen Großteil der Bevölkerung, unabhängig von Bildungsgrad oder sozialer Herkunft. Ist ihr schichtübergreifender Einfluss damit auch kaum zu überschätzen, so ist Musik in der nonverbalen Dimension ihrer Wirkung jedoch mitunter ein wenig berechenbares Medium.

Innerhalb historischer Wandlungs- und Entwicklungsprozesse ist Musik nicht allein durch die ihr beigegebene rationale Komponente des Wortes als Medium von und Mediator zwischen Politik und Gesellschaft, sondern auch als eigenständiger Faktor zu verstehen, der über das artifizielle kommuniziert. Gleichwohl sind die über Musik transportieren Botschaften mitunter mehrdeutig interpretierbar, da sie subjektiv emotionalisieren, motivieren und individuell diversitär wahrgenommen werden. Somit ist die Aussagekraft von Musik weder abstrakt noch absolut definierbar, da selbst bei einer eindeutigen äußeren Intention die emotionale Wirkung indifferent bleibt. Vor diesem Hintergrund wird das bürgerliche Ideal des 19. Jahrhunderts mit der proklamierten Autonomie der Musik mit aus der Interdisziplinarität zwischen Geschichts- und Musikwissenschaft generierten Methoden aus musikalischer Analyse und historisch-soziologischen Forschungsansätzen erneut hinterfragt.

Der aus der Interdisziplinarität zwischen Geschichts- und Musikwissenschaft hervorgehende Beitrag widmet sich dem Spannungsverhältnis zwischen Musik mit der ihr immanenten Ästhetik als Kunstwerk und ihrer gesellschaftlichen Funktionalisierung und politischen Instrumentalisierung. Die musikalische Praxis wird als Kommunikationsereignis im gesellschaftlichen und politischen Aushandlungsprozess interpretiert. Das Aufeinandertreffen verschiedener musikalisch-kultureller Traditionen lässt sich als ‚Stellvertreterkriege' deuten. Um den kommunikativen wie emotionalen Wirkungen der Musik im individuellen wie gruppenspezifischen Gebrauch nachzuspüren, ist nach dem musikalischen Wirkmechanismus zur Konstruktion von politischen und sozialen Gemeinschaften zu fragen. Hierfür werden exemplarisch identitätsstiftende Vokalformen in der Moderne beleuchtet. Im Zentrum stehen deutschsprachige Lieder und Gesänge, die außerhalb Deutschlands gesungen wurden, um Gemeinschafts- und Machtdemonstration sowie politische und kulturelle Vereinnahmungsbestrebungen zu unterstützen. Der Blick richtet sich auf den deutschsprachigen Gesang in den USA um die Jahrhundertwende und auf die Lieder während der deutschen Besetzung Dänemarks.

GREMIENSITZUNGEN

Mittwoch, 30. September 2015
14.00 – 16.00
Hörsaal F (UG)

Sitzung des Beirats

Mittwoch, 30. September 2015
16.00 – 18.00
Hörsaal F (UG)

Sitzung der Fachgruppe *Aufführungspraxis und Interpretationsforschung*

Leitung: Thomas Seedorf

Mittwoch, 30. September 2015
16.00 – 17.00
Hörsaal E (UG)

Sitzung der Fachgruppe *Frauen- und Genderstudien*

Leitung: Katharina Hottmann

Mittwoch, 30. September 2015
17.00 – 18.00
Hörsaal E (UG)

Sitzung der Arbeitsgruppe *Musikwissenschaft an Universitäten und Hochschulen*

Leitung: Wolfgang Auhagen

Mittwoch, 30. September 2015
17.00 – 18.00
Hörsaal Z (EG)

Sitzung des Arbeitskreises *Musikerbriefe und -Schriften*

Leitung: Gabriele Buschmeier

Mittwoch, 30. September 2015
18.00 – 19.00
Hörsaal Z (EG)

Sitzung der Fachgruppe *Freie Forschungsinstitute*

Leitung: Armin Raab

Donnerstag, 1. Oktober 2015
11.00 – 13.00
Hörsaal E (UG)

Sitzung der Fachgruppe *Musikethnologie und vergleichende Musikwissenschaft*

Leitung: Julio Mendívil

Donnerstag, 1. Oktober 2015
11.00 – 13.00
Hörsaal Z (EG)

Sitzung der Fachgruppe *Nachwuchsperspektiven*

Leitung: Sebastian Bolz, Michaela Kaufmann, Ina Knoth

Donnerstag, 1. Oktober 2015
13.00 – 14.00
Hörsaal Z (EG)

Sitzung der Fachgruppe *Musikinstrumentenkunde*

Leitung: Josef Focht

Donnerstag, 1. Oktober 2015
13.00 – 14.00
Hörsaal F (UG)

Sitzung der Fachgruppe *Soziologie und Sozialgeschichte der Musik*

Leitung: Wolfgang Fuhrmann

Donnerstag, 1. Oktober 2015
15.00 – 16.30
Hörsaal E (UG)

Sitzung der Fachgruppe *Kirchenmusik*

Leitung: Christiane Wiesenfeldt

Donnerstag, 1. Oktober 2015
17.30 – 20.00
Aula, Löwengebäude, Universitätsplatz 11

Mitgliederversammlung

Freitag, 2. Oktober 2015
12.30 – 14.00
Hörsaal Z (EG)

Sitzung der Fachgruppe *Musikwissenschaft und Musikpädagogik*

Leitung: Brigitte Vedder

Freitag, 2. Oktober 2015
13.00 – 14.00
Hörsaal XVIII (OG)

Sitzung der Fachgruppe *Musiktheorie*

Leitung: Christoph Hust

Freitag, 2. Oktober 2015
14.00 – 16.00
Hörsaal E (UG)

Sitzung der Kommission für Auslandsstudien

Leitung: Christine Siegert

KLAVIERABEND

Mittwoch, 30. September 2015
19.30
Volkspark, Neuwerk 7

Robert Schumann:
Papillons op. 2

Clara Wieck:
Romance variée op. 3

Robert Schumann:
Impromptus über ein Thema von Clara op. 5

Clara Schumann:
Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 20

Johannes Brahms:
Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 9

Klavier: Ragna Schirmer

„...dass ich Deiner fort und fort gedenke...“: Clara Wieck und Robert Schumann sandten sich nicht nur in Briefen Liebesbotschaften, sondern auch in Tönen. Anlässlich des 175. Hochzeitstages von Clara und Robert im September 2015 widmet sich Deutschlands führende Pianistin Ragna Schirmer dem wohl bekanntesten Komponistenpaar der Romantik. Für den Abend wählt sie Klavierwerke, u. a. Claras *Romance variée* op. 3 und Roberts *Impromptus* op. 5, in denen die beiden Musiker sich in besonderer Weise gegenseitig zitieren und so ihrer Liebe Ausdruck verleihen. Und auch Johannes Brahms sucht die Nähe der Schumanns, indem er eben jene Zitate in seinem Variationswerk op. 9 aufgreift. Das Besondere an diesem Konzert ist der Leipziger Blüthner-Flügel von 1856, der die Klavierstücke authentisch erklingen lässt.

Ragna Schirmer ist bekannt für ihre individuellen Interpretationen und genießt höchste Anerkennung über die deutschen Grenzen hinaus. Die zweifache ECHO Klassikpreisträgerin begeisterte unlängst mit der Einspielung aller Händel-Orgelkonzerte auf drei verschiedenen Tasteninstrumenten. Die CD „Liebe in Variationen“ erscheint ebenfalls zum Hochzeitstag der Schumanns.

FÜHRUNGEN

(Teilnahme nur nach vorheriger Anmeldung möglich)

Mittwoch, 30. September 2015
14.00 – 15.30
Franckesche Stiftungen, Franckeplatz 1

Der Stifter und sein Werk. Führung durch das nominierte Welterbe Franckesche Stiftungen

Treffpunkt: Freitreppe vom Historischen Waisenhaus (Haus 1)

Mittwoch, 30. September 2015
17.00 – 18.00
Händel-Haus, Große Nikolaistraße 5

Händels Verleger im 18. und 19. Jahrhundert

Treffpunkt: Kasse Händel-Haus

Donnerstag, 1. Oktober 2015
12.45 – 13.45
Marktkirche, Marktplatz

Die historische Reichel-Orgel

Treffpunkt: Eingang Marktkirche

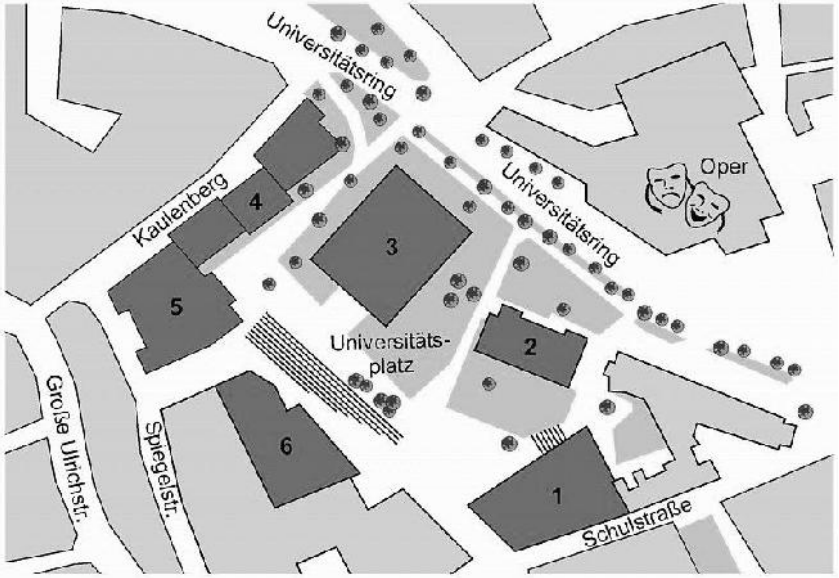
Donnerstag, 1. Oktober 2015
14.00 – 16.30
Händel-Haus, Große Nikolaistraße 5

Musikinstrumenten-Ausstellung

Treffpunkt: Kasse Händel-Haus

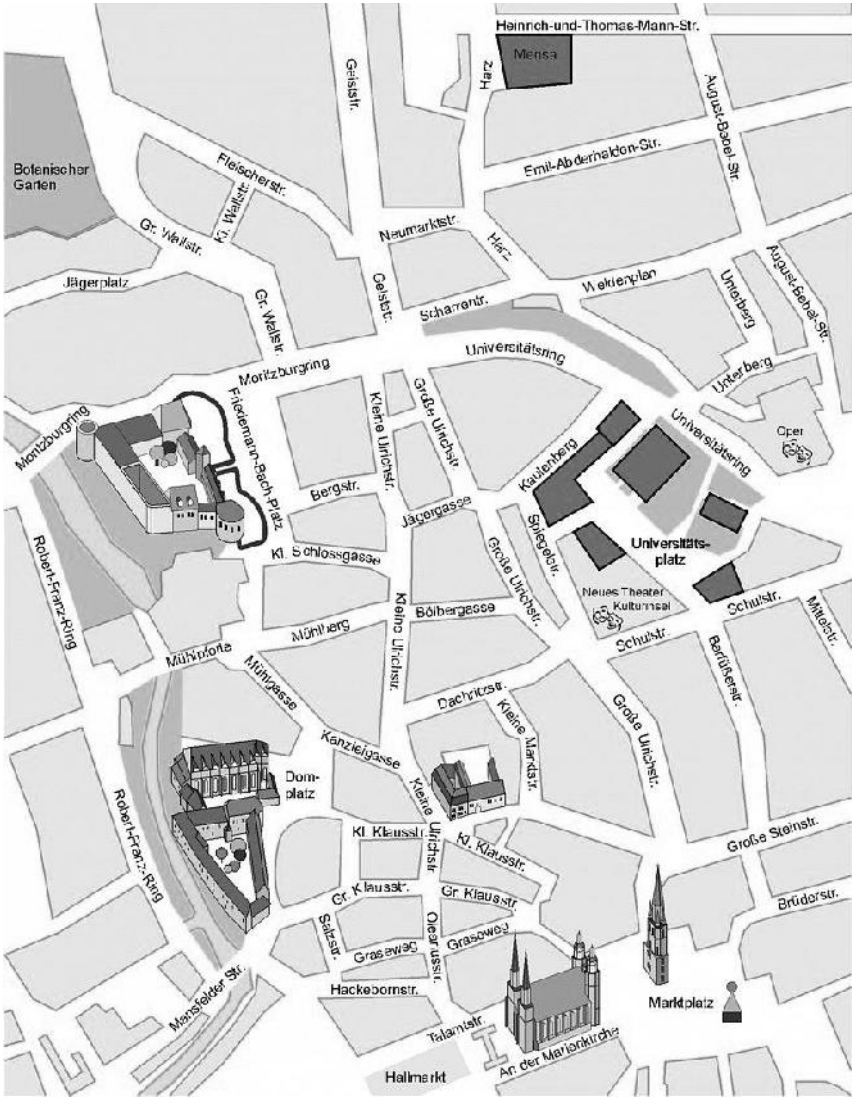
LAGEPLÄNE

Campus



1 Audimax
2 Robertinum
3 Löwengebäude
4 Thomasianum
5 Melanchthonianum
6 Juridicum

Innenstadt



Änderungen gegenüber dem Programmbuch

Mittwoch, 30. September 2015
9.00 – 13.00
Hörsaal B (EG)

Musikanalyse im Spannungsfeld zwischen Expertise und computergestützter Datenverarbeitung

Der korrekte Titel des Beitrags von Clemens Kühn lautet: „Zu Bedingungen musikalischer Analyse. Eine Gedankenkette durch ein Labyrinth“

Mittwoch, 30. September 2015
14.30 – 18.00
Hörsaal XIX (OG)

Freie Referate 2

Die Sektion beginnt erst um 14.30 Uhr. Der Beitrag von Andreas Haug entfällt.

Donnerstag, 1. Oktober 2015
9.00 – 13.00
Hörsaal XVIII (OG)

Macht – Wissen – Widerstand: Musik als Ideologem

Der Beiträge von Theresa Bernhard und Azza Madian entfallen.

Donnerstag, 1. Oktober 2015
9.30 – 13.00
Hörsaal B (EG)

Musikanalyse im Spannungsfeld zwischen Expertise und computergestützter Datenverarbeitung

Das Symposion beginnt erst um 9.30 Uhr. Der Beitrag von Daniel Hensel entfällt.

Donnerstag, 1. Oktober 2015
14.00 – 17.00
Hörsaal B (EG)

Musikinstrumente als Vermittler kompositorischer Prozesse

Der Beitrag von Achim Hofer entfällt, stattdessen referiert Christian Breternitz.

Freitag, 2. Oktober 2015
14.00 – 17.00
Hörsaal XIX (OG)

Freie Referate 7

Die Beiträge von Claudia Miloschewski und Birgit Johanna Wertenson entfallen. Die übrigen Referate verschieben sich dadurch um 60 bzw. 90 Minuten nach vorne:

14.00 Elisabeth Treydte: Männliches versus weibliches Komponieren? Eine Rekonstruktion des aktuellen Diskurses

14.30 Julia Zupancic: Geehrt, gefürchtet, missverstanden. Theodor W. Adorno im Spiegel der westdeutschen Musikkritik (1949–1961)

15.00 Thomas Glaser: „Comment interprète-t-on Beethoven?“ Anmerkungen zu René Leibowitz’ Beethoven-Interpretation

15.30 Florence Eller: Im Spannungsfeld zwischen Material und Rezipient: Die theoretische Konzeption des Komponisten bei Gérard Grisey

Freitag, 2. Oktober 2015
14.00 – 17.00
Hörsaal B (EG)

INTRAdisziplinäre Ansätze der Musikforschung

Die Beiträge von Tatjana Böhme Mehner und Martin Pfleiderer et al. entfallen.

Donnerstag, 1. Oktober 2015
14.00 – 15.30
Händel-Haus, Große Nikolaistraße 5

Musikinstrumenten-Ausstellung

Die Führung dauert nur 90 Minuten (nicht wie angegeben 150 Minuten).