

Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis

XXXVI. Wissenschaftliche Arbeitstagung
Zur Aufführungspraxis von Musik der Klassik

36th Academic Conference
Performance Practice of Music from the Classical Period

Michaelstein, 23. bis 25. Mai 2008

Stiftung
Kloster Michaelstein





Madame Koch
als
Alceste.

Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis

XXXVI. Wissenschaftliche Arbeitstagung
Zur Aufführungspraxis von Musik der Klassik

36th Academic Conference
Performance Practice of Music from the Classical Period

Michaelstein, 23. bis 25. Mai 2008

Eric Hoeprich – Artist in Residence 2008



Eric Hoeprich hat sich seit 25 Jahren in der Aufführungspraxis auf historischen Klarinetten – von der Barockzeit bis zur späten Romantik – spezialisiert. Studiert an der *Harvard University* und am *Royal Conservatory of Music* in Den Haag, ist er selbst zurzeit Professor am *Pariser Conservatoire National Supérieur de Musique*, am *Royal Conservatory of Music* in Den Haag und an der *Indiana University* in Bloomington.

Als Gründungsmitglied von Frans Brüggen's *Orchestra of the 18th Century* vor fünfundzwanzig Jahren spielte Eric Hoeprich häufig als Solist mit diesem Orchester, außerdem mit vielen führenden Alte-Musik-Ensembles unter Leitung von Nicholas McGegan, Roger Norrington, Christopher Hogwood, Philippe Herreweghe, Michael Willens und Jos van Immerseel.

In den 1980-er Jahren gründete er das Bläser-Ensemble *Nachtmusique* und das *Stadler Trio* (3 Bassethörner), mit denen er auf der ganzen Welt musiziert. Seine vielen Einspielungen entstanden bei Labels wie Deutsche Grammophon, Philips, EMI, SONY, Harmonia Mundi, Glossa und Decca.

Die Zusammenarbeit mit Streichquartetten, Kammermusikensembles und Gesangssolisten wird auch in Zukunft in seinem Kalender stehen. Die kürzlich erschienenen Aufnahmen von Klarinetten-Quintetten von Mozart und Brahms mit dem *London Haydn Quartet* bei Glossa und den drei Klarinetten-Konzerten von Bernhard Crusell bei Ars Production erhielten große Anerkennung der Fachkritik.

Das Interesse von Hoeprich an historischen Klarinetten führte zur Veröffentlichung zahlreicher Fachbeiträge, eine grundlegende Abhandlung über die Klarinetten ist jüngst unter dem Titel *The Clarinet* in einer Reihe der Yale University Press erschienen. Hoeprich hat eine Sammlung von über hundert alten Klarinetten, darunter Instrumente des 18. Jahrhunderts, welche als Beispiel für Restaurationen und Nachbauten von alten Instrumenten dienen. Auf deren Grundlage gibt er auch Workshops für Instrumentenbau.

Im Musikinstitut für Aufführungspraxis in Michaelstein wirkt Eric Hoeprich als Artist in Residence im Jahr 2008 in verschiedenen Projekten mit:

- 24. – 27. Januar 2008 Seminar für historische Klarinetten
- 26. Januar 2008 Konzert in der Reihe „Klingendes Museum“
- 23. – 25. Mai 2008 XXXVI. Wissenschaftliche Arbeitstagung
Zur Aufführungspraxis von Musik der Klassik
- 24. Mai 2008 Konzert in der Reihe „Michaelsteiner Klosterkonzerte“
- 23. August 2008 Mitwirkung mit dem Stadler Trio in den „Klängen der Nacht“
- 24. – 26. Oktober 2008 29. Musikinstrumentenbau-Symposium
Geschichte, Bauweise und Repertoire der Klarinetteninstrumente
- 25. Oktober 2008 Konzert in der Reihe „Michaelsteiner Klosterkonzerte“
- 23. Mai – 26. Oktober 2008 Sonderausstellung von Klarinetteninstrumenten
verschiedener Epochen aus der Sammlung Hoeprich

KONFERENZLEITUNG und MODERATION –
CONFERENCE LEADERS and MODERATORS

Wolfgang Hirschmann, Halle
Hartmut Krones, Wien
Monika Lustig, Michaelstein
Ute Omonsky, Michaelstein
Wolfgang Ruf, Halle

Donnerstag, 22. Mai 2008 – Thursday, May 22, 2008

14.00 – 22.00 Uhr Öffnung des Tagungsbüros in der Rezeption –
Conference office open in the reception

20.00 Uhr **KLOSTERFÜHRUNG –**
MONASTERY GUIDED TOUR

Freitag, 23. Mai 2008 – Friday, May 23, 2008

8.00 – 20.00 Uhr Öffnung des Tagungsbüros in der Rezeption –
Conference office open in the reception

Barocksaal/Haus I – Baroque hall/House I
10.00 Uhr **BEGRÜSSUNG – WORDS OF WELCOME**
Boje E. Hans Schmuhl,
Vorstand der Stiftung Kloster Michaelstein
MUSIKALISCHE ERÖFFNUNG – PRELUDE

MUSIKALISCHE ERÖFFNUNG – PRELUDE

„Im Kammerstyle – ... den geradesten Weg nach dem Herzen zu finden“

PROGRAMM **Joseph Haydn** (1732–1809)

Aus *Différentes petites pièces faciles et agréables* für Fortepiano:
Andante D-Dur nach dem 2. Satz der Sinfonie Hob. I:81
Allegretto G-Dur nach der Arie „Io son poverina“ aus *La vera costanza*

Lieder für Sopran und Fortepiano:

Sailor's Song Hob. XXVIa:31

Aus *Original Canzonettas* Second Set 1795

Die zu späte Ankunft der Mutter Hob. XXVIa:12

Text von Christian Felix Weiße (1726–1804)

Aus *Différentes petites pièces faciles et agréables* für Fortepiano:
Adagio F-Dur Hob. XVII:9

Allegro nach dem Schlußteil der Introduzione aus *La vera costanza*

Carl Friedrich Zelter (1758–1832)

Die Sänger der Vorwelt, Es-Dur, 1803

publiziert in *Sechs Deutsche Lieder für die Bass-Stimme mit
Begleitung des Pianoforte*, 1826

Text von Friedrich von Schiller (1759–1805)

Ignaz Josef Pleyel (1757–1831)

Duetto II g-Moll für 2 Violoncelli B 533

Aus *Trois Duos pour deux Violoncelles* op. 32

Allegro moderato con espressione – *Andante* –

Rondo allegretto ma non troppo

Ruth Sandhoff, Freiburg – Mezzosopran

Gerald Hambitzer, Bonn – Fortepiano

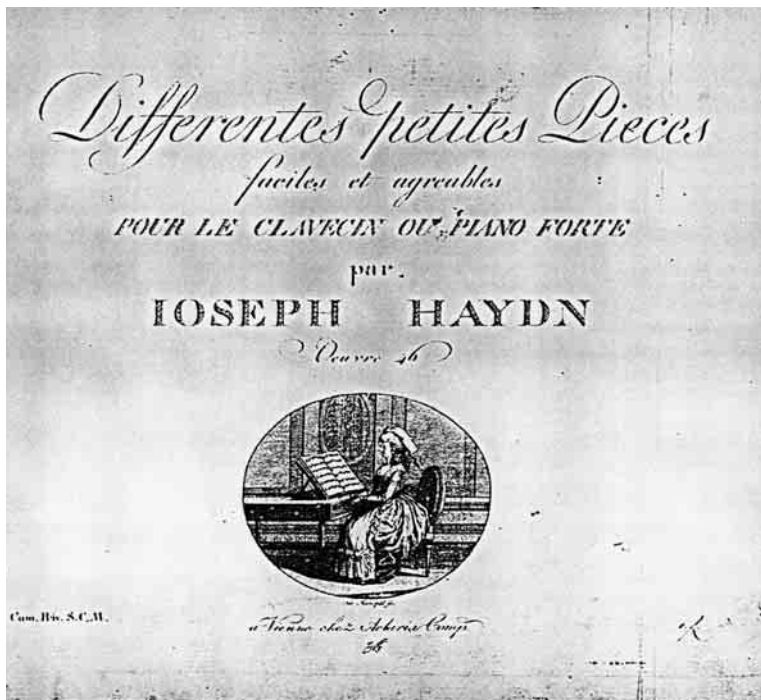
Alexander Scherf, Solingen – Violoncello

Jan Kunkel, München – Violoncello

Im Jahre 1786 erschienen im Wiener Verlag Artaria zehn *Différentes petites pièces faciles et agréables* für Tasteninstrument als Joseph Haydns op. 46. Es handelt sich, wie der Titel erkennen lässt, um eine Sammlung leichter Stücke für klavierspielende Liebhaberinnen und Liebhaber – dass Frauen einen wesentlichen Teil des Zielpublikums ausmachen, geht schon aus der Titelvignette hervor. Über die Zusammenstellung, die uns heute vielleicht befremdlich vorkommt, für das späte 18. Jahrhundert jedoch nicht untypisch war, erfuhren die Käuferinnen und Käufer nichts. Es handelt sich um neun Bearbeitungen von Sinfonie- und Streichquartettsätzen sowie Nummern aus Haydns Oper *La vera costanza*, die mit einem originalen *Adagio* kombiniert wurden. Die fast durchgehend gemäßigten Tempi und die vordergründige Einfachheit verleihen der Sammlung dennoch eine stilistische Geschlossenheit.

Auch *Die zu späte Ankunft der Mutter* (1781) malt ein scheinbar schlichtes Genrebild, das erst durch die Schlusspointe durchbrochen wird; der *Sailor's Song* (1795) streicht hingegen das rauhe Leben auf See heraus. Mit dem Komponisten von den *Sängern der Vorwelt*, dem Leiter der Berliner Singakademie Carl Friedrich Zelter, stand Haydn in brieflichem Kontakt und nannte ihn einen „tief sehenden Mann der Tonkunst“.

Christine Siebert



Joseph Haydn, *Différentes petites pièces*, Titelblatt

Schillers Dichtungen stellen für **Carl Friedrich Zelter** in vielerlei Hinsicht eine Herausforderung verschiedenster Art dar. Innerhalb der überschaubaren Anzahl der Kompositionen, die von der Kantate bis zum populären Gemeinschaftslied reichen, offenbart sich ein einmaliges Experimentierfeld, wo Zelter – wie in seinen Goethevertonungen – die Realisation einer inneren Einheit von Musik und Dichtung unter sensibler Berücksichtigung der einzelnen Parameter der Poesie (Metrum, Silbenmaß, Syntax) vollzieht.

Eine zweifelsohne bemerkenswerte und in ihrem dramatischen Spannungsbogen experimentelle Vertonung legt Zelter mit der Elegie *Die Sänger der Vorwelt* vor, die frei mit den beiden aufeinander bezogenen Elementen der Deklamation und des Klaviersatzes umgeht und die nicht zuletzt ein Musterbeispiel für Zelters Umgang mit der Metrik ist. Sie wurde 1803 komponiert, aber erst 1826 publiziert. Trotz der grundsätzlich strophischen Anlage lässt sie sich nur bedingt als ein „Lied“ bezeichnen. Den Ritornelli kommt nach dem ausufernden Vorspiel, worin der Sänger sein Instrument anzustimmen scheint und worin entscheidende Aussagen des Liedes programmatisch vorweggenommen werden, eine klar gliedernde Funktion zu. Höhepunkt sind das fünfte und sechste Distichon, in welchen Schiller die Gabe des Genius und die Kreativität, die das Publikum bewirkt, also das kairotische Moment, thematisiert. Diese Aussagen taucht Zelter in die „Abgründe“ seiner B-Tonarten und vermittelt die Idee einer fast bodenlos wirkenden Klage. Dabei kommt Zelter den ästhetischen Maximen einer Vertiefung der Empfindung und damit auch einer Vertiefung einzelner Aussagen und Worte nach, aber auch der Idealforderung, in einer Art von Symbol die Grundidee der Elegie erfasst zu haben, ohne jedoch das Schillersche Zweiweltenmodell in der vom Dichter nahegelegten harten Konsequenz wiederzugeben.

Helen Geyer

Friedrich von Schiller, Die Elegie *Die Sänger der Vorwelt*

Sagt, wo sind die Vortrefflichen hin, wo find ich die Sänger,
Die mit dem lebenden Wort horchende Völker entzückt,

Die vom Himmel den Gott, zum Himmel den Menschen gesungen
Und getragen den Geist hoch auf den Flügeln des Lieds?

Ach, noch leben die Sänger, nur fehlen die Taten, die Lyra
Freudig zu wecken, es fehlt, ach! Ein empfangendes Ohr.

Glückliche Dichter der glücklichen Welt! Von Munde zu Munde
Flog, von Geschlecht zu Geschlecht euer empfundenes Wort.

Wie man die Götter empfängt, so begrüßte jeder mit Andacht,
Was der Genius ihm, redend und bildend, erschuf.

An der Glut des Gesangs entflammen des Hörers Gefühle,
An des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Glut.

Nährt und reinigte sie! Der Glückliche, dem in des Volkes
Stimme noch hell zurück tönte die Seele des Lieds,

Dem noch von außen erschien, im Leben, die himmlische Gottheit,
Die der neuere kaum, kaum noch im Herzen vernimmt.

Als Komponist und Verleger im 18. Jahrhundert eine der einflussreichsten Persönlichkeiten, ist **Ignaz Josef Pleyel** dem heutigen Publikum vor allem als Autor von unzähligen didaktischen Violinduos wohlbekannt. Auch mit den *Trois DUOS pour deux Violoncelles* op. 32 aus dem Jahr 1799, aus denen hier das *Duetto II* in g-Moll erklingt, knüpfte der Komponist an die damals florierende Tradition des Instrumentalduos für verschiedene Instrumente an, darüber hinaus aber auch an die fast hundertjährige (und heute ebenso kaum bekannte) Tradition des virtuosen Violoncellospiels in Wien. Obwohl der Gesamtcharakter des dreisätzigen und in eher leicht verständlicher Musiksprache gehaltenen *Duetto II* sehr wohl die Ambition nach Breitenwirkung verrät, belegen der konzertante Stil sowie die selbstverständliche Anwendung der virtuoson Spieltechnik wie Passagenspiel, Spiel in hohen Lagen, Doppelgriffspiel und anspruchsvolle Artikulation aber, dass die Grenze amateurhaften Hausmusizierens hier deutlich überschritten wird.

Dagmar Glüxam



Johann Adam Delsenbach, *Prospekt der Stadt Wien vor dem Burgtor*

Ruth Sandhoff

Ruth Sandhoff wird mit ihrer Biografie zum Konzert „Im Ton des empfindsamen Herzens“ am Sonnabend, dem 24. Mai 2008 vorgestellt.

Gerald Hambitzer



Gerald Hambitzer, 1957 in Bonn geboren, gilt in seiner Generation als einer der gefragtesten Solisten und Kammermusiker an Cembalo und Fortepiano. Seine umfassende musikalische Ausbildung erhielt er an der Hochschule für Musik in Köln.

Noch während des Studiums begann seine internationale Konzerttätigkeit, vor allem als Cembalist des renommierten Ensembles Concerto Köln. Seitdem konzertiert er in allen Musikzentren Europas

sowie auf Gastspielreisen in Indien, Südostasien und Amerika. Gerald Hambitzer ist ständiger Gast verschiedener Rundfunkanstalten und hat inzwischen bei mehr als 40 CD-Produktionen für die Labels Capriccio, Harmonia mundi France, Sony Classical, Naxos und Teldec Classics mitgewirkt. Sein besonderes Interesse für das Clavichord dokumentiert eine CD-Einspielung auf einem historischen Instrument von 1756. Die Einspielungen mit Cembalokonzerten von Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach und Francesco Durante sowie die jüngst erschienenen Aufnahmen mit Werken für das Cembalo solo von Johann Caspar Ferdinand Fischer (Verlag Dohr) und der Bach-Familie (Christophorus-Records) haben ihm als Solist internationale Anerkennung gebracht.

Gerald Hambitzer ist Professor für die Leitung des Bereichs Alte Musik an der Hochschule für Musik Köln und unterrichtet die Fächer Historische Tasteninstrumente, Generalbasspraxis und Kammermusik.

Gerald Hambitzer spielt auf einem Hammerflügel von Friedrich Kuhlbörs sen., Breslau um 1810 aus der Musikinstrumentensammlung Michaelstein.

Alexander Scherf

Alexander Scherf studierte Violoncello, Dirigieren und Historische Aufführungspraxis in Düsseldorf und London und geht einer vielfältigen Tätigkeit als gefragter Cellist, Kammermusikpartner, Dirigent und Pädagoge nach. Er arbeitet regelmäßig mit Jugend- und Laienorchestern

zusammen, wobei die Realisierung ungewöhnlicher Programme und Konzerte der Musikvermittlung für junge Menschen Schwerpunkte seiner Arbeit bilden. Als Gastdirigent leitete er Projekte bei den Stuttgarter Philharmonikern, den Bergischen Symphonikern, beim Stuttgarter Kammerorchester und beim Württembergischen Kammerorchester Heilbronn. Von 1999 bis 2007 leitete er den Orchesterbereich der Stuttgarter Musikschule und konzertierte mit dem Jugendsinfonieorchester und dem Jungen Kammerorchester Stuttgart in Ungarn, England, Japan, Südafrika und Australien. Seit 2007 unterrichtet er an der Clara-Schumann-Musikschule Düsseldorf.

Als Cellist ist er regelmäßig zu Gast im Ensemble Concerto Köln, mit dem er weltweit in bedeutenden Konzertsälen sowie bei wichtigen Festivals konzertiert.

Alexander Scherf spielt ein sächsisches Violoncello von Ludwig Bausch, Leipzig, 19. Jahrhundert mit einem Bogen aus der Schule von Gaulard, um 1820.



Jan Kunkel

Jan Kunkel studierte Violoncello bei Prof. Daniel Grosgrün in Heidelberg und bei Prof. Eberhard Finke an der Hochschule der Künste Berlin. Er war während seines Studiums Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie und später beim Bayerischen Staatsorchester und dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks tätig. Mit historischer Aufführungspraxis und dem Spiel auf Originalinstrumenten beschäftigt sich Jan Kunkel seit 1991, seit 1998 spielt er bei Concerto Köln. Seine kammermusikalische Arbeit führte ihn in viele europäische Länder sowie nach Japan, Indien und Russland. 2001 wurde er beim internationalen Kammermusik-Wettbewerb „Premio Bonporti“, Italien, ausgezeichnet.

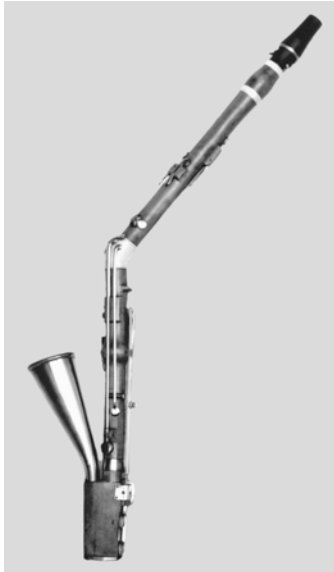
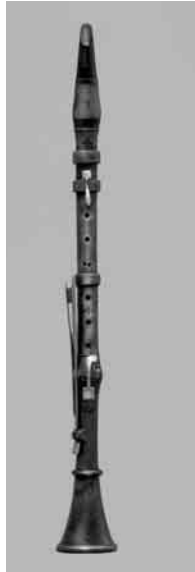
Jan Kunkel spielt ein Originalinstrument von Ambroise de Comble, Tournay, 1754.



10.30 Uhr **Barocksaal/Haus I – Baroque hall/House I**
ERÖFFNUNGSREFERAT – OPENING LECTURE
Pascal Weitmann, Berlin
Was heißt „Klassik“?

Musikinstrumentenausstellung/Haus I –
Exhibition of musical instruments/House I
AUSSTELLUNGSERÖFFNUNG –
OPENING OF THE EXHIBITION

Sonderausstellung *Klarinetteninstrumente*
verschiedener Epochen aus der Sammlung Hoeprich
mit **Eric Hoeprich** und **Monika Lustig**
*Special exhibition *Clarinet instruments* from different*
periods of the Collection Hoeprich



Klarinette in B, Augustin Grenser, ca. 1785, links
Bassetthorn in F, Mollenhauer, Fulda, ca. 1840, rechts

12.00 Uhr Mittagspause – Lunch

Freskosaal/Haus VI – Fresco hall/House VI

13.30 Uhr REFERATE – LECTURES

Manfred Wagner, Wien

Zum kulturellen Umfeld der Wiener Klassik

Dagmar Glüxam, Wien

Zur Entwicklung der virtuoson Sololiteratur für Streicher in Wien zwischen ca. 1760 und 1800

Martin Harlow, Manchester

The Execution of Articulation and Phrasing in Mozart's Viennese Harmoniemusik

15.45 Uhr Kaffeepause – Break

Öffnung der Verkaufsausstellung –

Selling exhibition open

16.15 Uhr REFERATE – LECTURES

Franz Götz, München

Musikikonografische Zeugnisse aus Wien, Weimar und in süddeutschen Stammbüchern aus der Zeit der Klassik als Quelle der Aufführungspraxis

Cornelia Brockmann, Weimar

Musik der Klassik im „klassischen Weimar“. Repertoire, Aufführungspraxis und Rezeption



Georg Melchior Kraus,
*Ansicht des Weimarer
Residenzschlosses von Südosten, 1805*



Johann Heinrich Tischbein d. Ä.,
Dame am Klavier, um 1777

18.00 Uhr Abendpause – Dinner
Öffnung der Verkaufsausstellung –
Selling exhibition open

**Alte Schmiede/Haus X –
Old smithy/House X**

19.30 Uhr REFERAT – LECTURE
Hartmut Krones, Wien
Off-Beat in der Klassik: Rubato

REFERAT MIT MUSIKALISCHER
DEMONSTRATION – LECTURE-DEMONSTRATION

Menno van Delft, Amsterdam
Das Clavichord – Relikt aus unklassischen Zeiten

Anschließend Treffen der Konferenzteilnehmer im Klosterrestaurant
„Cellarius“ – Followed by a meeting of the conference
participants in the Klosterrestaurant “Cellarius”

Sonnabend, 24. Mai 2008 – Saturday, May 24, 2008

8.00 – 22.00 Uhr Öffnung des Tagungsbüros in der Rezeption –
Conference office open in the reception

Freskosaal/Haus VI – Fresco hall/House VI

9.00 Uhr REFERATE – LECTURES

Michel Cullin, Wien

Zum Kulturtransfer zwischen Österreich und
Frankreich von der Zeit der Klassik bis zur Gegenwart

Hervé Audéon, Paris

Paris and the symphony, viewed from
Henri-Joseph Rigel's production

10.30 Uhr Kaffeepause – Break

Öffnung der Verkaufsausstellung –
Selling exhibition open

11.00 Uhr REFERATE – LECTURES

Florence Gétreau, Paris

Performing and listening music in Paris
(1770–1820): interpreting visual sources



Opéra royal in Versailles

Vanessa L. Rogers, London

Picturing Classical performance:
Iconography, opera and orchestral seating in
English theatres, 1770–1820

12.15 Uhr Mittagspause – Lunch

**Alte Schmiede/Haus X –
Old smithy/House X**

13.45 Uhr REFERAT MIT MUSIKALISCHER
DEMONSTRATION –
LECTURE-DEMONSTRATION

David Rowland, Milton Keynes

From harpsichordist to Father of the Piano:
changes in performance styles in the lifetime of
Muzio Clementi (1752–1832)



Muzio Clementi

14.30 Uhr REFERATE – LECTURES

Wolfgang Ruf, Halle

Haydn in London und die Folgen

Christine Siegert, Köln

Opernbearbeitungen Haydns in seiner
Instrumentalmusik – Überlegungen zu
Musiksprache und Aufführungspraxis

16.00 Uhr Kaffeepause – Break

Öffnung der Verkaufsausstellung –
Selling exhibition open



Daniel Chodowiecki, *Le chant*,
Radierung, Berlin 1781

16.30 Uhr REFERAT MIT MUSIKALISCHER
DEMONSTRATION –
LECTURE-DEMONSTRATION

Barbara Maria Willi, Brno

Das Lied des ausgehenden 18. Jahrhunderts als
eine „mit Emotionen kalkulierende Argumentation“

REFERATE – LECTURES

Helen Geyer, Weimar

„Zur Ästhetik der Deklamation“ – diskutiert an
Zelters Liedschaffen und Schweitzers *Alceste*

18.00 Uhr Abendpause – Dinner

Refektorium/Haus I – Refectory/House I

19.30 Uhr KONZERT – CONCERT

Michaelsteiner Klosterkonzerte

„Im Ton des empfindsamen Herzens“

Orchesterkonzert mit Musik der Klassik
Von Anton Schweitzer, Henri-Joseph Rigel,
Wolfgang Amadeus Mozart

Ruth Sandhoff, Freiburg – Mezzosopran

Eric Hoepfich, London – Klarinetten

Barry Sargent – Konzertmeister

Concerto Köln

Anschließend Treffen der Konferenzteilnehmer im Klosterrestaurant
„Cellarius“ – Followed by a meeting of the conference
participants in the Klosterrestaurant “Cellarius”



Bassethorn von Griesbacher,
Wien um 1800

KONZERT Michaelsteiner Klosterkonzerte
„Im Ton des empfindsamen Herzens“
Orchesterkonzert mit Musik der Klassik

PROGRAMM **Anton Schweitzer** (1735–1787)
Alceste. Ein Singspiel in fünf Aufzügen von Christoph Martin Wieland
in der Vertonung von Anton Schweitzer
Ouverture – „Er ist gekommen, der Bote“ –
„Zwischen Angst und zwischen Hoffen“
(Rezitativ und Arie der Alceste, Sopran)

Henri Joseph Rigel (1741–1799)
Sinfonie Nr. 14 op. 21/6 F-Dur
Allegro assai – Andante moderato – Allegro

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
La clemenza di Tito. Opera seria in zwei Akten nach Pietro Metastasio
von Caterino Mazzolà. Musik von Wolfgang Amadeus Mozart, KV 621
„Non più di fiori vaghe catene“ (Arie der Vitellia, Sopran)

* * * * *

Henri Joseph Rigel (1741–1799)
Sinfonie Nr. 4 op. 12/4 c-Moll
Allegro assai – Largo non troppo – Allegro spiritoso

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur, KV 622
Allegro – Adagio – Rondo. Allegro

Ruth Sandhoff, Freiburg – Mezzosopran
Eric Hoeprich, London – Klarinetten (Bassettklarinette, Bassethorn)
Barry Sargent – Konzertmeister
Concerto Köln

Eric Hoeprich verwendet im Konzert ein Bassethorn von Raimund Griesbacher,
Wien um 1790 sowie Bassettklarinetten in A und B, gebaut von Eric Hoeprich nach
Theodor Lotz, Wien um 1790.

Christoph Martin Wieland: *Alceste*

„Ein Singspiel, eine förmliche Oper, eine *Alceste* in fünf (freylich sehr kurzen) Aufzügen, wie das regelmäßigste Trauerspiel! – Erstaunen Sie nicht über meine Verwegenheit? Beynahe erstaune ich selbst darüber“.

Ein Singspiel oder eine ‚förmliche Oper‘ wollten ab den 1770er Jahren urplötzlich viele deutschsprachige Dichter schreiben. Im Musiktheater sahen sie die Chance auf eine Erneuerung der Bühne, schließlich bildete es die größtmögliche Antithese zur Regelpoetik eines Gottsched. Ob die Dichter sich dabei auf die französische *opera comique* bezogen, wie Christian Felix Weiße mit seinen seit den 1760er Jahren sehr erfolgreichen Singspielen, oder auf die italienische *opera buffa*, wie wenig später Johann Wolfgang Goethe – sie alle sehnten sich danach, ihre Worte gesungen zu hören. Obgleich Christoph Martin Wieland (1733–1813) Weiße großen Respekt entgegen brachte, konnte er sich mit dessen Singspielform eines gesprochenen Schauspiels mit Liederinlagen nicht anfreunden. „Weissens comische Opern sind artig; aber ich kan mir noch eine andre Art davon denken, welche ein schöneres Ideal hätte. [...] Selbst in der Griechischen Mythologie, was für vortreffliche Sujets für kleine lyrische Dramata!“ Auch wenn *Alceste* mit dem Untertitel ‚ein Singspiel‘ an Weiße und Johann Adam Hillers *deutsches Musiktheater* anknüpft, bildete sie 1773 das Experiment einer ersten deutschen Oper für Anna Amalias Weimarer Musenhof. Mit dem Vermerk, das antike Drama sei auch eine Art Oper gewesen, bezieht sich Wieland ausdrücklich auf die großen Opernformen, die italienische *opera seria* und die französische *tragédie lyrique* mit ihren mannigfaltigen Reformbestrebungen nicht nur durch Christoph Willibald Gluck.

Wieland wählt dazu weder eine mythologische Begebenheit noch eine heroische Tat aus der römischen Geschichte, sondern Euripides *Alkestis*: König Admet ist tödlich erkrankt. In ihrer Verzweiflung befragt *Alceste* das Apollo-Orakel in Delphi. Die Antwort lautet: nur wenn jemand an Stelle Admets stirbt, wird Admet wieder gesund. Niemand ist zu einem solchen Opfer bereit, als *Alceste* selbst. Wieland beseitigt den Chor und beinahe alle Verweise auf Staat und Dynastie. Ihn interessiert nur das Ehepaar, ihre Liebe, die quälende Entscheidung und die Frage, ob Altruismus in Egoismus umschlagen kann. Alle Nebenfiguren sind in Parthenia, *Alcestes* Schwester und Herkules gebündelt. Letzterer wird *Alceste* später aus der Unterwelt zurückholen.

Alceste beginnt mit einer ersten französischen Ouvertüre. In der ersten Szene sehen wir sie alleine auf die Nachricht aus Delphi warten. Noch weiß *Alceste* nicht, was der Bote bringt, doch bereits ihr erstes dramatisches Rezitativ beschließt sie mit den Worten: „So hört mich, Götter! rettet ihn; wo nicht, so lasset mich mit ihm erblassen!“. Die folgende Arie ‚Zwischen Angst und zwischen Hoffen‘ zieht alle Register der *opera seria*. Ausdrücklich wird Metastasios emblematische Librettosprache zitiert, vom bei wildem Sturm auf hoher See treibenden Schiffelein. Doch gibt es eine entscheidende Wendung: Der Fels in der Brandung sind nicht Ehre oder Glaube, wie dies in der barocken Allegorie der Fall wäre, sondern „ein Herz, das nichts verbrochen“. Aus Affekt wird Gefühl. Das Gefühl dieser ersten ‚empfindsamen Oper‘ entspringt einem unkorruptierten Herzen, das deshalb auch keine äußere Instanz der Gesellschaft oder Kirche mehr anerkennt. Die nachfolgende Handlung wird darstellen, dass *Alceste* ihr Herz so absolut setzt wie Werther drei Jahre später und mit ähnlich fragwürdigen Folgen. *Alcestes* Auftrittsarie bleibt der einzige emblematische Gesang innerhalb der Oper, deren Arien im Verlauf zunehmend mit dem Rezitativ verschmelzen und zu Kulminationspunkten werden, an welchen die Gefühle ‚überkochen‘.

Anton Schweitzer (1735–1787) nannte Wieland liebevoll seinen „Amphion“, nach dem antiken Musiker, der mit seinem Gesang die Steine bewegen konnte. In *Alceste* verbindet Schweitzer seine italienische Musiksprache mit der deklamatorischen Wortvertonung der französischen Oper. Bereits 1772 hatte er mit Rousseaus *Pygmalion* eines der ersten Melodramen geschaffen. Wie dort werden auch in *Alceste* die Rezitative häufig mit dem Orchester begleitet. Sie sind von einer sprachlich-musikalischen Prägnanz, wie man sie zu dieser Zeit sonst wohl nur bei Gluck findet. Schweitzer verwendet dazu barocke Verfahrensweisen, stellt sie jedoch ganz in den Dienst des authentischen Gefühlsausdruckes. Der Ton des Komponisten folgt dem Wort des Dichters, aber zugleich „eilt er ihm mit der ganzen Allmacht der seinigen [Kunst] zu Hilfe“, denn allein die Musik vermag dem Wort jenen emotionalen Ausdruck zu geben, den die Sprache nicht artikulieren kann und auf den in der Oper alles ankommt.

Tina Hartmann

ALCESTE

Erster Aufzug. Erste Szene.

Das Zimmer der Alceste. Alceste allein.

Er ist gekommen, der Bote,
Der die Antwort mir des Gottes
Von Delphi bringt. Ich wag' es nicht
Ihn anzuhören, ach! – ich wag' es nicht
Die Augen zu ihm aufzuheben.
An seinen Lippen hängt
Dein Schicksal, mein Admet! – das Schicksal deiner Gattin!
O gute Götter, habt ihr jemals
Der frommen Liebe Flehn euch rühren lassen,
So hört mich, Götter! Rettet, rettet ihn;
Wo nicht, so lasset mich mit ihm erblassen!

Zwischen Angst und zwischen Hoffen
Schwankt mein Leben, wie im Rachen
Der empörten Fluth ein Nachen
Ängstlich zwischen Klippen treibt.

Der Donner rollt, die Winde brausen,
Die aufgewühlten Wogen kochen;
Rings um mich her ist Nacht und Grausen!
Dies Herz, ein Herz das nichts verbrochen,
Ist alles was mir übrig bleibt!

Zwischen Angst und zwischen Hoffen
Schwankt mein Leben, wie im Rachen
Der empörten Fluth ein Nachen
Ängstlich zwischen Klippen treibt.



Christian Gottlieb Geysler,
Gruppenbild zu Alceste, 1773

Wolfgang Amadeus Mozart

Anlässlich der habsburgischen Feierlichkeiten zur Krönung Leopolds II. zum König von Böhmen im September 1791 in Prag wurde eine neue Festoper beauftragt, eine italienische Opera seria als dem an den europäischen Bühnen weithin dominanten Operntyp. Man versicherte sich dabei wiederum eines Textbuches des einflussreichsten Librettisten des 18. Jahrhunderts, Pietro Metastasio (1698–1782). Sein erfolgreiches Libretto *La clemenza di Tito* galt seit den 1730er Jahren als „ewige Lehre für alle Könige“ (Voltaire): Die Geschichte um den römischen Kaiser Tito, welcher in beständiger Güte und Wohltätigkeit um der guten Regierung und um der glücklichen Lebenserfüllung seiner Mitmenschen willen Gerechtigkeit und Verzicht übt, selbst auch seinen Feinden zu vergeben imstande ist, idealisiert Herrschertugenden. Der sächsische Hofpoet Caterino Mazzola folgt in seiner späten Metastasio-Bearbeitung Reformversuchen der Opera seria, führt die Handlung stringenter in knapper Form, dichtete verschiedentlich neu und „modernisiert“ das metastasianische Prinzip einer strengen Abfolge von Rezitativ und Arie zugunsten einer abwechslungsreichen Folge von Secco- sowie Accompagnato-Rezitativen, Arien, Ensembles oder Chören.

Wolfgang Amadeus Mozart schenkt innerhalb seiner Vertonung, deren Handlungs-Entwicklung noch traditionsgemäß den Rezitativen vorbehalten bleibt, zwei Arien besondere Aufmerksamkeit: Nachdem Vitellia ihren und des Kaisers Freund Sesto, welcher ihr in Liebe ergeben ist, zum Mord an Tito aufgefordert hat, bricht Sesto zum Attentat auf: Die *Arie des Sesto „Parto, parto, ma tu ben mio“* (Nr. 9) lässt seinen inneren Zwiespalt zwischen dem erzwungenen Verrat an seinem kaiserlichen Freund und der Ergebenheit gegenüber seiner machtsüchtigen Geliebten spüren.

Arie des Sesto

(mit obligater Bassettklarinetten in B)
Adagio – Allegro – Allegro assai

Parto, parto, ma tu ben mio,
Meco ritorna in pace;
Sarò qual più ti piace;
Quel che vorrai farò.
Guardami, e tutto oblio,
E a vendicarti io volo;
A questo sguardo solo
Da me si penserà.
Ah qual poter, oh Dei!
Donaste alla beltà.

*Feurig, feurig, eil' ich zur Rache,
Ach! Nur vergib der Schwäche!
Wenn jetzt mein Wort ich breche,
Dann sei dein Hass mein Lohn.
Lächle nur und ich siege,
Und jeder Zweifel schwindet,
Dein einz'ger Blick entzündet,
Mein Herz zur Rache schon.
Ha! Schönheit dich verlachen,
Vermag kein Göttersohn.*

Nach gescheitertem Mordversuch verrät Sesto die Gründe seines Treuebruchs an Tito nicht, sein Todesurteil naht. Vitellia – überzeugt, dass nicht passives Mitleid, sondern nur Taten dem verurteilten Freund helfen können – entschließt sich zum Geständnis ihrer Schuld. Mit dieser Wahrheit wird ihr der inzwischen angetragene kaiserliche Thron an Titos Seite, ihr eigentliches Ziel, versagt bleiben. Ihr Wandel vom rasenden Machtweib zur leidenden Empfindsamen findet ein selbst-betrachtendes Finale in der *Arie der Vitellia „Non più di fiori“* (Nr. 23).

Deutsche Textfassungen aus der ersten deutschen Übersetzung des italienischen Originaltextes, wahrscheinlich von Friedrich Rochlitz, erschienen im Partitur-Erstdruck in Leipzig 1809.

Arie der Vitellia

(mit obligatem Bassethorn in F)
Rondo: Larghetto – Allegro

Non più di fiori
Vaghe catene
Discenda Imene
Ad intrecciar.
Stretta fra barbare
Aspre ritorte
Veggio la morte
Verme avanzar.
Infelice! Qual orrore!
Ah di me che si dirà?
Chi vedesse il mio dolore,
Pur avria di me pietà.

*Nie wird mich Hymen
Lächelnd entzücken,
Nimmer mich schmücken
Sein Myrthenkranz.
In Felsenklüften,
In finstern Gräften,
Reissen mich Schatten
Zum luft'gen Tanz.
Weh mir Armen – Fluch und Schande
Folgt mir selbst in Wüsten nach.
Menschen, sah't ihr, was ich leide,
Ach! – ihr weinet meiner Schmach!*

Einzigartig diese beiden Arien gestaltet Mozart in dieser Oper mit obligaten Klarinetteninstrumenten. Der Klang der Klarinetten war am Anfang ihrer Entwicklung, um 1700, dem der Trompeten ziemlich ähnlich. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wandelte sich ihr Ton zum Gesänglichen und schon Zeitgenossen beobachteten, dass die Klarinette mit ihrem flexiblen und anmutig singenden Ton wie kein anderes Instrument der menschlichen Stimme nahe kommt. Nach Christian Friedrich Daniel Schubart (1784/85) spricht aus Musik für Klarinette „so ganz der Ton des empfindsamen Herzens“, war ihr Charakter „in Liebe zerflossenes Gefühl“.

In der **Arie des Sesto** nimmt die damals von Anton Stadler d. Ä. (1753–1812) gespielte Bassethornklarinette die anfängliche verhalten erregte Stimmung ebenso auf wie jene folgende der scheinbaren harten Überlegenheit des Helden über seine innere Loyalität,

charakterisiert auch durch die Verwendung gegensätzlicher Register beider Interpreten. Im weichen Miteinander von Singstimme und Soloinstrument grundiert und reicherfertiigt die noch gewinnende Liebe des Sesto zu Vitellia die bevorstehende Tat, im Mozartton blitzen Liebesblicke auf, bevor der Komponist in virtuos behandelten textverbundenen Koloraturen nochmals ein Stimmungsbild der ersten italienischen Oper zeichnet.

Die Bassethornklarinette war gegenüber der konventionellen Sopran-Klarinette um zwei tiefe Töne bis zum D und C erweitert worden. Sie war zugleich die Frucht der Zusammenarbeit des erneuerungsfreudigen Instrumentenbauers Theodor Lotz (1748–1792) mit dem virtuosens Klarinettisten Anton Stadler und Mozart, welche zwischen 1784 und 1791 in außergewöhnliche Musikwerke mündete. Erstmals erklang die Bassethornklarinette im Februar 1788 in „einer großen musikalischen Akademie“ in Wien, in welcher angekündigt wurde, dass „Herr Stadler der ältere, Klarinetist, in wirklichen Diensten Sr. Majestät des Kaisers, [...] ein Konzert auf der Baß-Klarinet [...] und] eine Variasion auf Baß-Klarinet [spielen wird]; einem Instrumente von einer neuen Erfindung, und Verfertigung des k. k. Hof-Instrumentenmachers, Theodor Loz; dieses Instrument hat zwei tiefe Töne mehr, als die gewöhnliche Klarinet“. Mozarts *Klarinettenkonzert* entstand drei Jahre später.

Nach diesem Konzert scheint Lotz noch eine weitere „Baß-Klarinet“, diesmal in A, gebaut zu haben, für welche Mozart 1789 sein *Quintett für Klarinette und Streicher* (Stadler-Quintett) KV 581 komponierte.



Ankündigung einer Grossen Musikalischen Akademie im Februar 1788, in der durch Anton Stadler erstmals die „Bass Klarinette“ von Theodor Lotz erklang.



Silhouette von Anton Stadler

Die letzte große **Arie der Vitellia**, das Rondo mit obligatem Bassethorn, ist vermutlich das zuerst entstandene Stück dieser Oper, bereits vor Ende April 1791 komponiert und als solches von der Prager Sängerin Josephine Duschek in einer musikalischen Akademie erstaufgeführt.

Das Bassethorn, ein um 1760 erfundenes Klarinetteninstrument in F (tieferer Lage), korrespondiert hier dramaturgisch in seinem dunklen und matten, weihewollen Klang Vitellias aufrichtige und einsichtige, emotionale Abkehr von Macht und Liebe. Es verleiht ihrer kantablen Entsagung abgeklärte Bewegung, führt zwischen enträumtem Glück und drohenden Todesschrecken ihre innerste Bewegtheit zu ausbrechenden Gefühlen. Und wenn Sopran und Bassethorn im Leiden der Vitellia duettieren, wird die Klarinette selbst zum „Ton des empfindsamen Herzens“, nimmt dessen beseelten Charakter anfangs auch absichtsvoll vorweg. Schließlich aktiviert Vitellia ihre Rolle, auch vor den Instrumenten, um sich in ihrer wiedergefundenen menschlichen Größe zum Schuldbekenntnis zu bereiten.

Mozart dürfte durch das virtuose und ausdrucksstarke Klarinettenspiel von Anton Stadler und auch durch dessen Fähigkeit, mühelos zwischen dem hohen und

tiefen Register wechseln zu können, zu seinen Kompositionen für Klarinette inspiriert worden sein. Für die Aufführung der obligaten Klarinetten soli in den zwei Arien von *La clemenza di Tito* hatte Stadler eigens den Komponisten nach Prag begleitet.

Der selbst um die technische Verbesserung von Klarinetteninstrumenten verdiente Stadler musizierte auf seiner im Tonumfang bis C erweiterten Basssettklarinette „mit überraschender Leichtigkeit“ (Berliner Musikalische Korrespondenz, 1790). Im Jahre 1792 entdeckte man in Riga Ankündigungen und Programme von drei Konzerten, die Stadler dort im Februar und März 1794 gab, welche jeweils das von ihm selbst als „Inventions-Klarinette“ bezeichnete Instrument abbildeten. Auf dieser Grundlage konnte die von ihm konzipierte und von Theodor Lotz hergestellte Basssettklarinette von Eric Hoepflich nachgebaut und in verschiedenen europäischen Instrumentensammlungen weitere Basssettklarinetten unterschiedlicher Hersteller identifiziert werden. In Übereinstimmung mit dem Klarinettypus der Mozartzeit waren zunächst am oberen Teil des Instrumentes nur fünf Klappen angebracht. Mozart wandte aber erstmals in der erweiterten tiefen Lage die Chromatik an, welche am Instrument vier zusätzliche Basssettklappen bedingte, auch an der Basssettklarinette in A für die chromatische Tonfolge dis, d, cis und c in Mozarts *Klarinettenkonzert*.



Konzert-Anzeige, welche Anton Stadlers Aufführung von Werken Mozarts in Riga am 5. März 1794 dokumentiert: eine Arie mit konzertierender Klarinette aus der Oper *La clemenza di Tito* und sein *Klarinettenkonzert*

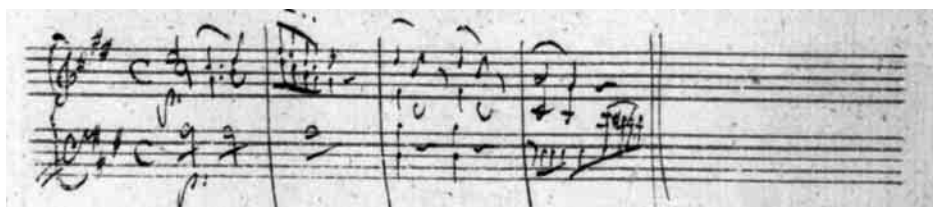
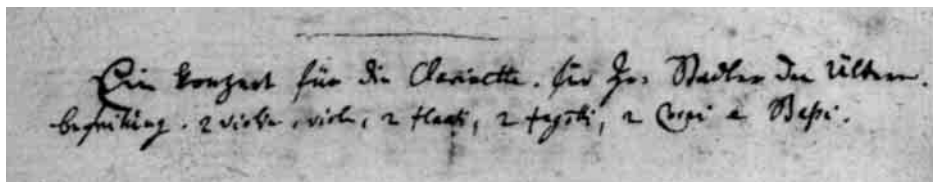
Nicht nur unter den Kompositionen Mozarts, welche er dem Klarinettenisten Stadler zuge dachte, sondern innerhalb seiner Bläserkonzerte insgesamt erscheint das **Konzert in A für Klarinette und Orchester** KV 622 heute als das bedeutendste Werk. In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis notierte **Wolfgang Amadeus Mozart** zwischen dem 28. September und 15. November 1791: „Ein konzert für die Clarinette. für Hr: Stadler den Ältern. begleitung. 2 violin, viole, 2 flauti, 2 fagotti, 2 Corni e Bassi“. Einem Brief an seine Frau zufolge dürfte das zu Mozarts letzten Werken gehörende undatierte Konzert bald nach dem 7. Oktober 1791 vollendet worden sein.

Da das Autograph nicht erhalten ist, basiert die Überlieferung des Werkes und des Soloparts auf einem dem Konzert vorangehenden autographen Entwurf eines *Konzertsatzes für Bassethorn in G* KV 584b, den Mozart modifiziert in den ersten Satz des Konzerts für Bassettklarinette übernahm. Drei folgende Ausgaben dieses *Klarinettenkonzerts* in Stimmen, welche zwischen 1799 und 1801 in Offenbach, Paris und Leipzig erschienen, begründeten bereits die Editionsgeschichte der „traditionellen Fassung“ dieses Werkes: Die Herausgeber beabsichtigten, durch Oktavversetzungen von einzelnen Noten und Takten im Solo- und Orchesterpart den üblicherweise verwendeten „gewöhnlichen“ fänkklappigen Sopran-Klarinetten

entgegen zu kommen. Denn die tonumfänglichere Bassettklarinette musste schon damals „noch immer unter die seltenen Instrumente gerechnet werden“ (Allgemeine musikalische Zeitung, 1802). Eric Hoeprich gehört heute weltweit zu den wenigen Interpreten, welche sich für die Aufführung der rekonstruierten Originalfassung für Bassettklarinette – ohne die modernen Verluste der Klangfarben im tiefen Register – entschieden haben.

Seine letzte Konzertkomposition richtete Mozart gänzlich auf die Idiomatik der Klarinette. Sie dominiert die breite Anlage des Werkes, in welchem sie über einer Orchesterbesetzung nur mit Flöten, Hörnern, Fagotten (ohne Oboen oder weiteren Klarinetten) und transparentem Streicherklang ihre Qualitäten auf vollendete Weise entfaltet: „Die Klangfarbengegensätze der verschiedenen Register sind bis aufs wirksamste benützt, namentlich die tiefen Töne, in der Kantilene wie in den Begleitungsfiguren, deren charakteristische Wirkungen Mozart überhaupt zuerst entdeckt hat. Es gibt kein Ausdrucksgebiet der Klarinette, das sein Klangsinn nicht in vollendeter Weise ausgebeutet hätte, den zarten, schwellenden Gesang wie die schmiegsame Beweglichkeit. Man glaubt ihm förmlich die innere Wärme anzumerken, mit dem er sich dem Klangzauber seines Instrumentes hingibt“ (Hermann Abert).

Ute Omonsky
(unter Verwendung des Typoskriptes
Das letzte Konzert von E. Hoeprich)



Eintrag und Incipit des *Klarinettenkonzerts* im eigenhändigen Werkverzeichnis von Mozart, Oktober 1791

Henri-Joseph Rigel

Henri-Joseph Rigel ist deutscher Herkunft und wurde am 9. Februar 1741 in Wertheim geboren. Er starb am 2. Mai 1799 in Paris. Rigel wurde zunächst von Jommelli in Stuttgart unterrichtet, dann von Richter in Mannheim, der ihn schließlich nach Frankreich schickte, damit er dort seine Kenntnisse vervollkomme. Bereits vor seiner Ankunft in Paris im Jahr 1767 hatte der junge Rigel schon einige Sinfonien komponiert, die von Breitkopf herausgegeben wurden.

Rigel scheint in den Pariser Künstlerkreisen sehr schnell einen großen Bekanntheitsgrad erlangt zu haben. Zehn Jahre lang verfasste Rigel zahlreiche Instrumentalwerke. Sie wurden in allen Salons und auf allen Konzertgesellschaften jener Zeit gespielt und erhielten den Beifall des Publikums.

Rigel nahm in den Musikeinrichtungen seiner Zeit zahlreiche angesehenen Positionen ein. Im Jahr 1783 stand er beispielsweise auf der Liste der zehn „offiziellen“ Komponisten des *Concert Spirituel* und wurde dort außerdem zum Orchesterchef ernannt. 1795 gehörte er der ersten Lehrergemeinschaft am neuen *Conservatoire* an: Er unterrichtete dort die „erste Klavierklasse“ und behielt diese Funktion bis zu seinem Tod.

Henri-Joseph Rigel war Ende des 18. Jahrhunderts eine der interessantesten Musikerpersönlichkeiten Frankreichs. Am Puls seiner Zeit machte er sich in allen modernen Gattungen einen Namen: Sinfonie, Konzert, Kammermusik, französisches Oratorium und komische Oper. Er trug aktiv zum Aufschwung des Klaviers bei und wurde gegen Ende der 1780er Jahre zu einem der größten Virtuosen an diesem Instrument. Bei der Oper zeigte sich Rigel konservativer als bei der Instrumentalmusik und verschrieb sich in erster Linie einer strengen Unterteilung in Nummern und einer ausladenden Virtuosität in breit angelegten Koloraturarien. In der ersten Gattung näherte er sich mehr dem Stil von Gluck, was die Form und der schöpferische Schwung seiner Oratorien belegen, die an zahlreiche Stellen von *Alceste*, *Armide* oder *Iphigenie auf Tauris* erinnern, die der Wiener Meister für Paris komponiert hat. In der Sinfonie schließlich übertraf Rigel all seine Zeitgenossen durch eine absolute Meisterschaft im instrumentalen Satz, einer formal makellosen Ausgewogenheit, einer ausgefeilten Kunst bei der Durchführung und einer melodischen Erfindungsgabe.

Henri-Joseph Rigel komponierte bestimmt zwanzig **Sinfonien**, darunter vierzehn, die zu seinen Lebzeiten zwischen 1774 und 1786 veröffentlicht wurden: **Sechs Sinfonien Opus XII** im Jahr 1774, zwei einzelne Sinfonien (in D-Dur 1780 und in g-Moll 1783) und **Sechs Sinfonien Opus XXI** 1786. Sie fallen genau in die große Blütezeit dieser Gattung in Paris, als die verschiedenen Gesellschaften für öffentliche und private Konzerte ihrer Zuhörerschaft bei jeder Veranstaltung viel neue Musik zu Gehör brachten (*Concert Spirituel*, *Concert des Amateurs*, *Concert de la Loge olympique*). Rigel war sicher nicht der Vorreiter dieser Gattung in Frankreich, da Gossec mit beachtlichen Werken ab dem Ende der 1750er Jahre als tatsächlicher „Vater der französischen Sinfonie“ bezeichnet werden kann. Ihm muss Rigel – dessen erste symphonische Versuche auf das Jahr 1767 datiert werden können – aber ebenso wie Leduc zur Seite gestellt werden, als einer der größten Vertreter dieser Gattung im Frankreich jener Zeit.

Alle Sinfonien von Riegel entsprechen perfekt dem französischen Kanon der damaligen Zeit. Im Gegensatz zur Wiener Sinfonie behalten sie eine Form in drei Sätzen bei (*allegro/adagio/allegro*, ohne Menuett), die sich aus der alten Ouvertüre der italienischen Oper ableitet. Der erste und letzte Satz sind jeweils am klarsten durchgeführt, wobei der erste systematisch die Form der Sonate einnimmt, und der Schluss die Formen Sonate und Rondo miteinander vereint. Auf die dramatischen Effekte, die in diesen beiden Sätzen entfaltet werden, antwortet der lyrische Teil des mittleren Satzes, der allgemein in den Tempi *adagio* oder *moderato* gehalten wird und dessen formale Gestaltung weniger voraussehbar ist: dreiteilige Form, Variation, Sonatenform. In der Tradition der Mannheimer Schule erfordert der Schluss oft eine Tanzsatz-Vorlage (Menuett, Gigue, Gavotte), die durch die symphonischen Durchführungen überdeckt wird.

Trotz der Orchester, die Rigel in den verschiedenen Institutionen zur Verfügung standen, rief er im allgemeinen nur eine Standardbesetzung der damaligen Zeit zusammen: 2 Oboen, 2 Hörner und die Streicher. Flöten, Fagotte und Trompeten mit den Pauken ersetzen oder ergänzen diese Basis nur in einigen Werken und verleihen diesen eine besondere Klangfarbe. Diese Zurückhaltung in der Kunst der Orchestrierung erklärt sich teilweise durch sein

Anliegen, die Musik auch außerhalb großer Konzertsäle in Liebhaberkreisen oder Musikerensembles spielen zu können, die mit kleinerer oder manchmal heterogener Besetzung aufwarten. Diese Zurückhaltung hinderte Rigel aber nicht daran, sein Werk sorgfältig zu instrumentieren. Aus dem alten französischen Stil behielt Rigel punktuell die Verteilung der Altstimmen bei.

Das Talent von Rigel zeigt sich vor allem in seiner melodischen und rhythmischen Eingebungskraft sowie in der Kunst der Durchführung, die an zahlreichen Stellen einen Schwung und eine Tiefe aufweist, welche in dieser Gattung – die oftmals mit neckischen Scherzen oder schnellen Effekten ausgeschmückt ist, um das Abonnentenpublikum zu begeistern – selten sind (wie die letzten Sätze der Sinfonie Nr. 4). Rigel verwendet ganz bewusst einige typische Züge des deutschen „Sturm und Drang“, der vorromantischen Strömung, mit der Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn oder Mozart während ihrer Laufbahn bekannt wurden: Moll-Tonarten (Sinfonie Nr. 4), Einklang von Orchester und Chromatik oder dramatische Stille.

Ein gewisses Pathos ist durch den berühmten „*premier coup d'archet*“ gegeben, der auch die Sinfonie Nr. 14 eröffnet und der ursprünglich beweisen sollte, wie gut die Spieler in der Lage sind, genau zusammenzuspielen (worauf die Franzosen so stolz waren) und worüber sich Mozart rückhaltlos lustig machte, indem er dies in seiner für das *Concert Spirituel* im Jahr 1778 komponierten Sinfonie parodierte: „Da ich gehört habe, dass hier alle *Allegros* ebenso wie die ersten Sätze mit allen Instrumenten gemeinsam und sehr oft unisono anfangen, habe ich meine mit den ersten und den zweiten Geigen begonnen, sie spielen allein während acht Takten und *piano* ... und dann plötzlich *forte*: So, dass die Zuhörer, wie ich es erwartet hatte, beim *piano* „sch“ machten ... und plötzlich kam das *Forte*: Das zu hören und Beifall zu klatschen war für sie eins ...“ (Paris, 3. Juli 1778). Mozart zeigte sich gegenüber den Franzosen nicht nur beim Finale ironisch: Der erste Satz wurde mit dem berühmten „*premier coup d'archet*“ eröffnet, um den die Pariser nun großes Aufhebens machten: „Ich habe den *Premier coup d'archet* nicht verfehlt! Und das genügt. Diese Ochsen machen hier eine solche Sache daraus! Zum Teufel! Ich kann den Unterschied nicht erkennen, sie beginnen gemeinsam wie anderswo auch. Das ist lächerlich.“ (Paris, 12. Juni 1778).

Mehr noch als alle anderen Komponisten französischer Sinfonien jener Zeit verstand es Rigel, die unterschiedlichen Formen der Modernität zu fassen, die nun auf den Pariser Musikbühnen nebeneinander bestanden. Neben einer französischen Schule setzten sich nach und nach zwei gegensätzliche ästhetische Strömungen durch. Die *Sinfonie* und die Opernarien von Pergolèse, Jommelli, Piccinni und Sacchini hatten das Publikum des *Concert Spirituel* erobert und den italienischen Stil in Frankreich eingeführt. Bald sollten die großen französischen Opern von Piccinni, Sacchini und Salieri die italienische Schule sogar in den Mittelpunkt des lyrischen Interesses rücken. Parallel dazu befruchteten die Sinfonien, Konzerte und Opern von Haydn und Gluck den französischen Geist und brachten zahlreiche Nacheiferer hervor, die sich in Paris und in der Provinz für den deutschen Stil einsetzten. Dazu gehörten Richter, Gossec, Vogel, Edelmann und viele andere, bis hin zu Méhul, Kreutzer oder Cherubini einige Jahre später.

Der Biograph Jean-Benjamin de Laborde stellte Rigel als einen authentischen Künstler dar, der sehr auf die Zeichen seiner Zeit hörte: „Als Feind von Intrigen verschrieb er sich nicht ausschließlich einer Gattung. Da er aber zu schätzen wusste, was jeder Stil (französisch, italienisch, deutsch) an Gutem in sich birgt, ist er einer der Ausländer unter uns, der der Musik in Frankreich zu allergrößter Ehre verhalf“ (*Essai sur la Musique*, 1780).

Benoît Dratwicki (gekürzt/Redaktion)
Centre de Musique Baroque de Versailles



Ruth Sandhoff

Ruth Sandhoff, geboren in Aachen, Gesangsstudium in Köln und Freiburg. Ihr Repertoire reicht von Werken des Frühbarock bis hin zu Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Komponisten. Ihre besondere Liebe gilt dem Liedgesang. Die Mezzosopranistin arbeitete u.a. mit den Ensembles Musica Antiqua Köln, Akademie für Alte Musik Berlin, Freiburger Barockorchester und den Klangkörpern des WDR und SWR. Zahlreiche Einladungen zu namhaften Festivals, u. a. Oregon Bach Festival, Melbourne Art Festival, Folles Journées, Strasbourg Musica Festival international und dem Europäischen Musikfest Stuttgart. Sie arbeitet mit Dirigenten wie Frieder Bernius, Laurence Equilbey, Michael Hofstetter, Rupert Huber, Reinhard Goebel, Jos van Immerseel, Helmuth Rilling und Michael Schneider. Gastverträge verpflichteten sie an die Oper Leipzig, an das Hessische Staatstheater Wiesbaden und die Kölner Oper. Ruth Sandhoff wirkte bei zahlreichen CD-Produktionen, Fernseh- und Rundfunkaufnahmen im In- und Ausland mit. 2008 sind unter anderem eine WDR-Fernsehproduktion mit Pergolesis *Stabat Mater*, die *Venezianische Marienvesper* von Vivaldi mit der Akademie für Alte Musik Berlin und Wagners *Wesendonck-Lieder* in der Schweiz geplant.

Eric Hoerich

Eric Hoerich, wird mit seiner Biografie im Programmheft vor Beginn des Tagungsablaufs als Artist in Residence 2008 in Michaelstein vorgestellt.

Concerto Köln

Bereits kurz nach seiner Gründung im Jahr 1985 hat sich **Concerto Köln** einen festen Platz in der ersten Reihe der Orchester für Historische Aufführungspraxis erspielt. Von Anfang an waren Publikum und Kritik

gleichermaßen vom lebendigen Musizierstil des Ensembles begeistert. Früh wurde es zum Markenzeichen von Concerto Köln, musikwissenschaftlich fundierte Interpretationen mit neuer Verve auf die Bühne zu bringen. Auf diese Weise fand Concerto Köln schnell den Weg in die renommiertesten Konzertsäle und zu den großen Musikfestivals. Während zahlreicher Tournées in Nord- und Südamerika, Südostasien, Japan, Israel und den meisten Ländern Europas trug Concerto Köln seine musikalische Botschaft und den Namen seiner Heimatstadt in die Welt.

Concerto Köln nahm viele Einspielungen für die Deutsche Grammophon, Virgin Classics, Harmonia Mundi, Teldec, Edel und Capriccio vor und kann eine Diskographie von mittlerweile ca. 50 CDs aufweisen. Ein Großteil dieser Aufnahmen wurde mit bedeutenden Preisen wie dem Echo, dem Grammy, dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik, dem Choc du Monde de la Musique, dem Diapason d'Année oder dem Diapason d'Or ausgezeichnet.

Als „musikalische Trüffelschweine“ wurden die Musiker des Ensembles bezeichnet, und tatsächlich gelingt es dem Orchester mit bestechender Regelmäßigkeit, Komponisten zu entdecken, deren herrliche Musik im Schatten des Wirkens der großen Namen stand und die zu Unrecht in Vergessenheit gerieten.

Die Besetzungsgröße von Concerto Köln variiert je nach Programm und Repertoire. Als Ensemble, das sich der Historischen Aufführungspraxis verpflichtet fühlt, ist es Concerto Köln ein Anliegen, weitgehend ohne Dirigenten zu spielen. Bei sehr umfangreich besetzten Produktionen, wie z. B. Opern und Oratorien, arbeitet Concerto Köln gerne mit Dirigenten wie René Jacobs, Marcus Creed, Evelino Pidò, Ivor Bolton, David Stern, Daniel Reuss, Pierre Cao, Laurence Equilbey und Emmanuelle Haïm zusammen.



Sonntag, 25. Mai 2008 – Sunday, May 25, 2008

8.00 – 18.00 Uhr Öffnung des Tagungsbüros in der Rezeption –
Conference office open in the reception

Freskosaal/Haus VI – Fresco hall/House VI

9.00 Uhr REFERATE – LECTURES

Christian Ahrens, Bochum

Regionale Eigenheiten des Instrumentenbaus und
ihr Einfluß auf die Musik der Klassik

REFERAT MIT MUSIKALISCHER
DEMONSTRATION – LECTURE-DEMONSTRATION

Eric Hoerich, London

Klarinettenmusik – Klangvorstellungen und
Instrumentarium, Interpretation und Repertoire
in verschiedenen Zentren Europas

10.30 Uhr Kaffeepause – Break

Öffnung der Verkaufsausstellung –
Selling exhibition open

11.00 Uhr REFERATE – LECTURES

Dieter Gutknecht, Köln

Bearbeitungen – ihr Wesen, ihre Klangästhetik,
ihre Funktion in der Klassik

Peter Heckl, Graz

Streichquartette von Mozart in Bläserbearbei-
tungen von Hermstedt als Beispiel der Klassik-
Rezeption am Anfang des 19. Jahrhunderts

Helmut Loos, Leipzig

Zum Klassik-Verständnis in der Romantik

13.15 Uhr SCHLUSSWORT – CONCLUDING WORDS

13.30 Uhr Mittagessen – Lunch

A. Pöschey,
Johann Simon Hermstedt,
Lithografie 1825



Pascal Weitmann **Was heißt „Klassik“?**

Das Phänomen der Klassik ist zunächst wortgeschichtlich fassbar. Die Erscheinung des Konzeptes ist älter als der Begriff, aber beides geht auf die Antike zurück. In der Neuzeit wurde das Begriffsfeld von der Bezeichnung einzelner Autoren zu dem einer Epoche erweitert und so auch seit dem 19. Jahrhundert auf dem Gebiet der Musikgeschichte für die „Wiener Klassik“ verwendet.

Zweitens ist normativ verstandene Klassik funktional thematisierbar. Grundsätzlich zu unterscheiden ist in diesen Fällen stets, ob die der Wertung zugrunde liegenden Qualitäten dem Klassiker unmittelbar anhaften sollen oder ihm ex post prädiert werden. Ersteres ist die traditionelle Auffassung, letztere erscheint, modifiziert hinsichtlich einer Stärkung der Bedeutung des klassischen Objektes, allein noch zukunfts-fähig.

Beide Konzepte tendieren zu deutlich verschiedenen Charakteristika einer Klassik, insofern das erstere auf statische Merkmale und Geschlossenheit fokussieren wird, das letztere auf Prozessualität und Offenheit. Dementsprechend folgen daraus tendenziell ebenso grundverschiedene Ansprüche an den Rezipienten, besonders auch den gegebenenfalls hinzutretenden Interpreten.

Ergänzend ist auf die prinzipielle Spannung zwischen selektierendem Gehalt und klassifizierender Begrifflichkeit sowie die Unvermeidlichkeit dieser Spannung bei traditionsstiftenden und pädagogischen Zwecksetzungen von Klassikrezeptionen einzugehen.

Dr. M. A. Pascal Weitmann

Geboren 1960 in Nürnberg. Studium der Philosophie, Klassischen Archäologie, Kunstgeschichte und Evangelischen Theologie in Göttingen und Tübingen. Assistent für Theorie der Künste und Ästhetik an der Hochschule, jetzt Universität der Künste Berlin. Mehrere Jahre Lehrbeauftragter für Klassische Archäologie in Tübingen und Berlin. Derzeit Mitglied des SFB 644 „Transformationen der Antike“ an der Humboldt-Universität zu Berlin. Magister in Philosophie zur Problematik des Klassischen als Norm und Stilbegriff, Dissertation in Klassischer Archäologie zur Theorie der bildenden Künste und Musik im späten 4. bis frühen 9. Jahrhundert n. Chr., Habilitationsschrift zu antiken Automaten und deren Rezeption in der frühen Neuzeit.

Weitere Forschungsgebiete: (antike) Kunsttheorie, griechische Plastik, Antikenrezeption vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Fotogeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Museumsgeschichte.

Manfred Wagner **Zum kulturellen Umfeld der Wiener Klassik**

Der „Glücksfall“ der Epoche ist nur aus dem Zusammentreffen verschiedenster politischer, intellektueller, sozialer und emotionaler Faktoren, die, wenn nicht vom Kaiserhaus gesteuert, so zumindest nicht behindert wurden, erklärlich. Ausgangslage war die Konfrontation von altem Denken (Gegenreformation) und neuem Geist (Aufklärung). Ziel war eine Neudefinition des Staates und auch dank der starken Migrationsbewegung die Etablierung des Bürgers in der Utopie von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, somit die Vorstellung einer zukünftigen republikanisch autoritätsarmen Umgangsform des neuen Ich in Denken und Tun. Dazu lieferten Philosophie und die boomenden Naturwissenschaften ebenso Hilfestellungen wie jene „Empfindsamkeit“ (emotionale Intelligenz), die per Sinnlichkeit bei Produzenten und Rezipienten jene Steigerung des Menschlichen erzeugen sollte, die der Verstand allein nicht erreichte. Die gesellschaftlich und staatlich eindrucksvolle Bildungspolitik (allgemeine Schulpflicht) fungierte parallel mit den Künsten in der Verbreitung der neuen Ideenwelt.

o. Univ. Prof. Dr. Manfred Wagner

Geboren 1944 in Amstetten/Österreich, seit 1974 Ordinarius für Kultur- und Geistesgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien, 1992–1994 Vizepräsident und 1995–1997 Präsident des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften in Wien (IFK), seit 1997 Präsident der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, seit 1999 Vorsitzender des Aufsichtsrates der NÖ Kulturwirtschaft Ges.m.b.H., 2001–2007 Mitglied des Pfizer Kulturbeirates, seit 2004 Dekan der Klasse „Künste“ der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

Arbeitsschwerpunkte in der Bildenden Kunst, Musik, Kultur- und Bildungspolitik, Kulturförderung, Medienforschung, Rezeptionsforschung. Zahlreiche Publikationen mit Standardwerken zur Kulturgeschichte Österreichs und Niederösterreichs, zum Musikland Österreich, Mozart und Bruckner, zur Bildenden Kunst, Kultur- und Bildungspolitik.

Dagmar Glüxam
Zur Entwicklung der virtuoson Sololiteratur für Streicher in Wien zwischen ca. 1760 und 1800

Nach der Hochblüte der virtuoson Violinmusik im 17. Jahrhundert in Wien sowie den bemerkenswerten virtuoson Partien aus dem Bereich der Wiener Hofoper und des Oratoriums bis ca. 1740 einerseits und dem ausgeprägten Virtuosenentum nach 1800 andererseits scheint die virtuose Sololiteratur für Streicher abseits des Solokonzertes oder des *Quatuor concertant* in Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kaum eine prominente Stellung eingenommen zu haben. Wie aber gedruckte oder handschriftlich überlieferte Sonaten mit Basso-Begleitung, Variationen, Duos oder Streichtrios von Komponisten wie Ferdinand Titz, Franz Pössinger, Leopold Hoffmann, Franz Aspelmayr, Jacques Conti, Joseph Fodor, Joseph Wanhal, Anton Wranitzky oder Franz Krommer belegen, zählte die virtuose Spieltechnik in Wien auch in diesen Gattungen zur selbstverständlichen Anforderung. In diesem Kontext ist es symptomatisch, dass Beispiele für überaus interessante Solokompositionen (vor allem für Violine) sich immer wieder auch bei den Komponisten finden lassen, die entweder selbst keine Streicher waren oder die heute kaum in Verbindung mit nennenswerter solistischer Musik für Streicher gebracht werden.

Univ. Doz. Dr. Dagmar Glüxam

Studium des Konzertfachs Violine am Konservatorium Ostrava sowie der Musikwissenschaft, Anglistik und Amerikanistik in Brno (Promotion 1986 mit einer Arbeit über die Violinskordatur in Kremsier) und Wien (Promotion mit der Arbeit *Die Violinskordatur in der Geschichte des Violinspiels*, Tutzing 1999). 2000–2003 Stipendiatin des APART-Habilitationsstipendiums der ÖAW, Habilitation *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740* (Univ. Wien 2005; Tutzing 2006). 1992–2002 Gründung und künstlerische Leitung des Ensembles *Le Monde Classique*, rege Konzert- und Publikationstätigkeit, u. a. wissenschaftliche Ausgaben der *Rosenkranz-Sonaten* von H. I. F. Biber, der Oper *Orfeo*, *ed Euridice* von J. J. Fux und der *Sonaten und Partiten für Violino Solo BWV 1001–1006* von J. S. Bach (erscheint 2008) sowie Kinderbücher *Die Schnecke und die Violine* (Wien, 2000) und *Tierische Zaubergeschichten* (Wien, 2008). Kinderbuchautorin und -illustratorin, Musikhistorikerin. Intensive Archivforschung, Lehrtätigkeit an der Universität Wien.

Martin Harlow
The Execution of Articulation and Phrasing in Mozart's Viennese Harmoniemusik

Eighteenth-century theoretical and practical treatises ascribed considerable importance to the proper composition of, and execution of articulation and phrase markings, these being deemed to be central to the effective delivery of the musical oration. Akin to the punctuation markings in prose and their realisation in speech, sympathetic performance of these musical signs rendered expressive and meaningful performance. Perhaps because so many musical sources from the Classical period are inconsistent in, or deficient in markings of phrases, slurs, dots, strokes and so forth, then this aspect of performance has become susceptible to inappropriate and unfounded performer intervention, interventions which in the nineteenth century lead to editions which are a testament to the subservient position afforded to phrasing and articulation within the spectrum of notational practice. But a study of Mozart's autograph scores reveals this aspect of his compositional formulation to be coincident with, indeed inseparable from, the production of notated pitches and rhythms. Given Mozart's systematic exploration of the idiomatic potentialities of the winds – including their articulatory practices – it would seem improbable that the composer were not acutely aware of the unique implications of articulation and phrase patterning as executed by the wind instruments.

The paper will examine the articulation and phrase markings in Mozart's Viennese Harmoniemusik, in particular his meticulously prepared autograph of K. 361, the *Gran Partita*. Comparison of Mozart's C minor octet K. 388 with his later arrangement of the work as the string quintet K. 406 reveals a number of significant differences in notated phrasing and articulation patterns. If these were by design, rather than by accident, then this logically proposes Mozart's distinctive treatment in accordance with the instrumental medium deployed. What therefore do these findings suggest for the modern performance of Mozart's Harmoniemusik, and what are the more broadly applicable issues in performing wind music of Mozart's Viennese contemporaries?

Dr. Martin Harlow

Read music at the University of Durham, and undertook his research degrees at Sheffield University, his MPhil thesis on the clarinetist Wenzel Sedlak (1776–1851), his PhD on the role of the clarinet in Classical chamber music. His main field of research is classical wind ensemble music and associated historical performance practice issues. He has published in scholarly and professional journals and has prepared editions of wind repertory both for scholarly and commercial publication and for CD recordings. Recent outputs include contributions to the *Musical Times*, *The Galpin Society Journal* and *Ut Orpheus Editions*; recent recordings of his editions of Classical Harmoniemusik appear on the Hyperion and Somm labels. He is currently preparing editions of wind chamber music for Editio Bärenreiter in Prague. Since 2001 he has been Head of Undergraduate Studies and Head of the School of Academic Studies at the Royal Northern College of Music in Manchester, UK.

Franz Götz Musikikonographische Zeugnisse aus Wien, Weimar und in süddeutschen Stammbüchern aus der Zeit der Klassik als Quelle der Aufführungspraxis

Bereits am Ende des 19. Jahrhunderts wurde verstärkt auf die Bedeutung von Stammbüchern als kulturgeschichtliche Quelle hingewiesen. Als Quellen für die Geschichte der Aufführungspraxis hat sie vor allem Walter Salmen entdeckt. Was die Bilder in Stammbüchern dabei so interessant macht, ist ihre oft postulierte „Nähe zum Alltag“. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts sind Stammbücher allerdings fast zur Gänze im adelig-studentischen Milieu verbreitet. Mit dem „Aufstieg des Bürgertums“ im Bereich der Kultur in der zweiten Hälfte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts verbreitete sich das Stammbuch als „Denkmal der Freundschaft“ auch in weiteren Kreisen. Anhand von einigen Beispielen soll ein Blick in den „musikalischen Alltag“ in der Zeit der Klassik geworfen werden. Gleichzeitig sollen jedoch auch Probleme und Grenzen der Musikikonographie als Quelle für die Aufführungspraxis verdeutlicht werden.

Franz Götz, M. A.

Studierte in Erlangen Buchwissenschaft, Mittelalterliche Geschichte, Germanistik und Musikwissenschaft und arbeitete anschließend bis 1995 in der Presseabteilung des Franz Schneider Verlags, München. 1997–2000 war Franz Götz wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Buchwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Von 2000–2004 arbeitete er an der Bayerischen Staatsbibliothek München als wissenschaftlicher Mitarbeiter beim DFG-Projekt „Erschließung und Digitalisierung der frühneuzeitlichen Einblattdrucke der BSB München“, seit 2005 ist er im DFG-Projekt „Virtuelle Fachbibliothek Musikwissenschaft (ViFa Musik)“ sowie seit 2008 im DFG-Projekt „Virtuelle Fachbibliothek Informations- Bibliotheks- und Buchwissenschaften b2i“ tätig. An der RISM-Arbeitsstelle München nimmt er seit 2002 als wissenschaftlicher Mitarbeiter alle Aufgaben für die dort angesiedelte deutsche Arbeitsstelle des Internationalen Quellenrepertoriums für die Musikikonographie (RidM) wahr.



Blick in das Treppenhaus im Residenzschloss Weimar, 1801–1803, Konzeption von Heinrich Gentz (1766–1811) mit Skulpturen und Reliefs von Christian Friedrich Tieck (1776–1851)

Cornelia Brockmann
Musik der Klassik im „klassischen
Weimar“. Repertoire, Aufführungspraxis
und Rezeption

Im ausgehenden 18. Jahrhundert nahmen die Opern Mozarts bekanntlich einen herausragenden Stellenwert im Spielplan des Weimarer Theaters ein. Nach der Weimarer Erstaufführung der *Entführung* (1785) folgten – zumeist unter der Oberdirektion Johann Wolfgang von Goethes – Aufführungsserien von *Don Giovanni* (1792), *Le nozze di Figaro* (1793), *Die Zauberflöte* (1794), *Così fan tutte* (1797) und *La clemenza di Tito* (1799).

Nahezu unbekannt – und erst durch die Auswertung neu aufgefundener bzw. bislang wenig beachteter Quellen rekonstruierbar – ist hingegen die Tatsache, dass auch die Instrumentalmusik der Klassik in Weimar eine hohe Präsenz aufwies. In den Jahren 1775–1800 zählten über 550 Sinfonien zum Repertoire der Weimarer Hofkapelle, darunter nahezu alle bis dahin komponierten Sinfonien Joseph Haydns sowie zahlreiche Werke Mozarts, Pleyels, Dittersdorfs, Vanhals, Hofmanns und anderer Wiener Komponisten. Hinzu kam eine große Anzahl von Solokonzerten und Streichquartetten.

Gespielt wurde dieses breite Repertoire zunächst ausschließlich in den zweimal wöchentlich stattfindenden Hofkonzerten, ab ca. 1785 zusätzlich als Zwischenaktmusik im Theater und ab dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts auch in den ersten öffentlichen Konzerten. In einem unmittelbaren Zusammenhang mit den verschiedenen Rahmenbedingungen stand dabei die konkrete Aufführungspraxis, z. B. hinsichtlich der Besetzungsgröße, der Auswahl und Leistungsfähigkeit der Musiker oder der Aufführungsleitung.

In der weitgehend von Literatur, Theater und Ästhetik geprägten Residenzstadt hatte die hohe Präsenz der Musik der Klassik einerseits Auswirkungen auf den Stellenwert von Musik in der Literatur und Ästhetik Goethes, Herders und Schillers und andererseits auf die Kompositionen des Weimarer Hofkapellmeisters Ernst Wilhelm Wolf.

Cornelia Brockmann M. A.

Geboren 1976 in Herdecke. Sie studierte Schulmusik, Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Hochschule für Musik Köln sowie der Universität zu Köln (1. Staatsexamen und Magister) und war 2002–2004 beim

Deutschen Musikrat in Bonn tätig. Seit August 2004 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB 482 *Ereignis Weimar/Jena. Kultur um 1800/Teilprojekt C8 Musik und Theater um 1800*. Im Januar 2008 reichte sie ihre Dissertation mit dem Titel *Instrumentalmusik in Weimar/Jena um 1800. Aufführungskontexte–Repertoire–Eigenkompositionen* an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar bzw. der Friedrich-Schiller-Universität Jena ein. Zahlreiche Publikationen zur Weimarer Hofmusik und Hoftheater um 1800.

Abonnement suspendu.

Mit höchster Erlaubniß
 wiew heute,
 Donnerstag, den 16ten Jänner 1794
 auf dem Hof-Theater in Weimar
 anzuführen

Zum Erstenmale:
Die Zauberflöte.
 Eine große Oper in drey Aufzügen.
 Von Haydn.
 Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart.

Personen:

Singsolo. Frau Tamino. Papageno. Die Königin der Nacht. Pamina, des Tages. Sarastro. Ein alter Mann. Monastatos, ein Weib. Queen der Königin. Der Knecht. Papias. Scharon. Gewappent. Gefolge.	Dr. Malchiel. Dr. Zerkow. Ein Knecht. Die Königin. Der Tagew. Die Königin. Die Königin. Die Königin.
---	---

Die Besetzung dieser Oper ist an der Caffee für 2 St. zu haben.

Wären sich in der Besetzung bei Herrn Wilmers von 10 Uhr Dienstag bis 3 Uhr
Ständemahl, dann aber an der Caffee zu bekommen.

Diesigen Abonnementen, welche gerodentlich ein ganzes Abonnement-Billet
ist erhalten, bekommen zu ihrem vorerhohlichen Gebrauch ein Billet für
geringeren Preis zugeschildt, und zwar:
 Auf den 1ten Platz für 8 St.
 Auf den 2ten " " 4 St.

Wegen mehrerhohlichen Mangel an Platz kann auf Herpöllits diehal man
man pöbiren.

Die Wiederholung dieser Oper ist künftigen Sonntag, als am
18ten Jänner 1794.

Die Preise sind:
 Auf dem ersten Platz 12 St.; auf dem zweyten 8 St.; und auf der Boh-
 lerie 4 St.

Anfang halb 6 Uhr.

Theaterzettel der Weimarer Erstaufführung von Wolfgang Amadeus Mozarts Oper *Die Zauberflöte* am 16. Januar 1794

Hartmut Krones Off-Beat in der Klassik: Rubato

Entgegen der weit verbreiteten Vorstellung, Musik des späten 18. Jahrhunderts müsse mit „klassischer Ausgewogenheit“ vorgetragen werden, besaß die Musik der Klassik in den Bereichen von persönlichem Ausdruck und Affekthaftigkeit eine große Reihe von durchaus „unausgewogenen“ Elementen, die – insbesondere auf den Gebieten von Tempo und metrisch-rhythmischem Vortrag – bis heute keine oder doch zu wenig Beachtung finden. Vor allem das „alte“ Rubato, das „Verziehen“ der Melodie-Noten gegenüber der Begleitung, scheint Vielen unbekannt zu sein, obwohl es durch W. A. Mozart selbst in eindeutiger Weise beschrieben wurde: „daß ich immer accurat im tact bleybe. über das verwundern sie sich alle. Das Tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach“. Und ähnlich dezidiert hat es Leopold Mozart gefordert, damit man „dasjenige was der Concertist aufbauen wollte“, nicht „durch das Accompagnement wieder einreißen“ würde.

Das Rubato, zwar ein grundsätzliches Musizierverhalten, vor allem aber ein typisch „französisches“ Element aus dem Geist der „Inégalité“, blieb keineswegs dem 18. Jahrhundert vorbehalten; vielmehr galt es bis weit ins 20. (!) Jahrhundert hinein als Voraussetzung für ein wahrhaftes musikalisches Spiel, bis es vom neuen Strang des im Jazz gepflegten „off beat“ oder „laid back“ abgelöst wurde bzw. in diesem aufging. Chopin spielte ebenso „rubato“ wie es Wagner anwandte, und Aufnahmen aus dem frühen 20. Jahrhundert dokumentieren, dass sämtliche Pianisten (wie auch alle klavierspielenden Komponisten) dem alten „Verziehen der Melodie“ ebenso treu geblieben sind wie die wahrhaft großen Dirigenten vom Schläge eines Alexander Zemlinsky.

Prof. Dr. Hartmut Krones

Geboren 1944 in Wien, studierte an der Universität Wien Musikwissenschaft (Dr. phil.), Germanistik und Pädagogik (Lehramt, Mag.) sowie an der Akademie (heute Universität) für Musik und darstellende Kunst Musikerziehung, Gesangspädagogik (Mag. art.) sowie Lied und Oratorium. Seit 1970 Unterrichtstätigkeit an dieser Universität, seit 1987 o. Hochschul- bzw. (seit 1998) Universitätsprofessor und Leiter der Lehrkanzel „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis“ sowie einer Gesangsklasse, seit 1996 zusätzlich Leiter des Arnold-Schönberg-Institutes. Seit März 2002 Leiter des „Institutes für musikalische Stilforschung“ mit den Abteilungen „Stilkunde und Aufführungspraxis“ und „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg“.

Zahlreiche Publikationen zu den Forschungsgebieten Aufführungspraxis Alter und Neuer Musik, Musikalische Symbolik und Rhetorik sowie zur Musik des 20. Jahrhunderts. Mitarbeiter u. a. des Lexikons Musik in *Geschichte und Gegenwart* (Fachbeirat für das Gebiet Österreich/20. Jahrhundert), des *New Grove Dictionary* sowie des *Historischen Wörterbuchs der Rhetorik*. Neuere Bücher u. a.: *Alte Musik und Musikpädagogik* (Hrsg., 1997), *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle* (Hrsg., 1998), *Ludwig van Beethoven. Werk und Leben* (1999), *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Hrsg., 2001), *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Hrsg., 2002), *Jean Sibelius und Wien* (Hrsg., 2003), *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Hrsg., 2003), *Die österreichische Symphonie im 20. Jahrhundert* (Hrsg., 2005) sowie *Arnold Schönberg. Werk und Leben* (2005).

§. 63.

Wenn der Komponist den erforderlichen Ausdruck, so gut sich thun läßt, im Ganzen und bey einzelnen Stellen bestimmt, der Spieler aber alle in den vorhergehenden Abschnitten erwähnte Mittel gehörig angewandt hat: so bleiben immer noch besondere Fälle übrig, in welchen der Ausdruck durch außerordentliche Mittel erhöht werden kann. Ich rechne hierher vorzüglich 1) das Spielen ohne Taft, 2) das Eilen und Zögern, 3) das so genannte Tempo rubato. Drey Mittel, welche selten und zur rechten Zeit angewandt von großer Wirkung seyn können.

Daniel Gottlob Türk, Darlegung des Tempo rubato als außerordentliches Ausdrucksmittel, 1789

Menno van Delft **Das Clavichord – Relikt aus unklassischen Zeiten**

Dieser Vortrag untersucht die Beziehungen zwischen der Tongebung und den klanglichen Möglichkeiten des Clavichords, den Spielarten und dem allgemeinen Charakter dieses Instruments einerseits sowie der Tastenmusiksprache der Klassik andererseits. Aus der Berücksichtigung diverser Modelle und Baustile wird den Fragen nachgegangen, wie das Instrument den neuen Stilanforderungen angepasst wurde und welche Klavierwerke der ersten Wiener Schule eine besondere Affinität oder Zuordnung zum Clavichord aufweisen oder erkennen lassen.

Innerhalb der Klangvorstellungen und sozialen Bedingungen in den europäischen Zentren Weimar und Leipzig bzw. Paris und London erfuhr das Clavichord sehr differenzierte musikpraktische Rezeptionen für die Repertoiregestaltung und die Interpretation.

Prof. Menno van Delft

Born in Amsterdam, 1963, studied harpsichord, organ and musicology at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, the Royal Conservatory in The Hague and the University of Utrecht. He won the clavichord prize at the C. Ph. E. Bach Competition, Hamburg, 1988. He has given concerts and master classes throughout Europe and the U.S.A, made numerous recordings for radio and television and performs with many soloists and ensembles including Pieter Wispelwey, Johanneke Zomer, Ensemble Schönbrunn, Nederlandse Opera, Al Ayre Español, Cantus Cölln, Nederlandse Bachvereniging. Van Delft's discography includes J. S. Bach's six violin sonatas, Musical Offering, Art of Fugue and Toccatas, and keyboard works of Jan Pieterszoon Sweelinck and a series of recordings on important historical clavichords the first of which features sonatas and variations by J. G. Mützel on the 1763 J. A. Hass clavichord in the Russell Collection, Edinburgh. He teaches harpsichord, clavichord and basso continuo at the Conservatory of Amsterdam and the Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.

Prof. Dr. Michel Cullin

Geboren 1944 in Paris. „Maître de conférences“ an der Universität Nizza sowie Direktor der Abteilung für französisch-österreichischen Beziehungen an der Diplomatischen Akademie Wien.

Nach erfolgreichem Abschluss des Studiums der Politikwissenschaften und der Germanistik in Paris war Michel Cullin u. a. „Lecteur de français“ an der Universität Wien (1967–1969). Nach einer kurzen Wirkungszeit am Geschwister-Scholl-Institut der Universität München wurde Michel Cullin ab 1971 bis 1982 „Assistant d'allemand“, „Maître-assistant de civilisation autrichienne“ und schließlich „Maître de conférences de civilisation autrichienne“ an der Universität von Orléans. Nebenbei promovierte er (1977), arbeitete als französischer Korrespondent für den ORF und wurde Direktor des „club franco-allemand“ von Orléans. Zwischen 1979 und 1982 beschäftigte er sich mit Forschungsarbeiten im Auftrag des „Deutsch-Französischen Jugendwerks“ und trat zwei Jahre später dem Förderverein der CEMEA bei. Es folgten einige weitere Jahre in Wien, wo Cullin als Direktor des französischen Instituts (1982–1986) sowie als Gastprofessor an der Universität und für verschiedene Zeitungen arbeitete (1986–1989). Anschließend las er an den Universitäten Heidelberg, Leipzig und Jena und wirkte von 1991 bis 1995 in Berlin als Kulturattaché für die Hochschulzusammenarbeit an der Französischen Botschaft. Zwischen 1998 und 1999 las Cullin dann erstmals an der Universität Nizza. Von 1999 bis 2003 arbeitete er als Generalsekretär des „Deutsch-Französischen Jugendwerks“. Cullin ist Träger des österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst I. Klasse.

Hervé Audéon

Paris and the symphony, viewed from Henri-Joseph Rigel's production

Henri-Joseph Rigel (Wertheim, 1741 – Paris, 1799) illustrated the evolution of the Parisian symphonic climate from the 1770's to the 1780's. He wrote several symphonies available in manuscript from Breitkopf in 1767 and published in Paris his first collection of six symphonies, op. XII, in 1774. After two others separate editions of two others symphonies in 1780 and 1783, he published his last collection of six symphonies, op. XXI, in 1786. As a composer working in Paris between 1767 or 1768 and 1799, he wrote for the majors institutions of the time (the Concert Spirituel or the Concert des Amateurs, for example) and participated to the important changes operated in these years in the orchestras, as well as in the public taste. Orchestral forces were greatly

Abstracts

expanded and affected the symphonies, drawing a new aesthetic whose foremost exponent was still François-Joseph Gossec. Rigel's symphonies are good examples of these stakes and evolutions. As a composer, he was considered in France in 1780 as a man who has been able to make a synthesis of the different French, Italian and German's styles.

Hervé Audéon

Researcher at the CNRS, Hervé Audéon was working at the *Centre de musique baroque de Versailles* (CMBV) from 1994 till 2006; he then joined the *Institut de recherche sur le patrimoine musical en France* (IRPMF) to lead a program on the *Association des artistes musiciens (1843–1880)*. The fields of his research concern mainly the instrumental music in France in the 18th and 19th centuries, especially the piano and the orchestra, the study of their repertoires and the musical practices connected with it. He currently prepares a critical edition of fourteen symphonies of Henri-Joseph Rigel (1749–1799) and that of concertos for piano and orchestra of Hyacinthe Jadin (1776–1800), as well as the edition of unpublished manuscripts of Antonín Rejcha. He has just published the *Lettres d'Italie, journal et autres écrits* of Louis-Joseph-Ferdinand Herold (1791–1833) (Galland publishers).

Florence Gétreau Performing and listening music in Paris (1770–1820): interpreting visual sources

Visual sources describing the French musical life from the last quarter of the 18th century to the *Restauration* are not very abundant if we consider the profusion of documentation of the former period. We will first consider the rare and often inaccurate sketches representing the Orchestra of the Opera in Versailles and in Paris, the Orchestra in the Royal Chapel in Versailles and some other orchestras in the Paris theaters (Opera Comique at the Hôtel de Bourgogne, "Concert Spirituel" at the salle des Cent-Suisses in the Palais des Tuileries, Théâtre français etc.). Images of private concerts will sometimes allow to understand aspects of performance practices but also social behaviors: the pleasure of conversation and his counterpart, the *style dialogué* in music, are important ingredients of Parisian fashion. Domestic practices appear quite stereotyped (few distinction in the choice of instruments and musical ensembles)

and quite always the vehicle of a new family morality or the mirror of the modern society. Outdoor music is much more imaginative and sometimes surprising: entertaining, popular, politic, military, its images are often caricatures. But we should consider that some aspects of French musical life during the classical era are totally absent, underlining how selective and oriented visual evidences are.

Dr. Florence Gétreau

Senior scientist at the CNRS (Centre national de la Recherche Scientifique), she is the author of numerous publications on French musical instruments, including their makers, iconography, and cultural context, as well as issues of conservation and access. Earlier in her career she was for some twenty years a curator of musical instruments at the Paris Conservatory (Musée instrumental – later Musée de la Musique) and was also a curator for music at the Musée national des Arts et Traditions populaires (1994–2003). She is now the Director of the Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (Paris, CNRS/Ministère de la Culture/Bibliothèque nationale de France). She is the director of the scientific annual journal *Musique-Images-Instruments* (CNRS Editions). She teaches since 1994 organology and musical iconography at the Paris Conservatory and at the University François Rabelais in Tours. She was the 2001 recipient of the Anthony Baines memorial Prize, awarded by the Galpin Society for the Study of Musical Instruments and in 2002 of the Curt Sachs Award (American Musical Instrument Society).



Drury Lane Theatre in London, errichtet von den Brüdern Adams 1775

Vanessa L. Rogers
Picturing Classical Performance: Iconography, Opera and Orchestral Seating in English Theatres, 1770–1820

The orchestra pits of Georgian-era English playhouses reveal fascinating details about ensemble placement and orchestral sound in theatrical music of the late eighteenth and early nineteenth centuries. Though English theater music is a genre often neglected in performance practice studies, a considerable number of engravings, paintings, and other images provide us with information concerning the staggering variety of instruments and seating arrangements used in the playhouses. These images, along with the recent identification of a previously unknown manuscript sketch of the orchestra pit at the “old” Drury Lane Theatre in London held by the Folger Shakespeare Library in Washington, D.C., raise some interesting questions about standard theatrical seating arrangement, composition, and related considerations in English theatrical orchestras. How did the orchestra pit in the London theaters differ from other opera and playhouses in the provinces and on the Continent? Were the instruments and seating arrangements commonly used for plays very different than those used for operas? Most importantly, what did these historical differences in the arrangement and spatial separation of certain instruments do to the sound of the ensemble in the theater?

This new information about music-making in the late eighteenth and early nineteenth centuries has several implications for current performance practice: first, we must reconsider the size and makeup of the playhouse orchestra, as well as seating arrangements for the players and the leader. Secondly, and most significantly, we must anticipate some drastic adjustments in the orchestral sound which occur with these changes in size, composition, and seating, and consequently reflect on how these elements would have affected scoring and performance in English theatrical music of this era.

Dr. Vanessa L. Rogers

Received her Ph.D. in Musicology from the University of Southern California in Los Angeles in 2007, where she completed a dissertation on ballad opera under the direction of Bruce Alan Brown. This summer she was awarded a Fellowship at the Folger Shakespeare Library in Washington, D.C., where she conducted research for her upcoming book on

early musical theater in eighteenth-century London. She currently lives in London, where she is a performing musician and the conference co-ordinator for *The Georgian Playhouse and Its Continental Counterparts, 1750–1850*, which will take place at the restored eighteenth-century Georgian Theatre Royal in Richmond, Yorkshire, in September 2008. This fall Vanessa will take up her new post as Byron K. Trippet Assistant Professor of Musicology at Wabash College in Indiana, U.S.A.

David Rowland
From harpsichordist to Father of the Piano: changes in performance styles in the lifetime of Muzio Clementi (1752–1832)

Muzio Clementi's first performances in London in the 1770s were on the harpsichord at a time when it was the first instrument of choice for many keyboard players. By the time of his death in 1832 some of the earliest 'early music revival' performances were taking place and the harpsichord was being regarded as a historical curiosity. In the intervening period the piano had become firmly established and Clementi had become friends with, and heard, some of the most influential virtuosi of the nineteenth century, among them Moscheles and Liszt. Unlike many of their predecessors, the pianists of this new generation were used to performing eighteenth-century works and in the process of doing so they had to make critical decisions about style. Clementi's work as an editor of his own music, and as an editor of other earlier repertoire shows how he responded to these challenges both by updating his own music for modern performance and also by editing the music of others. His approach reveals much about the changes in performance style that taken place in his own lifetime and his respect for the music of previous eras.

Prof. David Rowland

Professor of Music at the Open University and Dean and Director of Studies for the Faculty of Arts. Before joining the Open University in 1989 he lectured at Glasgow University in 1981–1982 and he has been Director of Music at Christ's College, Cambridge since 1984. He is currently engaged in research into the life and business career of Muzio Clementi (1752–1832), on whose work he has so far published a number of articles dealing with his

Abstracts

early business career, his firm's disastrous fire and regeneration in 1807, his relationship with Viotti, and his Piano Concerto. His edition of the correspondence of Clementi, his family and business partners will be published in the spring of 2008.

In addition to his Clementi research, he has published extensively on the history and performance practice of early keyboard instruments. His first book, *A History of Pianoforte Pedalling*, was published by Cambridge University Press in 1993 and the same publishers subsequently commissioned his *Cambridge Companion to the Piano and Early Keyboard Instruments: A Practical Guide*. He has also published a number of articles on performance practice issues relating to Chopin's piano music and has worked on the performance history of the piano concerto. His research publications on the concerto include a chapter on nineteenth-century performing issues in *The Cambridge Companion to the Concerto*. As well as his scholarly activities he performs widely on the harpsichord, organ and early piano. Having been Organ Scholar at Corpus Christ College, Cambridge from 1975 to 1978 and assistant to the Organ Scholar at King's College, Cambridge in 1977 and 1978, he won the prestigious St Alban's International Organ Competition in 1981 and was a major prizewinner at the Dublin International Organ Competition in the following year. He now records, broadcasts and performs regularly in London's South Bank concert halls and in many other venues nationwide. He has conducted the choir of Christ's College, Cambridge for the last twenty-one years and from 2002–2004 he was the conductor of the Welsh National Youth Choir.

Wolfgang Ruf **Haydn in London und die Folgen**

Von den Londonaufenthalten zahlreicher Musiker deutscher Zunge während der letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts waren diejenigen von Haydn die spektakulärsten und folgenreichsten. Sie brachten nicht nur den gereiften Stil der Wiener Klassik nach England, sondern animierten Zeitgenossen zur schöpferischen Nachahmung; zugleich trugen sie zu einem veränderten lokalen Aufführungsstil von Musik und nicht zuletzt zu einem Wandel des musikästhetischen Denkens bei. Umgekehrt blieb der Geschmack des mehrschichtigen Londoner Publikums

nicht ohne Wirkung auf die Kompositionsweise Haydns, was sowohl am Tonfall seiner symphonischen Werke als auch an den von ihm bedachten vokalen Gattungen zu ersehen ist. Das Wechselspiel von höchster Artifizialität und kalkuliertem Populäre, dem die Allgemeingültigkeit der musikalischen Klassik entspringt, kann im späten Schaffen Haydns exemplarisch nachvollzogen werden.

Prof. Dr. Wolfgang Ruf

Geboren 1941, nach Berufsausbildung und Tätigkeit im Auswärtigen Amt Bonn Studium der Musikwissenschaft in Freiburg im Breisgau, 1974 Promotion mit einer Dissertation über „Die Rezeption von Mozarts *Le nozze di Figaro* bei den Zeitgenossen“, 1984 Habilitation mit „Modernes Musiktheater. Studien zu seiner Geschichte und Typologie“.

1983–85 Schriftleiter des Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie; 1985 Professor für Musikwissenschaft an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, 1994 Professor an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Arbeiten zur Musik und zum Musiktheater des 18. und 20. Jahrhunderts und zur Musikgeschichte Mitteldeutschlands.



Thomas Hosmer Sheperd, *Hanover Square Rooms* als Veranstaltungsort für Haydns letzte Konzerte in London, übermalte Zeichnung 1831

Christine Siegert
Opernbearbeitungen Haydns in seiner
Instrumentalmusik – Überlegungen zu
Musiksprache und Aufführungspraxis

Mehrfach hat Joseph Haydn eigene Opernnummern in Instrumentalsätze umgearbeitet. Es spricht Einiges dafür, dass er von *Armida* eine Streichquartettbearbeitung zumindest teilweise selbst anfertigte. Weitere Sätze gingen in Kammermusik- und Klavierwerke ein.

Dabei wirft die Transformation von Vokalmusik in „absolute“ Musik weitergehende Fragen auf als die Bearbeitung von Instrumentalwerken für eine andere Instrumentalbesetzung. Beide Bearbeitungstypen kombinierte Haydn, indem er sie zu größeren zyklischen Einheiten zusammenfasste: in den Flötentrios Hob. IV:6–11 Auszüge aus *Il mondo della luna* und einem Baryton-Trio, und in den *Différentes petites pièces faciles et agréables* für Cembalo oder Fortepiano Sätze aus *La vera costanza* und Bearbeitungen aus mehreren Sinfonien sowie dem Streichquartett op. 33 Nr. 5. Schließlich kamen in beiden Fällen noch neu komponierte Sätze hinzu.

In dem Referat werden die skizzierten Übersetzungsvorgänge hinsichtlich ihrer Form (die in der Vokalmusik nicht unwesentlich von der Dualität von gesungenen Abschnitten und instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspielen bestimmt wird), Musiksprache und besetzungstechnischen Details untersucht. Dabei wird berücksichtigt, dass die rhythmisch-melodische Gestalt von Vokalmusik sowohl von der Versstruktur des Textes als auch von dessen Inhalt bestimmt wird.

Den Zeitgenossen dürften die Hintergründe der so zusammengestellten Instrumentalwerke unbekannt geblieben sein. So ist abschließend zu fragen, welche Relevanz die Kenntnis derartiger Zusammenhänge für die Aufführungspraxis hat.

Dr. Christine Siegert

Studierte Schulmusik und Französisch sowie Musikwissenschaft, Französische Literatur und Philosophie. 2003 Promotion an der Hochschule für Musik und Theater Hannover (Prof. Dr. Arnfried Edler) mit einer Arbeit zu Luigi Cherubinis italienischen Opern.

Anschließend wissenschaftliche Angestellte am DFG-Projekt Joseph Haydns Bearbeitungen von Arien anderer Komponisten (Universität Würzburg, Joseph Haydn-Institut Köln), seit 2006 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Joseph Haydn-Institut.

Lehraufträge an der Musikhochschule Hannover, der Universität Würzburg und seit WS 2005/06 an der Hochschule für Musik Köln.

Barbara Maria Willi

Das Lied des ausgehenden 18. Jahrhunderts als eine „mit Emotionen kalkulierende Argumentation“

„Spielen soll sie mir auch das Clavier“ lässt Goethe den Vater seines Helden in Hermann und Dorothea fordern. Der Siegeszug des Claviers als Bürgerinstrument ist einer der Gründe für den immensen Erfolg von Lieddrucken und Volksliedbearbeitungen (allein in Wien: Steffan, Haydn, Beethoven, Koželuh).

Denn „von dem Kopf ist noch ein gar weiter Weg zu dem Herzen“ argumentiert Schiller in einem Brief an den Prinzen von Augustusburg. Die Forderung nach einer ästhetischen Erziehung der Sinne neben der Emanzipation der Vernunft bildet den philosophischen Nährboden für die jähe Explosion des Liedschaffens in den letzten Dekaden des 18. Jahrhunderts. Das Lied wird zu einem idealen Medium einer Aufklärung der Sinne im Geiste Herders und Hamanns. Die Klavierbegleitung verstärkt die unbewusste Ebene des Textes. Im Gegensatz zu virtuoser Sololiteratur ist diese Kunstform den Bürgern zur eigenen Ausübung zugänglich. Das Kleinformat bietet Raum für Alltagsthemen. Der Hammerflügel als intimes und nuancenreiches Begleitinstrument trägt dieser neuen Privatheit in besonderer Weise Rechnung. Klavierschulen von Pleyel, Clementi und Hummel formulieren das neue Ideal des nuancenreichen Spiels. In Liedern von Steffan, Haydn, Rösler, Koželuh und Tomášek wird die Entwicklung der Klavierbegleitung von einer Stütze der Stimme zu einem eigenständigen Bedeutungsträger deutlich.

Dr. Barbara Maria Willi

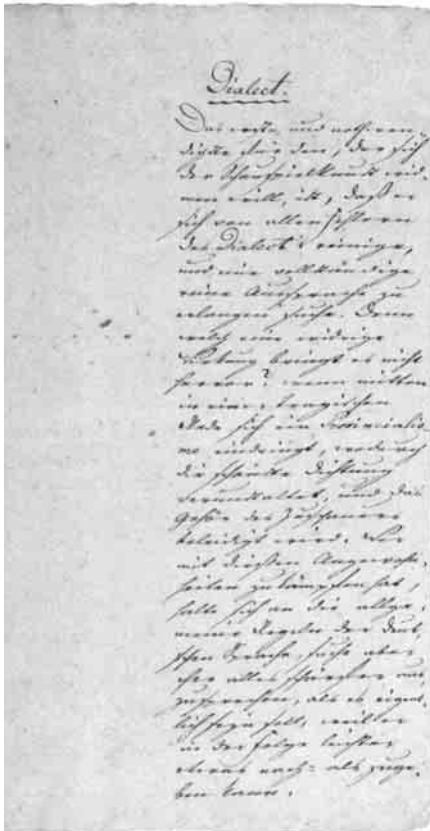
Studierte am Salzburger Mozarteum Cembalo und Hammerflügel bei K. Gilbert sowie Historische Aufführungspraxis bei N. Harnoncourt. 1995 gewann sie im Internationalen Cembalowettbewerb Brugge den „prix d'encouragement“. Mit einer Arbeit über den Generalbass-Stil im 17. Jahrhundert in Mitteleuropa promovierte Barbara Maria Willi 2002 an der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität Brno. Sie gründete 2005 das Visegrad Baroque Orchestra und leitet zudem das auf Alte Musik

Abstracts

spezialisierte Kammermusikensemble Capella Apollinis. Ihre Aufnahmen für musicaphon, et/cetera, ramée, Deutsche Grammophon gewannen zahlreiche Auszeichnungen (Preis der Deutschen Schallplattenkritik, choc du monde de musique, CD des Monats in den Zeitschriften „Harmonie“ und „Klassik heute“). Seit 2002 ist sie Dramaturgin der Biennale Alter Musik beim Festival Concentus Moraviae, dem zweitgrößten tschechischen Festival nach dem Prager Frühling, und seit 2005 Jurymitglied des Internationalen Cembalowettbewerbs Prager Frühling. Mit renommierten Kammermusikpartnern arbeitet sie auf europäischen Musikpodien zusammen. Außerdem hat Barbara Maria Willi eine Professur an der Musikhochschule Brno inne.



Vignette, Kupferstich von Fürst Ludwig Friedrich II von Schwarzburg-Rudolstadt um 1800



Johann Wolfgang von Goethe, *Regeln für den Schauspieler*, Blatt 91: *Dialect*, s.t.

Helen Geyer **„Zur Ästhetik der Deklamation“ –** **diskutiert an Zelters Liedschaffen und** **Schweitzers Alceste**

Anhand von einigen ausgewählten Schiller-Vertonungen von Zelter werden Aspekte der Deklamation diskutiert, und zwar in Zusammenhang mit Äußerungen Zelters vor allem im Briefwechsel mit Goethe. Dabei wird es evident, wie Zelter mit dem Text umgeht, wie er sich mit der Metrik auseinandersetzt, aber auch, wie subtil er im Einzelnen in die Struktur eingreift, um eigene Vorstellungen realisieren zu können. Im Mittelpunkt stehen die Vertonungen des „Grafen von Habsburg“ und der „Sänger der Vorwelt“.

Prof. Dr. Helen Geyer

Studierte Musikwissenschaft, Theologie und Germanistik in Würzburg, dort Promotion; Habilitation in Frankfurt am Main, viele Jahre im Ausland forschend und als Stipendiatin tätig, 1985–1995/97 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft in Regensburg, 1989/90 Gastprofessur am Institut für Musikwissenschaft der Universität Posen, seit 1995 am Institut für Musikwissenschaft Weimarjena, das sie 1996–2000 leitete, 1990–2000 permanent visiting scholar an der University of Illinois/Urbana. Forschungsschwerpunkte: 16.–19. Jahrhundert, Oper, Oratorium, Kirchenmusik, Ästhetik, Benjamin Britten; leitet die Cherubini-Werkausgabe; zahlreiche Einzel-Publikationen und Aufsätze.

Christian Ahrens
Regionale Eigenheiten des Instrumentenbaus und ihr Einfluss auf die Musik der Klassik

Dass regionale Besonderheiten des Instrumentbaus zwangsläufig einen gewissen Einfluß auf die musikalische Praxis haben müssen, liegt auf der Hand, das Faktum wird sicher niemand bezweifeln wollen. Auf welcher Ebene und auf welche Weise aber sich entsprechende Adaptationsprozesse vollzogen und zu welchen konkreten Ergebnissen sie führten, ist bislang kaum untersucht worden.

Am Beispiel des Klavierbaus und bestimmter Aspekte der Klaviermusik einerseits, des Blasinstrumentenbaus und der Orchester- bzw. der Kammermusik andererseits soll gezeigt werden, wie einige dieser Mechanismen funktionierten, zu welchen Entwicklungen im Repertoire sie führten und welche Auswirkungen auf dessen spezifische Struktur sie hatten. Die Überlegungen konzentrieren sich insbesondere auf die Entstehung der vierhändigen Klaviermusik und der Bläserkammermusik (außerhalb der Gattung der Serenade).

Prof. Dr. Christian Ahrens

Geboren 1943 in Berlin; Studium der Musikwissenschaft und Romanistik an der Freien Universität Berlin; dort 1970 Promotion mit einer Arbeit zur instrumentalen Volksmusik der Türkei; Assistenzzeit in Berlin und Bochum; dort 1979 Habilitation mit einer Arbeit über die Musik der Pontosgriechen sowie der Graekophonen in Süditalien; seit 1984 apl. Prof. an der Ruhr-Universität Bochum.

Bisher zahlreiche Veröffentlichungen zur Instrumentenkunde (vornehmlich Blas- und Tasteninstrumente; u. a. in MGG2) sowie zur Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts (J. S. Bach, J. Th. Roemhildt, G. H. Stölzel, F. Schubert, R. Schumann, H. Berlioz, A. Bruckner, R. Wagner, R. Strauss) und Herausgebertätigkeit zu den Konferenzbänden der instrumentenkundlichen Symposien im Rahmen der Tage Alter Musik in Herne (bislang fünf Bände erschienen: Das deutsche Cembalo; Das Clavichord; Cornetto und Clarino; Viola da braccio und Viola da gamba; Der Orgelbauer Gottfried Silbermann).

Eric Hoerich
Klangvorstellungen und Instrumentarium, Interpretation und Repertoire in verschiedenen Zentren Europas

Die Unterschiede zwischen der französischen und deutschen Klarinette sind bis heute überaus signifikant. Beide Typen verfügen über unterschiedliche Klappensysteme und Bohrungen sowie über differente Mundstücke und Blätter, was nicht nur Auswirkungen auf die technische Disposition hat, sondern sich vor allem auch im unterschiedlichen Klang beider Klarinetten widerspiegelt. Anhand von Messungen und historischen Beispielinstrumenten sollen diese Unterschiede, die sich bereits mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts abzeichneten, veranschaulicht werden.

Im Referat werden die unterschiedlichen Bauweisen an Musikbeispielen verschiedener europäischer Musikzentren klanglich demonstriert.



Brandstempel der Instrumentenbauer Raimund Griesbacher und Theodor Lotz

Dieter Gutknecht
**Bearbeitungen – ihr Wesen, ihre Klang-
ästhetik, ihre Funktion in der Klassik**

Die bekanntesten Beispiele von Bearbeitungen fremder Werke in der Klassik scheinen Mozarts Einrichtungen einiger Händelscher Oratorien zu sein, die er für die Sonntagsmusiken bei Baron van Swieten in Wien verfertigte. In ihr werden die barocken Partituren häufig hin zu vertikaler Sicht (Trompeten, Bläser überhaupt) verändert, eine eben klassische Partituranordnung angestrebt. Die barocke Auffassung der Trompete geht damit verloren, dieses Instrument wird als Bestandteil des Bläusersatzes aufgefasst. Erwähnt seien ferner Mozarts Bearbeitungen einiger Bachscher Fugen für Klavier zu einem Streichtriosatz. Es scheint so, als wenn diese Beispiele nicht nur für das eigene Kennen lernen gedacht waren, sondern hiermit, ähnlich der Weberschen Instrumentierung des „Ricercars“ aus dem *Musikalischen Opfer*, eine Verdeutlichung des Satzes durch Neuinstrumentierung angestrebt wurde. Neben diesen Beispielen wären auch die Sinfonie- und Opernreduktionen (von der Harmoniemusik des *Figaro*, Streichquartettfassung des *Don Giovanni*, Flöten-Quartett-Fassung der Zauberflöte usw. bis hin zu den Reduktionen Haynscher Sinfonien) für kleinere Besetzungen zu betrachten, die sicherlich einen gewichtigen Bestandteil des häuslichen Musizierens darstellen und für die Verbreitung der Werke immensen Wert hatten.

Prof. Dr. em. Dieter Gutknecht

Geboren 1942; studierte Schulmusik mit den Schwerpunkten Alte Musik, Violine und Dirigieren an der Staatlichen Hochschule für Musik Köln, anschließend Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Köln und Wien (Fellerer, Schenk); Promotion 1971 mit Untersuchungen zur Melodik des Hugenottenpsalters (eine Arbeit, die die Einsatzmöglichkeiten eines Computers in der Musikwissenschaft erkunden sollte), Habilitation 1992 mit Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Seit 1970 bis zu seiner Emeritierung Universitätsmusikdirektor der Universität zu Köln; zahlreiche wiss. Veröffentlichungen zu Fragen der Aufführungspraxis Alter Musik, der Musikästhetik und zum Musikbegriff des 17. und 18. Jahrhunderts, aber auch zur neueren Musik, z. B.

Karlheinz Stockhausens und der sogenannten New York School (vor allem Morton Feldman). Internationale Tätigkeit als Dirigent (u. a. Bachs *Johannespassion* am Teatro La Fenice in Venedig, Stockhausens *Samstag* und *Dienstag* aus *Licht* als UA in Mailand, Lissabon Amsterdam, Köln, Düsseldorf).

Peter Heckl
**Streichquartette von Mozart in Bläserbe-
arbeitungen von Hermstedt als Beispiel
der Klassik-Rezeption am Anfang des
19. Jahrhunderts**

Um das Jahr 1810 entstehen Johann Simon Hermstedts Bearbeitungen der drei Streichquartette KV 387, 428 (421b) und 575 für das unter seiner Leitung stehende, aus 13 vorzüglichen Musikern zusammengesetzte Hautboistencorps des Schwarzburg-Sondershäuser Hofes. Hermstedt, neben Heinrich Joseph Baermann der führende Klarinettenvirtuose seiner Zeit, trifft mit den Vorlagen für seine Arrangements eine außergewöhnliche Wahl: Lediglich einige Sätze aus Streichquartetten von Joseph Haydn und eine Reihe von Quartetten Ignaz Pleyels waren bis zu diesem Zeitpunkt für Harmoniemusik bearbeitet worden – zumeist für sechs, manchmal für acht Bläser. Hermstedts Bearbeitungen hingegen tragen den Charakter von Orchestrierungen: Er nützt alle instrumenten- wie spieltechnischen Möglichkeiten seines ausgezeichneten Ensembles (exponierte Passagen in der ihm selbst auf den Leib geschriebenen 1. Klarinetten- und in der 1. Fagottstimme, stopftechnisch anspruchsvolle Stellen für die Hornisten), erweitert das übliche, von den Holzbläsern dominierte klangliche Spektrum um reine Blechbläser-Pauken-Abschnitte im Piano und überträgt namentlich Tuttipassagen in einen neuen Kontext, indem er orchesterspezifische Topoi wie Hornquinten und Trompetensignale hinzufügt.

Hermstedt trennt bei seinen Arrangements nicht zwischen dem bewussten Erhalten der Substanz der Mozart'schen Originale und den Adaptionmöglichkeiten, die ihm eines der leistungsfähigsten Bläserensembles seiner Zeit bieten konnte. Er schafft damit eine, nicht nur für Mozarts, sondern auch für seine eigene Klangästhetik und der seines Ensembles, gewinnbringende Symbiose.



Klarinette von Fürst Günther Friedrich Carl I. von Schwarzburg-Sondershausen, Foto vor 1936

Peter Heckl, M. A.

Geboren 1965 in Wien. Studierte Horn an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Friedrich Gabler. Seit 1991 Mitglied des Grazer Philharmonischen Orchesters und seit 1999 Lehrer am Johann-Josef-Fux-Konservatorium des Landes Steiermark in Graz. Tätigkeit mit dem Naturhorn, u. a. bei Concilium musicum Wien und Harmonia antiqua. Gegenwärtig arbeitet er an seiner Dissertation über „Instrumentalkompositionen von Wolfgang Amadé Mozart in Bearbeitungen für Harmoniemusik zwischen 1780 und 1840“ bei Klaus Aringer an der Kunstuniversität Graz.

Prof. Dr. Helmut Loos

Geboren 1950. Studium der Musikpädagogik in Bonn (Staatsexamina), anschließend Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Bonn; 1980 Promotion, 1989 Habilitation. 1981–1989 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bonn. 1989–1993 Direktor des Instituts für deutsche Musik im Osten in Bergisch Gladbach. Seit April 1993 Inhaber des Lehrstuhls für Historische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Chemnitz, seit Oktober 2001 an der Universität Leipzig. 2003 Ernennung zum Professor honoris causa der Lyssenko-Musikhochschule Lemberg/L'viv. 2003–2005 Dekan der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften der Universität Leipzig. 2005 Ernennung zum Ehrenmitglied der Gesellschaft für deutsche Musikkultur im südöstlichen Europa (München). Mitglied in den internationalen Editionsräten der Zeitschriften „Hudební věda“ (Prag), „Lituvos muzikologija“ (Vilnius), „Ars & Humanitas“ (Ljubljana) und „Studies in Penderecki“ (Princeton, New Jersey).

SONDERAUSSTELLUNG – SPECIAL EXHIBITION

Die Sonderausstellung *Klarinetteninstrumente verschiedener Epochen aus der Sammlung Hoeprich* befindet sich im Klausurgebäude in der Musikinstrumentenausstellung. Sie ist während der Tagung täglich von 10.00 – 18.00 Uhr geöffnet.

The special exhibition *Clarinet instruments from different periods of the Collection Hoeprich* is in the cloister (in the first floor of house I) in the exhibition of musical instruments. It is opened daily during the conference from 10 a.m. to 6 p.m.

MUSIKINSTRUMENTENAUSSTELLUNG im Museum – PERMANENT EXHIBITION OF MUSICAL INSTRUMENTS in the museum

Während der Konferenz täglich von 10.00–18.00 Uhr geöffnet.

During the conference the museum is opened daily from 10.00 a.m. to 6 p.m.

VERKAUFS-AUSSTELLUNG – SELLING EXHIBITION

Die Verkaufsausstellung von Veröffentlichungen des Musikinstitutes befindet sich im Stallgebäude (Haus VI) im oberen Lektionsraum. Die Öffnungszeiten sind dem Tagungsablauf zu entnehmen.

The selling exhibition of publications by our foundation is on display in the upper floor of house VI. Opening times are printed in the agenda.



Klarinetist, Stich von Johann Elias Ridinger, um 1750

29. Musikinstrumentenbau-Symposium Geschichte, Bauweise und Repertoire der Klarinetteninstrumente

Michaelstein, 24. bis 26. Oktober 2008

Referate – Musikalische Demonstrationen – Sonderausstellung – Konzert

Eröffnung Freitag, 24. Oktober 2008, 10.00 Uhr

Konzert Sonabend, 25. Oktober 2008, 19.30 Uhr

Abschluss Sonntag, 26. Oktober 2008, gegen 16.00 Uhr

Wissenschaftliche Beiträge

Christian Ahrens, Deutschland

Quellen zur frühen Klarinette in Gotha

Frank P. Bär, Deutschland

Wider eine hermetische Instrumentenkunde. Zu Stilmerkmalen an Klarinetten.

Anthony DelDonna, USA

The clarinet in Neapolitan opera seria at the end of the 18th century
(1790–1799)

Dietrich Demus, Deutschland

Das Bassethorn in Italien

Jane Ellsworth, USA

The use of clarinets in early American Moravian and Bohemian communities

Heike Fricke, Deutschland

Klarinette und Chalumeau: Wechselwirkungen im 18. Jahrhundert

Dagmar Glüxam, Österreich

Das Chalumeau in Wien im Bereich der Oper und des Oratoriums zwischen
1705 und 1740

Thomas Groß, Deutschland

Frühe Bassethornliteratur in Prag

Bernhard Habla, Österreich

Bassklarinette und Kontrabassklarinette in europäischen Militärkapellen des
19. Jahrhunderts

Eric Hoeprich, Großbritannien

„Übersichblasen“ und „Untersichblasen“ im Spiegel der Ikonographie

Christian Leitherer, Schweiz

Die barocke Klarinette in katholischer Kirchenmusik

Jörn Öierstedt, Schweden

Das Bassethorn in Dänemark und Schweden – Werke und Instrumentenbau

Markus Raquet, Deutschland

Untersuchungen zu den Klappen-Polstern

Benjamin Reissenberger, Deutschland

Klarinetten im Umfeld von Schumann

Albert Rice, USA

Towards a revised history of the bass clarinet

Robert Sebesta, Tschechien

Bohemian instrument maker Strobach and his basset horn production

Jochen Seggelke, Deutschland

„Der Klang beginnt im Kopf“ – Welchen Einfluss hat das Instrument auf das Klangverhalten des Musikers?

Rudolf Tutz, Österreich und Ernst Schlader, Niederlande

Die frühesten barocken bzw. klassischen Bassethörner

Denis Watel, Frankreich

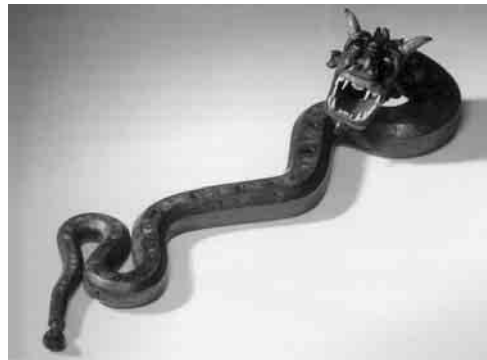
Michel Amlingue and French clarinet makers in the classical period

Gunter Ziegenhals, Deutschland

Akustik der Klarinette

**XXXVII. Wissenschaftliche Arbeitstagung
Zur Aufführungspraxis von Kirchenmusik
im 17. und 18. Jahrhundert
Michaelstein, 8. bis 10. Mai 2009**

**30. Musikinstrumentenbau-Symposium
Der Zink: Geschichte, Bauweise
und Spieltechnik
Michaelstein, 23. bis 25. Oktober 2009**



Zink (Bass), Italien 16. Jahrhundert

Madame Koch als Alceste in *Alceste* von Christoph Martin Wieland und Anton Schweitzer, Weimar 1773, nach dem Theater-Kalender auf das Jahr 1776, Gotha, in: Hellmuth Christian Wolff, *Oper (Musikgeschichte in Bildern Bd. IV, 1)*, Leipzig o. J., S. 133.

Joseph Haydn, *Différentes petites pièces*, Titelblatt des Artaria-Drucks.

Johann Adam Delsenbach, *Prospekt der Stadt Wien vor dem Burgtor*, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts (Handbuch der Musikwissenschaft 5)*, Laaber 2/1994, S. 343.

Georg Melchior Kraus, *Ansicht des Weimarer Residenzschlosses von Südosten, 1805*, in: *Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757–1807* (Katalog zur Ausstellung im Schlossmuseum Weimar), Weimar 2007, S. 276.

Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1798), *Dame am Klavier, um 1777*, in: Walter Salmen, *Haus- und Kammermusik (Musikgeschichte in Bildern Bd. IV, 3)*, Leipzig 1982, S. 127.

Opéra royal in Versailles, in: Béatrix Saule, *Eine Besichtigung von Versailles*, Versailles 2006, S. 99.

Anselm Gerhard, *Clementi, Muzio*, in: MGG2, Personenteil Bd. 4, Kassel usw. 2000, Sp. 1243.

Daniel Chodowiecki, *Le chant*, Radierung Berlin 1781, in: Walter Salmen, *Haus- und Kammermusik (Musikgeschichte in Bildern Bd. 4, 3)*, Leipzig 1982, S. 124.

Bassetthorn von Griesbacher, Wien um 1800, in: Arnold Myers, *Historic Musical Instruments in the Edinburgh University Collection: Catalogue of the Sir Nicholas Shackleton Collection*, Edinburgh 2007, S. 716.

Christian Gottlieb Geyser, Gruppenbild zu *Alceste* (1773), in: Carl Dahlhaus (Hrsg.) *Die Musik des 18. Jahrhunderts (Handbuch der Musikwissenschaft 5)*, Laaber 2/1994, S. 231.

Ankündigung einer Grossen Musikalischen Akademie im Februar 1788, in der durch Anton Stadler erstmals die „Bass Klarinette“ von Theodor Lotz erklang, in: Eric Hoeprich, *The Clarinet*, London 2008.

Silhouette von Anton Stadler, in: Eric Hoeprich, *The Clarinet*, London 2008.

Concert-Anzeige, welche Anton Stadlers Aufführung von Werken Mozarts in Riga am 5. März 1794 dokumentiert: eine Arie mit konzertierender Klarinette aus der Oper *La clemenza di Tito* und sein *Klarinettenkonzert*, in: Eric Hoeprich, *The Clarinet*, London 2008.

Eintrag und Incipit des Klarinettenkonzerts im eigenhändigen Werkverzeichnis von Mozart, Oktober 1791, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Eigenhändiges Werkverzeichnis*. Faksimile, Kassel usw. 1991, f. 28v, 29r.

Abbildungsnachweis

A. Pöschey, Johann Simon Hermstedt, Lithografie 1825, in: *Musik am Rudolstädter Hof. Die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur schwarzburgischen Kunst- und Kulturgeschichte 6), Rudolstadt 1997, S. 187.

Blick in das Treppenhaus im Residenzschloss Weimar, 1801–1803, Konzeption von Heinrich Gentz (1766–1811) mit Skulpturen und Reliefs von Christian Friedrich Tieck (1776–1851), in: *Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757–1807* (Katalog zur Ausstellung im Schlossmuseum Weimar), Weimar 2007, S. 42.

Theaterzettel der Weimarer Erstaufführung von Wolfgang Amadeus Mozarts Oper *Die Zauberflöte* am 16. Januar 1794, in: Wolfram Huschke: *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar. 1756–1861*, Weimar 1982, Tafel I.

Daniel Gottlob Türk, Darlegung des Tempo rubato als außerordentliches Ausdrucksmittel, in: Daniel Gottlob Türk, *Clavierschule*, Halle 1789. Reprint, Kassel 1997, S. 370.

Drury Lane Theatre in London, errichtet von den Brüdern Adams 1775, in: Gernot Gruber und Matthias Schmidt, *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik (Handbuch der musikalischen Gattungen 2)*, S. 132.

Thomas Hosmer Sheperd, *Hanover Square Rooms* als Veranstaltungsort für Haydns letzte Konzerte in London, übermalte Zeichnung 1831, in: Michael Thomas Roeder, *Das Konzert (Handbuch der musikalischen Gattungen 4)*, Laaber 2000, S. 165.

Johann Wolfgang von Goethe, *Regeln für den Schauspieler*, Blatt 91: *Dialect*, s.t., in: *Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757–1807* (Katalog zur Ausstellung im Schlossmuseum Weimar), Weimar 2007, S. 235.

Vignette, Kupferstich von Fürst Ludwig Friedrich II von Schwarzburg-Rudolstadt um 1800, in: *Musik am Rudolstädter Hof. Die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur schwarzburgischen Kunst- und Kulturgeschichte 6), Rudolstadt 1997, S. 177.

Brandstempel der Instrumentenbauer Raimund Griesbacher und Theodor Lotz, in: Eric Hoepfich, *The Clarinet*, London 2008.

Klarinette von Fürst Günther Friedrich Carl I. von Schwarzburg-Sondershausen, Foto vor 1936, in: Bestandskatalog zur Sammlung Musikinstrumente des Schlossmuseums Sondershausen, Sondershausen s.t., S. 9.

Klarinetist, Stich von Johann Elias Ridinger, um 1750, in: Kurt Birsak, *Die Klarinette*, Buchloe 1992, S. 30.

Zink (Bass), Italien 16. Jahrhundert, in: Musée de la Musique, Giude, Paris 1997, S. 41.

IMPRESSUM

Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis
PF 24, D – 38881 Blankenburg
Telefon + 49 (0) 3944 / 90 30 0
Fax + 49 (0) 3944 / 90 30 30
Email rezeption@kloster-michaelstein.de
Internet www.kloster-michaelstein.de

Herausgeber:

Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis
Lektorat und Redaktion: Dr. Ute Omonsky
Layout: perner&schmidt werbung und design gmbh
Druck: MDD Magdeburger Digitaldruckerei