

XLII. Wissenschaftliche Arbeitstagung

Populäres und Popularität in der Musik

Michaelstein | 6. bis 8. Mai 2016

In der Musikkultur, auch jener der Frühen Neuzeit, sind zwei Phänomene zu beobachten: Zum einen werden Elemente volksmusikalischen Ursprungs oder einfacher Struktur in einem kreativ-produktiven und sublimierenden Aneignungsprozess in die artifizielle Musik, in einen Zusammenhang des Kunsthaften, aufgenommen. Derart „Populäres in der Musik“ impliziert und spiegelt im Werk und auch in dessen Aufführungspraxis eine Haltung des Volksverbundenen und Natürlichen. Zum anderen gewinnen Musikwerke, auch Musizierformen und am Musikprozess Beteiligte „Popularität in der Musik“, werden populär, gemeinverständlich und beliebt. Derart dem Werk, Aufführungsformen und Akteuren Zuwachsendes ist als Resultat eines Zuschreibungsprozesses durch Produzenten, Distribuenten und Rezipienten, welche innerhalb ihrer Kommunikationssysteme auf den Rezeptionsprozess wirken, anerkannt. Komponisten und Dichter, Musikinstrumentenbauer, Drucker und Verleger, Musizierende und Interpreten, Pädagogen, Hörer und Persönlichkeiten des gesellschaftlichen Lebens kanalisieren interagierend mittels verfügbarer Medien, Technologien und Kommunikationsformen die Verbreitung von Produkten und Praktiken am freien Markt.

Anliegen dieser Tagung ist es, für die Musikkultur von der Mitte des 16. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts die Phänomene des Populären in der Musik und der Popularität der Musik hinsichtlich ihrer Ausprägungen sowie ihrer Kontrast- und Assimilationsfelder zu hinterfragen: Musikwissenschaftliche und ästhetische, auf materiale Eigenschaften und Werke bezogene Ansätze werden konfrontiert und in Diskurs gebracht mit Prozessen um jeweils zeitgenössische Medien und Kommunikation als Kristallisationsmomente verschiedener Alltagspraxen und Schlüssel zum Verständnis für den Zuschreibungsprozess von Popularität. Dabei grenzt sich die Themengestaltung mit dem Fokus auf der artifiziellen Musik von der Volksmusik im Sinne der Musikfolklore ab. Terminologische Betrachtungen sondieren das Verhältnis der beiden thematisierten Begriffe zur „populären Musik“.

Die chronologische Breite von Musik in nationalen Lebensstilen des 16. Jahrhunderts bis zur Musik als Inszenierung von Lebensstil im 19. Jahrhundert ermöglicht dabei anhand verschiedener Gattungen, Genre und Akteure epochenübergreifende Vergleiche von Musikprozessen. Innerhalb dynamischer Wechselbeziehungen von Populärem und Popularität in der Musik versucht der Tagungsdiskurs auch, mit kulturgeschichtlichem Zugriff das weiter gefasste Erkenntnisinteresse auf die historische Aufführungspraxis als Kulturpraxis zu lenken.

Die Arbeitstagung findet im Kloster Michaelstein innerhalb des Jahresthemas „Populäre Musik“ statt.

TAGUNGSLEITUNG und MODERATION

Michael Fischer, Freiburg
Dietrich Helms, Osnabrück
Hartmut Krones, Wien
Ute Omonsky, Michaelstein
Wolfgang Ruf, Halle

Freitag, 6. Mai 2016

GRUSSWORT in der Alten Schmiede

Heike Schäffer
Vertreterin des Landrates | Landkreis Harz

MUSIKALISCHE ERÖFFNUNG

Am Hof und in der Schenke - Hits für Jedermann

Philippus van Wichel (1614–1675)
Ciacona

Robert de Visée (vor 1660? – 1732/33?)
Allemande - Sarabande - Gavotte
Nach dem Spielbuch *Air propre pour le tympanon*

Melchiorre Chiesa (1716–1783)
Menuett
Aus: *Sonate G-Dur für Hackbrett und B.c.*

Vicente Adán (fl. 1758–1787)
Fandango para Salterio

Andrea Falconieri (um 1585–1656)
Folia echa para mi Senora
Aus: *Il libro primo di canzone [...] gagliarde alemane* (1650)

Andrea Falconieri
Battaglia de Barabaso yerno de Satanas

Anonym
The Fairey masque

John Playford (1623–1686/87)
Tänze
Aus: *The English Dancing Master* (1651/1725)

Ausführende

Elisabeth Seitz, Wuppertal – Hackbrett
Maximilian Ehrhardt, Berlin – Arpa doppia
Pär Engstrand, Wernigerode – Schlüsselfidel, Viola da gamba, Kontrabass

Maximilian Ehrhardt spielte eine chromatische Harfe von Claus Henry Hüttel (2008) nach Carlo Francesco Nuvolone (L'artista con la sua famiglia).



Maximilian Erhardt, Elisabeth Seitz und Pär Engstrand eröffnen die Arbeitstagung in der Alten Schmiede musikalisch.

REFERATE

Wolfgang Ruf, Halle

Das Populäre und das Populäre in der Kunstmusik

Dietrich Helms, Osnabrück

Populäre Musik: Gedanken über einen garstigen Begriff und seine Geschichte

FÜHRUNG in der Musikausstellung *KlangZeitRaum – Dem Geheimnis der Musik auf der Spur* im Klausurgebäude

RUNDGANG durch die Sonderausstellung

Ein neues Zeitalter der Musik – Vom Phonograph zum Radio

mit **Monika Lustig**, Kustodin der Musikinstrumentensammlung



Erläuterungen von Monika Lustig an der Medienstation in der Sonderausstellung *Ein neues Zeitalter der Musik – Vom Phonograph zum Radio*

REFERATE

Wolfgang Braungart, Bielefeld

Das böse Populäre und das gute Populäre. Oder: E und U und die Volkspoesie-Debatte des 18. Jahrhunderts. Mit einer Notiz zur Geschichte des Bänkelsangs

Sabine Meine, Detmold

„Che faralla, che diralla“. Populäre Spiele mit den höfischen Normen in Frottola und Madrigalkomödie

DISKUSSION

Zur Neuinszenierung *L'Amfiparnaso - Comedia Harmonica*
mit **Sabine Meine**, **Wolfram von Bodecker** und **Ercole Nisini**

REFERAT

Hartmut Krones, Wien

„... nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten“. Das „Populäre“ der „Neüen Teütschen gesang“ der Spätrenaissance

KONZERT in der Musikscheune

Von Brautwerbung und Liebesverzweiflung

L'Amfiparnaso - Comedia Harmonica

von **Orazio Vecchi** (1550–1605)

Mit Musik von Orazio Vecchi, Andrea Falconieri, Claudio Monteverdi, Emilio de Cavalieri, Giorgio Mainerio/Michael Praetorius, Ercole Nisini

IL PROGRAMMA

DIE 3 FIGUREN

1. Ciaccona del Sig. Monteverdi – Ercole Nisini
2. Passacalle – Andrea Falconieri
3. Tarantella Romanesca – Ercole Nisini

4. PROLOGO – Orazio Vecchi

5. ATTO PRIMO – Orazio Vecchi

Scena prima Pantalone. Pedrolino. Hortensia

Scena seconda Lelio & Nisa

Scena terza. Gratiano. Pantalone

DIE 3 FIGUREN

6. Passacaglia Napoletana – Ercole Nisini
7. Ciaccona – Andrea Falconieri
8. Si dolce' l tormento – Claudio Monteverdi

9. ATTO SECONDO – Orazio Vecchi

Scena prima. Lucio solo

Scena seconda. Cap. Cardone e Zanni

Scena terza. Capitan Cardone. Isabella

Scena quarta „Lamento della Ninfa“ – Claudio Monteverdi

Scena quinta. Frulla. Isabella

DIE 3 FIGUREN

10. Sinfonia – Emilio de Cavalieri
11. La Parma/Canario – Giorgio Mainerio/Michael Praetorius
12. Zefiro Torna – Claudio Monteverdi

13. ATTO TERZO – Orazio Vecchi

Scena prima. Pantalone, Francatrippa, Gratiano
Scena seconda. Gratiano, Pantalone, Francatrippa
Scena terza. Francatrippa, Mercanti Hebrei
Ninna-nanna de la guerra – Ercole Nisini
Scena quarta. Isabella, Lucio
Scena Quinta & ultima. Tutti

14. BALLO FINALE – Giorgio Mainerio

Ungaresca – Ballo Francese – Ballo Anglese

Ausführende

BODECKER & NEANDER | Pantomimen-Compagnie

Alexander Neander, Berlin
Wolfram von Bodecker, Berlin
Irene Fas Fita, Berlin

INSTRUMENTA MUSICA | Renaissance Orchester

Heidi Maria Taubert, Dresden – Sopran
Stefan Kunath, Dresden – Altus
Tobias Hunger, München – Tenor
Michael Schaffrath, Dresden – Tenor
Cornelius Uhle, Dresden – Bass
Elisabeth Seitz, Wuppertal – Hackbrett
Amrai Große, Basel – Violine
Angelika Grünert, Dresden – Viola da braccio
Maximilian Ehrhardt, Berlin – Arpa doppia
Zita Mikijanska, Leipzig – Orgel/Cembalo
Peter Kuhnsch, Berlin – Historisches Schlagwerk
Ercole Nisini, Dresden – Posaune und musikalische Leitung

Tom Quaas, Paula Henke Quaas, Dresden – Regie & Erzähler, Licht
Tom Böhm – Bühnenbild
Sigrid Herfurth – Kostüme



Das Renaissance Orchester INSTRUMENTA MUSICA unter der Leitung von Ercole Nisini führt mit der Pantomimen-Compagnie BODECKER & NEANDER die Komödie *L'Amfiparnaso – Comedia Harmonica* nach Orazio Vecchi in der Musikscheune auf.

Sonnabend, 7. Mai 2016

REFERATE

Esther-Beate Körber, Berlin/Bremen
Wege der Popularisierung von Liedern in der Frühen Neuzeit

Michael Fischer, Freiburg i. Br.
Medialität und Popularität – Zur Aria „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“

Jürgen Heidrich, Münster
Aspekte des Popularen in der Musik des 17. Jahrhunderts



Blick in den Konferenzraum während der Diskussion zum Referat von Prof. Dr. Jürgen Heidrich, Sektionsleitung: Prof. Dr. Hartmut Krones.

Christian Ahrens, Berlin
„Von denen Divertissements der großen Herren“ – Populare Musikinstrumente im Zeremoniell deutscher Fürstenhöfe

Volker Möller, Köln
Bierfiedler und Kunstgeiger – Die Praxis des popularen Violinspiels im 17. und 18. Jahrhundert und ihre Einflüsse auf die Kunstmusik

Mechthild von Schoenebeck, Dortmund
Populär – pädagogisch – politisch. Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert

Gundela Bobeth, Zürich
„Musick für aller Gattung leute“ – Künstlerischer Anspruch und Popularität in der Wiener Liedkomposition der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Kathrin Eberl-Ruf, Halle
Goethe und das populäre Musiktheater: Das Singspiel *Erwin und Elmire* in seinen Vertonungen

Axel Beer, Mainz
Verlagsstrategien am Ende des 18. Jahrhunderts

Nina Noeske, Hamburg
Last – Liszt – Lust: Die Popularität des Virtuosen als Politikum

KONZERT im Salon der Musikausstellung

Salon-Soirée
Göttliches Klavierspiel

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonata quasi una fantasia op. 27 Nr. 2 cis-Moll [„Mondscheinsonate“]

1. Adagio sostenuto
2. Allegretto
3. Presto agitato

Franz Liszt (1811–1886)

Ungarische Nationalmelodien / Mélodies hongroises / Magyar dalok (S 242)

1. Lento, c-Moll
2. Andantino, c-Moll
3. Sehr langsam, Des-Dur

Ungarische Nationalmelodien, im leichten Stil bearbeitet (S 243)

1. Tempo giusto, D-Dur

Apparitions (S 155)

3. *Fantaisie sur une valse de François Schubert*. Molto agitato ed appassionato, F-Dur
2. Vivamente, A-Dur

Valse mélancolique E-Dur (S 210)

Allegretto

Grand Galop chromatique, simplifié par l'auteur op. 12 E-Dur (S 219bis)

Presto

Frédéric Chopin (1810–1849)

Nocturne op. 15 Nr. 2 Fis-Dur

Larghetto

Walzer op. 64 Nr. 2 cis-Moll

Tempo giusto

Polonaise op. 40 Nr. 1 A-Dur

Allegro con brio

5 Mazurken op. 7

- Nr. 1 Vivace, B-Dur
- Nr. 2 Vivo ma non troppo, a-Moll
- Nr. 3 [ohne Tempobezeichnung], f-Moll
- Nr. 4 Presto ma non troppo, As-Dur
- Nr. 5 Vivo, C-Dur

Aus den *24 Préludes für Klavier* op. 28

- Nr. 7 Andantino, A-Dur
- Nr. 8 Molto agitato, fis-Moll
- Nr. 10 Allegro molto, cis-Moll
- Nr. 15 Sostenuto, Des-Dur [„Regentropfenprelude“]

Berceuse op. 57 Des-Dur
Andante

Fantaisie-Improptu op. posth. 66 cis-Moll
Allegro agitato

Polonaise op. 26 Nr.1 cis-Moll
Allegro appassionato

Walzer op. 64 Nr. 1 Des-Dur [„Minutenwalzer“]
Molto vivace

Mazurka op. 24 Nr. 1
Lento, g-Moll

Ausführender
Tobias Koch, Düsseldorf – Hammerflügel

Tobias Koch spielte auf dem Hammerflügel von Conrad Graf, Wien (um 1839) und dem Hammerflügel von Johann Nepomuk Tröndlin, Leipzig (um 1830) aus der Sammlung des Klosters Michaelstein.



Salon-Soirée mit Tobias Koch, hier am Hammerflügel von Johann Nepomuk Tröndlin.

Sonntag, 8. Mai 2016

REFERATE

Klaus Hubmann, Graz
„Styrienne“ und „Tyrolienne“. Tänze, Lieder und Salonstücke alpenländischer Prägung

Volker Timmermann, Bremen
In die Welt hinaus – Reisende Musikerinnen aus den venezianischen Ospedali

Annkatri Babbe, Bremen
Von Ort zu Ort: Reisende Damenkapellen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Stephanie Schroedter, Berlin

Spektakuläre Klangräume und imaginäre Bewegungsklänge – Facetten populärer Tanz-/Musikkulturen im Paris des 19. Jahrhunderts

Achim Hofer, Koblenz/Landau

Zwischen „bedeutungslos“ und „Meilenstein“. Aspekte des Populären und Populären bei Felix Mendelssohn Bartholdys *Nocturno* (1826) und der *Ouvertüre für Harmoniemusik* op. 24 (1838)

SCHLUSSWORTE

Wolfgang Ruf, Halle und **Ute Omonsky**, Michaelstein

Konferenzkonzeption:

Dr. Ute Omonsky

Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis

Michaelstein 15, D - 38889 Blankenburg

Wolfgang Ruf

Das Populare und das Populäre in der Kunstmusik

Die Einführung ist ein Versuch, die Bedeutung der eng verwandten und leicht zu verwechselnden Begriffe in Bezug auf die Musik mittels terminologischer Reflexion und historischer Deskription zu erfassen. Anhand von Beispielen aus verschiedenen Epochen der Musikgeschichte wird aufgezeigt, dass das Populare und das Populäre klar auseinander zu halten sind. Das *Populare* ist die Hineinnahme von strukturellen Elementen in einen Zusammenhang des Kunsthaften, die einer Komposition partiell oder essentiell einen Anstrich des vermeintlich Volkstümlichen oder Volksnahen oder des Leichtfasslichen und Gemeinverständlichen verleihen. Das *Populäre* ist eine Qualität, die einer Komposition gleich welcher Stilhöhe durch ihre unmittelbare Rezeption oder ihre Nachgeschichte zuwächst, also das Resultat einer dem Musikstück entgegengebrachten Wertschätzung oder Beliebtheit. Inwieweit diese Popularität in der Musik angelegt ist, bleibt eine offene Frage. Kein Zweifel aber besteht, dass beides, das Populare und das Populäre, nichts oder nur bedingt etwas zu tun hat mit dem, was in der Fachliteratur und in der Umgangssprache als Populärmusik oder Populäre Musik bezeichnet wird.

Dietrich Helms

Populäre Musik: Gedanken über einen garstigen Begriff und seine Geschichte

Die sogenannte Populärmusikforschung ringt seit ihren Anfängen mit der Frage, was eigentlich ihr Gegenstand sei. Dass in den letzten Jahren die Zahl der Definitionsversuche abgenommen hat, liegt weniger daran, dass inzwischen eine Lösung gefunden wurde, als vielmehr in der Tatsache begründet, dass sich über Kanonisierungsprozesse innerhalb einer sich etablierenden Disziplin Paradigmen ausgebildet haben, die zumindest das Gefühl vermitteln, man wisse, worüber man spricht. Diese Paradigmen funktionieren allerdings nur solange problemlos, wie sie sich auf die Pop- und Rockmusik der letzten sechs Jahrzehnte beziehen. Wendet man den Begriff auf ältere historische Phänomene und Diskurse an, wird schnell wieder seine ganze Ambiguität und Unschärfe deutlich. Darüber hinaus werden Zusammenhänge zwischen historischen Gegenständen und der gegenwärtigen Pop- und Rockmusik assoziiert, die bei genauerer Betrachtung zumindest anzuzweifeln sind. Ein Blick in die Begriffsgeschichte zeigt, dass „populäre Musik“ letztendlich immer ein ästhetischer, oft auch politischer oder sogar ideologischer Begriff gewesen ist. Für eine sinnvolle (musik-)wissenschaftliche Kategorie jedoch fehlt dem Terminus letztendlich die Eindeutigkeit.

Wolfgang Braungart

Das böse Populäre und das gute Populäre. Oder: E und U und die Volkspoesie-Debatte des 18. Jahrhunderts. Mit einer Notiz zur Geschichte des Bänkelsangs

Etwa Mitte des 18. Jahrhunderts wird das Populäre als ein solches entdeckt und kulturell brauchbar gemacht. Volkslied, Volksballade, Bänkelsang sind die Gattungen, an denen sich diese Konstitution des Populären besonders gut zeigen lässt. Der Vortrag wird dies an einigen Beispielen von Herder bis Annette von Droste-Hülshoff versuchen.

Sabine Meine

„Che faralla, che diralla“. Populäre Spiele mit den höfischen Normen zwischen Frottola und Madrigalkomödie

Die Popularität der Frottola und nachfolgender weltlicher Vokalgattungen des 16. Jahrhunderts in Italien ging von subtilen Spielen mit den Grenzen der höfischen Normen aus. Diese auszuloten muss einen wesentlichen Reiz ausgemacht haben, diese volkssprachige

Vokalmusik zu musizieren, zu hören und zu erleben. An exemplarischen Beispielen und Szenen soll dies nachvollzogen werden.

Hartmut Krones

„... nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten“. Das „Populare“ der „Neuen Teütschen gesang“ der Spätrenaissance

Der Titel des Vortrags nimmt Bezug auf jene Sammlungen von „neuen teutschen Gesängen“, die schon in ihrem Titel darauf hingewiesen haben, dass sie nach dem Vorbild der „welschen Madrigalien und Canzonetten“ gebaut waren und daher dem in Italien gepflegten „neuen“, „modernen“, vor allem aber auch „popularen“ Stil angehörten. Das auf einem im Tenor erklingenden cantus firmus aufgebaute, oft kunstvoll polyphone „Tenorlied“ hatte hier einem Liedtyp Platz gemacht, dessen Melodie in der Oberstimme lag, der weitgehend homophon, deklamatorisch und somit wortdeutlich angelegt war und der zudem auch die „populärereren“ dur-ähnlichen Modi lyrisch (mit „b molle“) und mixolydisch bevorzugte. Selbst geistliche Lieder wiesen bald diese Merkmale auf. – Von den deutsche Lieder schreibenden Niederländern Orlando di Lasso, Jakob Regnart oder Ivo de Vento reicht der Bogen hier vor allem zu Leonhard Lechner, Valentin Haußmann und Hans Leo Haßler, deren Liedsammlungen in ihren Titeln ganz explizit jene Hinweise auf die „welschen“ Vorbilder aufweisen.

Esther-Beate Körber

Wege der Popularisierung von Liedern in der Frühen Neuzeit

Der Vortrag beschäftigt sich mit drei Fragestellungen im Zusammenhang mit populären Liedern der Frühen Neuzeit: Wie entdecken Historiker ein populäres Lied – was sind also die Quellen und Hinweise für entsprechende Forschungen? Wie vollzieht sich die Popularisierung, was sind also die Medien, die populär machten? Wie und in welchen Situationen wurde in der Frühen Neuzeit öffentlich oder gemeinschaftlich gesungen?

Michael Fischer

Medialität und Popularität – Zur Aria „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“

Zu der Volksliedkonstruktion im 19. und 20. Jahrhundert gehörte es, Lieder der Frühen Neuzeit als „Volkslieder“ zu bezeichnen und zu propagieren. Zum Teil wurde bewusst der ursprüngliche Sitz im Leben, die vielfältigen Prozesse der Produktion und Rezeption sowie die damit verbundenen musikalischen Praxen ausgeblendet. Umgekehrt leitete man kunstmusikalische Phänomene von (angeblich) präexistenten „Volksliedern“ ab, um damit – manchmal unter ideologischen Vorzeichen – die Kunst an das Populäre rückzubinden.

Dies gilt auch für das Lied „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“. Entstanden ist es im 17. Jahrhundert, es wurde auf zahlreichen Liedflugschriften im süddeutschen Sprachgebiet verbreitet. Ungewöhnlich ist, dass die beiden frühesten Drucke (vermutlich München, 1638) nicht nur die Melodie, sondern auch den zugehörigen Generalbass wiedergeben. Weitere Merkmale der verschiedenen Liedfassungen bzw. -drucke weisen ebenso auf einen gelehrten und in gewisser Weise elitären Produktions- und Rezeptionskontext hin. Von einer „populären“ (popularen) Rezeption ist uns nichts bekannt.

Erst durch die Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ wurde der Gesang zu Beginn des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt und dem Bildungsbürgertum der Zeit als „Katholisches Kirchenlied“ bzw. als „Volkslied“ präsentiert. Der Schwerpunkt der Rezeption liegt allerdings erst im 20. Jahrhundert, ausschlaggebend hierfür war der Abdruck in der Sammlung „Zupfgeigenhansl“. Die kunstmusikalischen Bearbeitungen (etwa von Johannes Brahms, Max Reger oder Johann Nepomuk David) haben somit nicht auf ein altes „Volkslied“ zurückgegriffen, sondern auf eine bewusste Stilisierung und Umwertung des „Elitären“ zum „Populären“.

Jürgen Heidrich

Aspekte des „Popularen“ in der Musik des 17. Jahrhunderts

Der Vortrag möchte die Bedeutung der Kategorie des „Popularen“ unter den spezifischen medialen, politischen, mentalitäts- und kompositionsgeschichtlichen sowie ästhetischen Bedingungen des 17. Jahrhunderts in den Blick nehmen: Ein – zunächst naheliegender – Aspekt dieses weiten Themenfeldes ist fraglos die Verarbeitung volksmusikalischer Elemente in der Kunstmusik, wobei sich sogleich eine Reihe von Fragen in den Vordergrund drängt: In welchem Umfang ist dieses Phänomen greifbar? Wie sind solche ästhetischen und soziokulturellen Transformationen motiviert und unter welchen sozialmusikgeschichtlichen Bedingungen entfalten sie ihre Wirkung? An welche Zielgruppe sind sie gerichtet? Welche rezeptions-ästhetische Wirkung haben solche Prozesse gezeitigt? Gibt es womöglich regelrechte Marktmechanismen, die eine kunstmusikalische Aneignung „populärer“ Elemente befördern? Diesen und weiteren Fragen soll aus interdisziplinärer Perspektive nachgegangen werden.

Christian Ahrens

„Von denen Divertissements der großen Herren“ – Populare Musikinstrumente im Zeremoniell deutscher Fürstenhöfe

Daß sich seit dem ausgehenden Mittelalter eine Trennung der volksmusikalischen und der artifiziellen Musikpraxis vollzogen hat, die zu einer deutlichen Abgrenzung der jeweiligen Musikergruppen und der Standeszugehörigkeit ihrer Mitglieder führte, scheinen historische Quellen zu belegen: etwa die abschätzigen Bezeichnungen „Schergeiger“, „Bocksmerten“, „Bierfiedler“, die u.a. Andreas Werckmeister und Johann Kuhnau überliefern. Überdies untersagten fürstliche Verordnungen ‚ordentlichen‘ Musikern bei Strafandrohung das Spiel von „Sackpfeiffen, Pohlnischen Böck[en], Leyren, Triangel und dergleichen nicht Musicalische[n] Instrumenten“ (Württembergische Zinkenistenordnung von 1721).

Dem steht freilich entgegen, daß höfische Inventare durchaus das Vorhandensein derartiger Instrumente belegen; daß sich Ankäufe ‚nicht Muscalischer‘ Instrumente zu teilweise exorbitant hohen Preisen nachweisen lassen; daß verschiedene Herrscher eine feste Truppe von Dudelsackbläsern und/oder von Bergmusikanten in Diensten hatten; daß zahlreiche gedruckte Quellen zur höfischen Festkultur des 16. bis 18. Jahrhunderts die Mitwirkung derartiger Musiker mit ihren Instrumenten in Wort und Bild festhalten; und schließlich, daß die für die höfische Repräsentationskultur des Barock außerordentlich bedeutsamen Divertissements sowie die ephemere Festkultur zu wesentlichen Teilen Darbietungen umfaßten, in deren Rahmen ‚niedere‘ Musikinstrumente eingesetzt wurden. Sie dienten der Evozierung eines entsprechenden Kolorits, das oft durch passende Uniformen resp. Kostüme ihrer Spieler unterstrichen wurde. Erstaunlicherweise jedoch wirkten diese Instrumentalisten häufig mit den traditionellen Musikern zusammen, selbst Trompeter und Pauker waren davon nicht ausgenommen. Dieser scheinbaren Dichotomie von höfischem und populärem, elitärem und volkstümlichem Musizieren soll anhand historischer Quellen nachgegangen werden.

Volker Möller

Bierfiedler und Kunstgeiger – Die Praxis des popularen Violinspiels im 17. und 18. Jahrhundert und ihre Einflüsse auf die Kunstmusik

Ausgehend von der Herkunft der Violine aus der „Unterschicht“ und ihrer erst allmählich nachfolgenden Assimilation in elitären Musizierkreisen beleuchtet dieses Referat die Spielpraxis populärer Elemente in der Kunstmusik anhand von Musik für Violine: Der Weg führt von Eigenschaften und Techniken der „Bierfiedler“, vor denen Lehrwerke im 17. und 18. Jahrhundert (noch und zeitgleich) warnten, zu deren späteren Integration in das Musizieren der Kunstgeiger. Quellenlage, Geigen- und Bogenhaltung, Strichtechnik und Skordatur geben dafür aufführungspraktische Indizien.

Das Referat hinterfragt die musizierpraktische Ausführung des „Popularen“ u.a. in Kompositionen von Biber, Schmelzer, Telemann oder Bach und eine mögliche Differenzierung von der Spielpraxis ohne volksmusikalische Elemente, im weiteren Sinne die Beeinflussung der artifiziellen Spielpraxis durch das „Populare“ in der Musik.

Mechthild von Schoenebeck

Populär – pädagogisch – politisch. Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert

Die Geschichte der Hausmusik seit Martin Luther ist eine Geschichte der Funktionalisierung von Musik zu pädagogischen und politischen Zwecken. Die Ideologisierung der sozialen Musikpraxis Hausmusik erreichte im 19. und bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Doch auch in früheren musikgeschichtlichen Epochen lässt sich die Ausrichtung des Repertoires und der Praxis der Hausmusik auf außermusikalische Ziele konstatieren. Der Beitrag arbeitet diese Aspekte der Hausmusik heraus und untersucht, inwiefern das Repertoire auf populären Musikformen der jeweiligen Entstehungszeit fußt.

Gundela Bobeth

„Musick für aller Gattung leute“ – Künstlerischer Anspruch und Popularität in der Wiener Liedkomposition der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Die im Zuge aufklärerischer Popularitätsbestrebungen formulierten Ideale von Einfachheit und Sangbarkeit und die damit einhergehende Orientierung am „Volkston“ gehören zu den Grundfesten des umfangreichen nord- und mitteldeutschen Schrifttums zur Liedästhetik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Für die zur gleichen Zeit in Wien entstehenden Liedkompositionen fehlt eine entsprechende zeitgenössische Theoriedebatte, was zusammen mit der offensichtlichen Beeinflussung zahlreicher Wiener Liedkompositionen durch hochartifizielle Gattungen wie die italienische Opernarie – gegen die sich die Polemik der Berliner Liedästhetik unter anderem richtet – die Musikhistoriographie zu der Annahme geführt hat, die Wiener Liedmusik entfalte sich unter spezifischen eigenen Prämissen.

Dass ausgerechnet für Wien, dessen ideelles „Einverständnis von Graf und Kutscher“ (Adorno) als integraler Faktor für die Herausbildung der unter ‚Wiener Klassik‘ subsumierten charakteristischen Musiksprache weithin akzeptiert ist, eine eingehende Auseinandersetzung mit der Frage nach populären Elementen im Liedschaffen bislang ausblieb, erscheint als frappierendes Desiderat, dem der Beitrag auf unterschiedlichen Ebenen begegnet. So wird gezeigt, dass volksliedhafte Merkmale – teilweise in unmittelbarem Zusammenhang mit einer Rezeption des nördlich der Alpen verbreiteten Dichtungs- bzw. Liedguts und des damit verbundenen Liedideals Herderscher Prägung – von Anfang an in der Wiener Liedmusik ebenso zu greifen sind wie komplexere Formen. Als Spezifikum der Wiener Liedkultur erweist sich somit nicht die Ausprägung einer vom übrigen deutschen Sprachraum grundsätzlich unabhängigen Liedtradition, sondern vielmehr eine Aufnahme und Integration von Merkmalen unterschiedlicher musikalischer Provenienzen und eine bis weit über die Jahrhundertwende hinaus zu verfolgende Pluralität von Liedkonzeptionen, die ein gleichberechtigtes Nebeneinander von schlichten, volksliedartigen Strophenliedern und anspruchsvollen, groß angelegten Gesängen erlaubte.

Indem der Beitrag mögliche Zusammenhänge zwischen einem kompositorischen Rekurs auf Populäres und bestimmten Adressatenkreisen, Gebrauchsräumen, Verbreitungsstrategien und Rezeptionsweisen sichtbar macht und Voraussetzungen sowie Wirkungsweisen des Einsatzes populärer Gestaltungsmittel in der Wiener Liedkomposition im Spannungsfeld zwischen Anspruch und Popularität nachgeht, wird die sozial integrative Funktion der Wiener Liedkultur neu konturiert.

Kathrin Eberl-Ruf

Goethe und das populäre Musiktheater: Das Singspiel *Erwin und Elmire* in seinen Vertonungen

Erwin und Elmire ist das erste und zweifellos erfolgreichste Stück der insgesamt sechs Singspiele Johann Wolfgang von Goethes. Der Beitrag widmet sich den dramaturgischen Konzeptionen beider Textfassungen (entstanden in Frankfurt 1773–1775 bzw. Rom 1787) und stellt dabei auch die Frage nach den Gründen der Auseinandersetzung des Dichters mit der damals populären Gattung des deutschen Theaters sowie nach der Beliebtheit dieses Werkes als Vorlage für eine Reihe zeitgenössischer Vertonungen. Im Zentrum der Untersuchung stehen hierbei die Komposition von Anna Amalia Herzogin von Sachsen-Weimar auf den Text der ersten Fassung von *Erwin und Elmire* (UA 1776) und Johann Friedrich Reichardts Vertonung der überarbeiteten Vorlage (UA 1793).

Axel Beer

Verlagsstrategien am Ausgang des 18. Jahrhunderts

Verlegerisches Handeln ist und war gerade im Bereich der Musik keineswegs der Einförmigkeit unterworfen. Seit der Entwicklung eines vom Buchhandel unabhängigen Musikverlagswesens im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entwickelte sich im deutschsprachigen Raum eine enorme Betriebsamkeit, die allein schon an der schier unerschöpflichen Zahl der Veröffentlichungen und der hinter diesen stehenden Firmen zu erkennen ist. Jenseits des quantitativen Befunds entdeckt man im Blick auf Herstellung und Vertrieb jedoch die unterschiedlichsten Vorgehensweisen, die zum einen auf traditionsgebundenen Grundüberzeugungen fußen, zum anderen vor dem Hintergrund eines immer intensiver werdenden Konkurrenzkampfes zu begreifen sind.

Nina Noeske

Last – Liszt – Lust: Die Popularität des Virtuosen als Politikum

Der Virtuose – und hier beispielhaft Franz Liszt – war im 19. Jahrhundert eine schillernde Gestalt, anhand derer man auf den ersten Blick weit Entferntes verhandelte: Erörterungen von Moral und Sittlichkeit, Autonomie und Souveränität, Gesundheit und Krankheit verweisen unzweideutig auf die Sphäre des Politischen. Wenn der Pianist Liszt auf seiner Berlin-Reise 1841/42 gefeiert wurde wie ein König, wenn er Thema unzähliger Witze, Bildergeschichten und Zeitungsartikel war, so lässt sich hieran beispielhaft ablesen, wie eng die verschiedenen Lebensbereiche miteinander verknüpft waren. Die Popularität des Virtuosen war Teil der großen Emanzipationsbewegungen des 19. Jahrhunderts.

Klaus Hubmann

Styrienne und Tyrolienne. Tänze, Lieder und Salonstücke alpenländischer Prägung

Mit Styrienne und Tyrolienne wurden sowohl Tanz- als auch Liedtypen bezeichnet, die sich auf die Steiermark oder Tirol als tatsächliches oder imaginäres Ursprungsland beziehen. Charakteristisch für beide Formen sind Ländlermelodik im Dreiertakt in gemäßigttem Tempo, Dreiklangsbrechungen und große Sprünge. Bereits um 1830 fanden Styrienne und Tyrolienne Eingang in die Klavier- und sogar Opernliteratur. Sogenannte Nationalsängergesellschaften oder Alpensänger-Vereine aus der Steiermark und Tirol, die durch Europa und Nordamerika reisten, trugen wesentlich zur großen Verbreitung der musikalischen Mode „à la Styrienne“ bzw. „Tyrolienne“ bei. Freilich ging die anfänglich naive Volkstümlichkeit, die die „heile Welt“ der Almbewohner glorifizierte, hier und da durch das Vordringen kommerzieller Elemente in „aufdringliche Volkstümlichkeit“ (Karl Gottfried von Leitner) über.

Volker Timmermann

In die Welt hinaus – Reisende Musikerinnen aus den venezianischen Ospedali

Im 18. Jahrhundert erlangten die venezianischen Ospedali Weltruhm: Eine Reihe hochklassiger Musikerinnen wurden in den Waisenhäusern ausgebildet: ihre Qualität und ihr Wirken in Venedig wurden nicht nur von Charles Burney ausführlich dargestellt. Dabei handelte es sich um Frauen, deren Wahrnehmung eigentlich eng an die Ausbildungsstätten, in denen sie auch auftraten, geknüpft waren. Einige dieser Frauen – etwa die Geigerinnen Maddalena Lombardini Sirmen und Regina Strinasacchi – wagten den Sprung heraus aus dem Schutzraum der Konservatorien und begaben sich auf Konzertreisen. Welche Auswirkungen dieser Sprung ins öffentliche Konzertleben hatte, wie sich die Wahrnehmung damit wandelte, soll in diesem Vortrag dargestellt werden.

Annkatri Babbe

Von Ort zu Ort: Reisende Damenkapellen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Um 1800 brachen die ersten „Klingerdilms“, die sogenannten ‚Harfenmädchen‘ aus Böhmen, auf. Zu Fuß reisten sie von Ort zu Ort, um mit der Musik ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Gleiches taten um diese Zeit die Musikerinnen und Musiker der ersten Harfen- und auch Blaskapellen – etwa aus Thüringen und dem Harzvorland. Die wirtschaftliche und soziale Situation hatte in vielen Bergbaudörfern schon Jahre zuvor das Wandergewerbe begünstigt. Einzelne Beispiele im ausgehenden 18. Jahrhundert zeigten dann, wie durchaus einträgliches Geschäft das Wandermusikantentum sein konnte.

Für eine Geschichte der Damenkapellen erweisen sich insbesondere die Harfenkapellen als interessant. Diese Ensembles, besetzt mit einem – in der Regel Geige spielenden – „Chorführer“ sowie zwei oder drei Gitarre und Harfe spielenden Musikerinnen und in einigen Fällen einem weiteren Violinisten, dienten wohl, so Dorothea Kaufmann, „als Vorbild für spätere Damenkapellen“ (Dorothea Kaufmann).

Letztere befriedigten das Bedürfnis von Publikum und Presse nach künstlerischer Unterhaltung wie auch jenes nach Neuigkeit und Attraktion. In einer Zeit, in der Geigerinnen, Cellistinnen und Flötistinnen einen Ausnahmestatus hatten, sorgte die Mitwirkung von Frauen in Instrumentalensembles für Aufsehen. In Werbung und Konzertbesprechungen finden sich wiederholt Versuche der Einordnung dieser Musikerinnen zwischen Populärkultur und Kunst, die dabei meist weniger auf die künstlerischen Leistungen als vielmehr auf das Auftreten von Frauen in diesem Rahmen gerichtet sind.

Stephanie Schroedter

Spektakuläre Klangräume und imaginäre Bewegungsklänge – Facetten populärer Tanz-/Musikkulturen im Paris des 19. Jahrhunderts

Eine strikte Trennung zwischen ‚ernster‘ und ‚unterhaltsamer‘ Musik beziehungsweise einer Musik, die sich in erster Linie an ein erlesenes Fachpublikum wandte, und einer, die sich vor allem an breite Bevölkerungskreise auch ohne eingehende musikalische Kenntnisse richtete, war insbesondere im frühen 19. Jahrhundert noch unüblich – vielmehr gehörte sie zu den unausgesprochenen Selbstverständlichkeiten, die auf gesellschaftspolitische Konstellationen zurückzuführen sind. Dementsprechend zeigten sich insbesondere im nachrevolutionären Frankreich intensive Bestrebungen, die seinerzeit tonangebende ‚klassische‘ Konzertmusik deutscher Komponisten durch Auditorien, die mehrere hundert Zuhörer fassen konnten, ‚spektakulär‘ zu inszenieren und dadurch auch ‚populär‘, d.h. (fast) für jeden zugänglich zu machen.

Ebenso war es im Zuge dieser Entwicklungen – gerade im Frankreich des frühen 19. Jahrhunderts, das für seine ‚Dansomanie‘ international bekannt war – nicht üblich, strikt zwischen einer Musik für die Bühne, den Ballsaal und den musikalischen Salon zu unterscheiden. Stattdessen wurden häufig eingängige Melodien von Opern- und Ballettkompositionen für den Tanz arrangiert, so dass sie unmittelbar ‚in‘ Bewegung, d.h.

kinetisch gehört werden konnten. In der (tänzerischen) Salonmusik konnten solche Melodien zu elaboriert virtuosen ‚Fantasien‘ ausgearbeitet werden, die weiterhin von einem latent tänzerischen Duktus durchzogen sind, sich jedoch von einer unmittelbaren tänzerischen Umsetzung emanzipieren, um (in freier Fantasie) durch die Musik den Tanz imaginieren zu können. Hierdurch wurde ein kinästhetisches Hören (ein Hören mit dem Bewegungssinn) protegiert, das Musik nicht zwangsläufig (auf der Bühne), zu Bewegungen oder (im Ballsaal), in Bewegung hören muss, um Musik (auch unabhängig von körperlichen Visualisierungen) ‚als‘ Bewegung zu begreifen, anders gewendet: der Musik selbst Körperlichkeit zu verleihen.

Achim Hofer

Zwischen „bedeutungslos“ und „Meilenstein“: Aspekte des „Popularen“ und „Populären“ bei Felix Mendelssohn Bartholdys „Nocturno“ / Overture für Harmoniemusik op. 24

1824/26 komponierte Mendelssohn das sog. „Nocturno“ für zehn bzw. elf Blasinstrumente, bis heute etikettiert als „Bade-“ oder „Kurmusik“. In einem Akt der Popularisierung erweiterte der Komponist 1838 dieses Stück zur *Overture für Harmoniemusik* op. 24 für 23 Blasinstrumente plus *Janitscharen*. Mache „Populares“ (im Sinne von Einfachem und leicht Verständlichem) in der Musik selbst das Stück dafür tauglich? Und inwieweit wirkte das „popularisierte“ Werk wiederum zurück auf das musik-immanent „Populäre“? Andererseits: Zu wirklicher Popularität gelangte die Musik – und zwar in beiden Versionen – erst im 20. Jahrhundert. Spiegelt sich darin auch jene Ambivalenz wider, die die Fassungen zwischen „Kunst-“ und „Kurmusik“, zwischen „Bläser-“, „Blas-“ und „Militärmusik“, aber auch zwischen „Original“ und „Bearbeitung“ changieren lässt? Der Beitrag bemüht sich um Antworten, die vielleicht über das Mendelssohn'sche Werk hinausweisen.

Michaelsteiner Konferenzberichte

85

**Populares und Popularität
in der Musik**



Diese Konferenz wird im Michaelsteiner Konferenzbericht 85 dokumentiert.