

JAHR- BUCH 2008 / 09

Hochschule
FÜR MUSIK
Freiburg



Musik verbindet Menschen auf universelle Art.

Wir fördern junge Talente und engagieren uns langfristig: für die Vermittlung zeitgenössischer Musik ebenso wie für wichtige Impulse bei der Rezeption der Klassiker.

Mit der Förderung dieses Jahrbuches der Freiburger Hochschule für Musik unterstützen wir gerne die künstlerische und pädagogische Ausbildung der Studierenden, die sich immer wieder in herausragenden Auszeichnungen und Ernennungen widerspiegelt.

Leistung aus Leidenschaft.

Deutsche Bank



**JAHR-
BUCH
2008/09**



JAHR- BUCH 2008/09

INHALT

Editorial ... 007

NACHRICHTEN ... 008

Neue Professoren ... 009

Freiburger Akademie zur Begabtenförderung ... 015

Prof. Christoph Sischka

Meisterkurse für junge Talente ... 018

Prof. Christoph Sischka

Institut für Musikermedizin – Tagungen und Kongresse ... 020

Prof. Dr. Claudia Spahn und Prof. Dr. Bernhard Richter

Frauenschola Exsulta Sion in Rom ... 027

Katharina Oelerich

René Jacobs als Gastprofessor ... 031

Dr. Rüdiger Nolte

Ein Festival für Kontrabässe ... 033

Prof. Božo Paradžik

3. Arthur Lephthien Wettbewerb ... 034

Prof. Michael Leuschner

Die Klarinetten-Welt in Freiburg ... 035

Dennis Roth

Exkursionen zur Silbermann-Orgel in Villingen ... 041

Martina Petzold

La vieille Demoiselle de Paris ... 043

Prof. Helmut Deutsch

Erasmus-Aufenthalt auf Korfu ... 045

Prof. Angela Nick

A personal report on my exchange experience ... 048

Philip Lawrence Borter

Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne ... 050

Johannes Held, Katharina Oelerich, Bernhard Schmidt

Wer Neue Musik spielt ... 054

Prof. Michael Leuschner

Glückwünsche ... 056

Bernhard von Pfuhlstein – ein Nachruf ... 065

Manfred Klimanski

Neue Terminals für Web & Office ... 066

Jürgen Diez

Kurz gemeldet ... 068

Neu engagiert ... 072

TEXTE ... 076

Nachdenkliche Musiker? ... 077

Dr. Rüdiger Nolte

Ganzheitliche musikalische Ausbildung ... 078

Philipp Teriete

Neue Musik oder Neue Filmmusik ... 090

Prof. Cornelius Schwehr

línea ... 097

Irene Galindo Quero

Fraglicher Schluss, kein trauriges Ende ... 107

Prof. Joseph Willimann

Theologisch-musikalische Beobachtungen ... 123

Dominik Skala

Brahms' Debut ... 134

Prof. Dr. Janina Klassen

Die japanischen Volkslieder Minyo ... 138

Seiko Tokiwa

Interdisziplinäres bei Rebecca Saunders ... 143

Prof. Dr. Hans Schneider

Ästhetische Erfahrung im Musik- und Kunstunterricht ... 153

Gabriel Behrens

JAHRESBERICHT 2008/2009 ... 164

Finanzielles ... 165

Personelles ... 168

Allgemeines aus der Verwaltung ... 169

Manfred Klimanski

Studien- und Prüfungsordnungen ... 171

Prof. Helmut Lörscher

Generationswechsel an der Hochschule ... 173

Zusammenarbeit innerhalb der Hochschule ... 173

Freiburger Institut für Musikermedizin ... 173

1. Internationaler Klarinettenwettbewerb ... 174

Erscheinungsbild ... 174

Dr. Rüdiger Nolte

Website ... 175

International Office ... 176

Prof. Scott Sandmeier

Studienbewerber- und Studentenstatistik ... 181

Personalveränderungen in der Lehre ... 184

Die Hochschule als Musikveranstalter ... 187



Liebe Leserinnen und Leser,

auch die Freiburger Musikhochschule veröffentlicht nun ihr Jahrbuch, in dem Sie Informationen der Hochschule aus dem vergangenen Jahr finden sowie den offiziellen Jahresbericht des Rektorats, außerdem eine Sammlung von Texten, die als Verhältnis von Professor und Student/Studentin geordnet ist. Weil dieses Buch an den Zeitraum des vergangenen Jahres erinnert, bietet es auch Gelegenheit zum Eingedenken, für Sie, für uns, über das, was war – und bietet damit Gelegenheit zur Zeitwahrnehmung.

Zeit hat man, gibt man, nimmt man. Oder auch nicht.

An einer Musikhochschule ist Zeit von zentraler Bedeutung, nicht nur als Bedingung der Studien-Absolvierung, sondern auch als Bestimmtheit der studierten musikalischen Werke selbst, die sich in Zeit ereignen. In einer Musikhochschule ist Zeit also unmittelbar präsent.

Und bietet auch genügend Anlass für kritische Fragen, vor allem, weil innerhalb dieser Zeit-Maßgaben junge Menschen ausgebildet werden.

Den Vorgaben von »Bologna« entsprechend wurden in Freiburg im vergangenen Sommersemester die Studien- und Prüfungsordnungen von Bachelor und Master beschlossen, so dass ab Wintersemester 2009/10 nur noch nach diesen Ordnungen immatrikuliert wird. Das ist gut so.

Dass die Studien-Angebote ab sofort nach den Maßgaben von Bachelor und Master geregelt sind, erleichtert aber nicht gerade unsere Situation, weder die der Studierenden noch die der Lehrenden noch die der Hochschulleitung. Denn offen bleibt, wie das in der alltäglichen Hochschul-Praxis machbar sein wird. Und auch: wie weit es bei solch detailliert organisierten Studien noch möglich ist, die notwendigen Freiräume für die Entwicklung künstlerischer Persönlichkeiten zu bieten. Denn dafür braucht man Zeit.

Mit der Veröffentlichung dieses ersten Jahrbuchs der Hochschule für Musik Freiburg gilt unser besonderer Dank denen, die die Finanzierung dieser aufwendigen Publikation ermöglichten: der Deutschen Bank Freiburg, Herrn Michael Kahrf sowie der Rothaus Brauerei, Herrn Dr. Thomas Schäuble.

Mit besten Grüßen

Dr. Rüdiger Nolte

Rektor

NACH- RICHTEN

Berufungsverfahren

Bekanntmachungen des Rektorates

Neue Professoren



**Prof.
Muriel Cantoreggi**

Violine, SS 2009

Die französische Geigerin Muriel Cantoreggi studierte bei Régis Pasquier, Wiktor Libermann und Christoph Poppen. 1993 war sie Preisträgerin des internationalen Wettbewerbs »Marguerite Long – Jacques Thibaud«, 1994–1996 Konzertmeisterin des European Union Youth Orchestra. 1995–2008 übernahm sie die gleiche Position beim Münchener Kammerorchester. In der Saison 2000/2001 wurde sie zusammen mit dem Klarinettenisten Jörg Widmann und der Pianistin Silke Avenhaus von der Kölner Philharmonie für die prestigeträchtige Reihe »Rising Stars« ausgewählt, die mit Konzerten auf den Podien führender internationaler Konzerthäuser verbunden ist. Als Solistin arbeitete sie mit Dirigenten wie Heinz Holliger, Juha Kangas und Thierry Fischer zusammen. Cantoreggi war Mitglied des Végh Ensembles und widmet sich in verschiedenen Ensembles, darunter ein festes Duo mit der Bratschistin Geneviève Strosser, intensiv der Kammermusik. Ein besonderes Interesse der Geigerin gilt darüber hinaus der zeitgenössischen Musik, die einen bedeutenden Platz in ihrem Repertoire einnimmt. Auf der 2006 erschienenen ECM-Produktion *Folio* mit Werken von Barry Guy ist sie als Solistin des Münchener Kammerorchesters zu hören. Eine Aufnahme von Frank Martins *Polyptyque* sowie *Maria Tryptichon* mit der Sopranistin Juliane Banse und der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern unter der Leitung von Christoph Poppen ist ebenfalls bei ECM erschienen.



**Prof. Dr.
Andreas Doerne**

Musikpädagogik,
WS 2009/2010

Von 1995 bis 2000 Studium der Musikerziehung mit den Instrumenten Klavier und Gitarre an der Hochschule für Künste Bremen. 2001 Beginn des Promotionsstudiums an der Universität der Künste Berlin bei Prof. Dr. Ulrich Mahlert mit Nebenfach Psychologie an der Humboldt Universität Berlin. Die Dissertation *Umfassend Musizieren – Grundlagen einer Integralen Instrumentalpädagogik* erscheint 2010 bei Breitkopf & Härtel. 2002–2006 als Lehrer an einer Berliner Privatmusikschule sowie in Potsdam Entwicklung auditiver Unterrichtsmethoden: Klavierschule *Hörlabor Klavier* (Breitkopf & Härtel). Seit April 2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter des von Daniel Barenboim und der Staatskapelle Berlin gegründeten »Musikkindergarten Berlin« im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung und Forschung: musikpädagogische Konzeption sowie Evaluation des Projektes. Besuche und Austausch mit ähnlichen Projekten in Europa und Übersee. Aufbau und Leitung des neu geschaffenen Medienraumes an der Universität der Künste Berlin und Lehrtätigkeit im Bereich »Neue Medien in der Musikvermittlung«: mediengestützte Musikvermittlung, Popmusikdidaktik, Filmmusik und »Blended Learning Environments«. Seit 2007 Lehrauftrag an der Hochschule für Künste Bremen für den Bereich Musikpädagogik / Allgemeine Instrumental Didaktik. Seit April 2008 Vertretungsprofessur in Vollzeit an der HfK Bremen. Komposition und Produktion von Filmmusik u.a. für *Ende einer Strecke* und *Autopiloten* (Festivalbeitrag »Perspektive Deutsches Kino« auf der Berlinale 2007). Ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift *Üben & Musizieren*.

René Jacobs kam als Chorknabe in seiner Heimatstadt Gent zur Musik. Während er an der Universität Gent klassische Philologie studierte, führte er seine Gesangsstudien in Brüssel und Den Haag weiter. Die Begegnungen mit den Brüdern Kuijken, Gustav Leonhardt und Alfred Deller ermutigten ihn, sich als Countertenor zu spezialisieren. Seine große Karriere in diesem Stimmfach führte ihn durch ganz Europa, in die USA und in den Fernen Osten. 1977 gründete er das Ensemble Concerto Vocale. Unter seiner Leitung wurden viele Produktionen der Opern von Monteverdi, Cesti, Cavalli, Gluck, Händel, Mozart zu Marksteinen der historisch informierten Interpretationspraxis. Seit 1991 ist er künstlerischer Direktor des Opernprogramms der Festspiele für Alte Musik in Innsbruck. Er arbeitet in Brüssel am Théâtre Royal de la Monnaie, in Barcelona, Lyon und Montpellier, beim Festival d'Aix-en-Provence und am Théâtre des Champs-Élysées sowie in seiner Eigenschaft als erster ständiger Gastdirigent und künstlerischer Berater für das Barockrepertoire an der Berliner Staatsoper. Kaum überschaubar sind die Auszeichnungen, die er für seine Arbeit am Pult und seine Einspielungen erhielt, darunter Prämierungen wie »Diapason d'or de l'année«, der Deutsche Schallplattenpreis für sein Lebenswerk, MIDEM-Künstler des Jahres, »Grammy Awards«. René Jacobs hatte lange Zeit einen Lehrauftrag an der Schola Cantorum Basiliensis, wo er zahlreiche Sänger ausbildete, die heute auf den bedeutendsten Bühnen der Welt auftreten.



**Gastprofessor
René Jacobs**

Historische
Aufführungspraxis,
WS 2008/2009

Torsten Meyer studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hannover die Diplomstudiengänge Oper-Solo, Musikerziehung Gesang, Kirchenmusik (A) bzw. den Studiengang Lehramt am Gymnasium (Musik und Germanistik). Zu seinen Lehrern zählten Carol Richardson-Smith (Gesang), Gráinne Dunne und Justus Zeyen (Liedklasse), Gerhard Faulstich (Didaktik und Methodik), Matthias Remus (Szenischer Unterricht), Eva Märtson (Sprecherziehung), Lajos Rovatkay und Ulrich Bremsteller (Orgel), Gerrit Zitterbart (Klavier) sowie u.a. Martin Brauß, Walter Nußbaum und Peter Winkler (Chor-, Ensemble- und Orchesterleitung). Internationale Konzerttätigkeit mit verschiedenen Ensembles, wie der Rheinischen Kantorei (Hermann Max), der Schola Heidelberg (Walter Nußbaum) sowie den Bach-Vocalsolisten Köln (Helmut Müller-Brühl). Als Solist (Bariton) Spezialisierung im Lied- und Konzertfach. Zu seinen Duopartnern zählen Gráinne Dunne, Jan Revermann, Gerrit Zitterbart und Martin Schmeding. Rundfunk-, TV- und CD-Aufnahmen mit breit gefächertem Repertoire von der Renaissance bis zur zeitgenössischen Moderne mit dem Abegg-Trio und dem Brahms-Chor Hannover sowie Arbeit als Sprecher für den NDR und Deutschlandradio Kultur. Ab 1999 Kantor & Organist der ev.-luth. Südstadt-Kirchengemeinde Hannover und Kreiskantor im Amtsbereich Hannover-Mitte. Aufführung repräsentativer Werke der a-cappella- und Oratorienliteratur, aber auch immer wieder Erstaufführungen unbekannter Werke wie J.C.F. Bach *Der Tod Jesu* oder G.A. Homilius *Johannespassion*. 2002–2006 Lehrauftrag am Institut für Musik der Fachhochschule Osnabrück, danach Lehrauftrag an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.



**Prof.
Torsten Meyer**

Gesang und Ensemble-
gesang, WS 2009/10



**Prof.
Brice Pauset**

Komposition,
SS 2009

Geboren 1965 in Besançon (Frankreich), 1975-1984 Studium am Conservatoire National de Région de Besançon (Klavier, Violine, Cembalo, Kammermusik, Pädagogik, Harmonie, Kontrapunkt). 1984-1986 Kompositionsstudium (und elektronische Musik) am Conservatoire national de région de Boulogne-Billancourt bei Michel Zbar, gleichzeitig Philosophiestudium in Paris (Sorbonne) und Leuven (Katholische Universität), 1986 Promotion in Philosophie (cum laude), Privatkurse bei Gustav Leonhardt (Cembalo). Weiterführende Kompositionsstudien bei M. Philippot, C. Grisey, F. Donatoni, A. Bancquart sowie Meisterkurse bei H. Dutilleux, B. Ferneyhough und M. Jarrell. Einjähriger Kurs für Komposition und Informatik am IRCAM (Paris), dort auch künstlerische Beratertätigkeit. Lehraufträge für Klavier- und Cembalobegleitung, Interpretation für Sänger, für Analyse und Ästhetik. Einladungen zu Festivals wie Agora (Paris), Ars Musica (Brüssel), Musik-Biennale Berlin, Darmstädter Ferienkurse, Donaueschinger Musiktage, Musica (Strasbourg), Musica Viva München, Musikprotokoll Graz, Présence (Paris), Wien Modern. Konzerttätigkeit als Cembalist und Pianist: Solo-Recitals u.a. im Konzerthaus Wien, Concertgebouw Amsterdam, sowie regelmäßig mit dem ensemble recherche. Seine Kompositionen wurden u.a. aufgeführt von Arditti String Quartett, Ensemble intercontemporain, Ensemble Modern, ensemble recherche, Freiburger Barockorchester, A. Staier, S. Cambreling, J. Nott. Seit 2003 freischaffend in Freiburg.

Stefan Schneider studierte am Richard-Strauss-Konservatorium München mit Abschluss im Jahr 1988. Langjähriges Privatstudium bei Hans Schöneberger (Bayerisches Staatsorchester) und Meisterkurse in Wien bei Alois Brandhofer (ehemals Berliner Philharmoniker). Sein Engagement gilt der ganzen Instrumentenfamilie (alle Klarinetten und das Bassethorn bis hinab zur Kontrabassklarinetten) und damit auch dem kammermusikalischen und zeitgenössischen Repertoire. Als freischaffender Musiker regelmäßiger Gast beim Bayerischen Staatsorchester und den Münchner Philharmonikern; in dieser Zeit Zusammenarbeit mit namhaften Dirigenten u.a. mit Zubin Mehta, James Levine, Peter Eötvös, Hans Zender, Kent Nagano. Seit 1995 ständiger 1. Klarinetist beim Münchener Kammerorchester. 2000/2001 Aushilfe als Bassklarinettist an der Bayerischen Staatsoper und als stellvertretender Soloklarinetist mit Verpflichtung zur hohen Klarinette bei den Münchner Philharmonikern. Mit verschiedenen Kammermusik-Formationen zahlreiche Uraufführungen u.a. von Hölzsky, Widmann, Schneid. Solistische Partien in großen Opernproduktionen wie Aribert Reimanns *Bernarda Albas Haus* oder Jörg Widmanns *Das Gesicht im Spiegel*. Mit dem SWR Sinfonieorchester Freiburg Baden-Baden Gastspiel in Donaueschingen 2006. Filmmusikproduktionen mit Enjott Schneider sowie Rundfunk- und CD-Produktionen für Labels wie ECM, Unitel, Sony.



**Prof.
Stefan Schneider**

Gastprofessor
für Klarinette
SS 2009

1987–91 Studium der Regie an der Hochschule für Musik und Theater München bei August Everding. 1991–98 Regieassistent und Spielleiter an der Bayerischen Staatsoper München, der Staatsoper Unter den Linden Berlin, Théâtre du Châtelet Paris, Salzburger Festspiele. Seit 1998 freischaffender Regisseur: Inszenierungen u.a. an der Staatsoper Unter den Linden Berlin, der Hamburgischen Staatsoper, beim Maggio Musicale in Florenz, im Chicago Symphony Center, am Staatstheater Nürnberg, Staatstheater Karlsruhe, Opernhaus Graz, Lucerne Festival, Volksoper Wien, Potsdamer Musikfestspiele und der Opéra de Montpellier. Repertoire von Cavalli über Haydn und Mozart, Donizetti, Verdi, Wagner und Puccini bis zu Uraufführungen (Cristóbal Halffters *Lázaro* am Theater Kiel 2008). Gastprofessor für Szenischen Unterricht an der Universität der Künste Berlin, Dozent im Opernstudio am Staatstheater Nürnberg, der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin und an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Seit Wintersemester 2008 Professor an der Freiburger Hochschule für Musik und Leiter des Instituts für Musiktheater. Weiterhin Regie-tätigkeit an mehreren Häusern.

Jendrik Springer wurde 1972 in Göttingen geboren. Er studierte Klavier bei Prof. Karl-Heinz Kämmerling, dessen Schüler er schon seit seinem siebten Lebensjahr war, und Dirigieren bei Prof. Lutz Köhler an der Musikhochschule Hannover. Als Pianist mit Spezialbegabung Prima-Vista-Spiel ist er Preisträger zahlreicher Wettbewerbe u.a. beim Karl-Bergemann-Blattspielwettbewerb 1995. Noch während des Studiums erhielt er 1995 sein erstes Engagement als Solorepetitor an der Hamburgischen Staatsoper. Nach einer Zwischenstation am Staatstheater Darmstadt, wo er als Dirigent neben einer Vielzahl von Repertoirevorstellungen auch einige Premieren leitete, arbeitete er von 2002 bis 2007 als Solorepetitor und später als Studienleiter an der Wiener Staatsoper, wohin er vor allem für Stücke aus dem Wagner-Strauss-Repertoire immer wieder verpflichtet wird. Seit Sommer 1998 wird er alljährlich zu den Bayreuther Richard-Wagner-Festspielen eingeladen. Dort und in Wien war er bereits Assistent von Sir Simon Rattle, C. Thielemann, P. Schneider, G. Sinopoli und S. Ozawa. Gern wird er engagiert, die musikalische Einstudierung für Opernproduktionen zu übernehmen: im Festspielhaus Baden-Baden (*Rosenkavalier* 2009, *Elektra* 2010), bei den Salzburger Festspielen (*Frau ohne Schatten* 2011, alles mit C. Thielemann) oder im Theater an der Wien (*Prinz von Homburg* 2009 mit M. Albrecht). Als Pianist konzertiert er in verschiedenen Kammermusikbesetzungen und als gefragter Liedbegleiter.



**Prof.
Alexander Schullin**

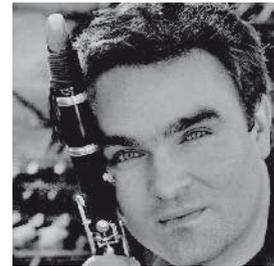
Opernregie und Leitung
des Instituts
für Musiktheater,
WS 2008/2009



**Prof.
Jendrik Springer**

Korrepetition für Sänger,
WS 2008/2009

Geboren 1973 in München, ab 1984 Kompositionsunterricht bei Kay Westermann in München. Ab 1986 Klarinettenstudium an der Hochschule für Musik München, 1994–95 bei Charles Neidich an der Juilliard School New York. 1994–96 Kompositionsstudium bei Hans Werner Henze und Wilfried Hiller in München. 1996 Kulturförderpreis der Landeshauptstadt München, 1997 Bayerischer Staatspreis für junge Künstler. 1997–99 Kompositionsstudium bei Heiner Goebbels und Wolfgang Rihm in Karlsruhe. 1998 Belmont-Preis für Zeitgenössische Musik der Forberg-Schneider-Stiftung, 2001 Louis-Spohr-Medaille der Stadt Seesen. Ab 2001 als Nachfolger von Dieter Klöcker Professor für Klarinette an der Hochschule für Musik Freiburg. 2002 Schneider-Schott-Musikpreis Mainz, 2002 Hindemith-Preis des Landes Schleswig-Holstein, 2003 Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung, Ehrenpreis der Münchener Opern-Festspiele. *Das Gesicht im Spiegel* von der Zeitschrift Opernwelt zur wichtigsten Uraufführung der Spielzeit 2003/04 gewählt, 2004 Arnold-Schönberg-Preis des Schönberg-Centers Wien und des Deutschen Symphonie Orchesters Berlin. 2005 Ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München. 2006 Kompositionspreis des SWR-Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg für *Zweites Labyrinth* (Donaueschinger Musiktage). Claudio-Abbado-Preis der Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker, 2007 Musikpreis der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung. 2009 Präsident und künstlerischer Leiter des 1. Internationalen Klarinettenwettbewerbs Freiburg. Jörg Widmann lebt und arbeitet in Freiburg und München. Zum Sommersemester 2009 erhielt Jörg Widmann eine geteilte Professur für Komposition und Klarinette.



**Prof.
Jörg Widmann**

Komposition, SS 2009
(Klarinette, WS 2001)



Vielfacher Preisträger
Johannes Lang

Freiburger Akademie zur Begabtenförderung (FAB)

Zum Oktober 2007 wurde die ehemalige Vorklasse der Musikhochschule in die Freiburger Akademie zur Begabtenförderung überführt. Mit der Namensänderung verbunden war ein deutlich erweiterter Fächerkanon, der den jugendlichen Hochbegabungen eine breit angelegte musikalische Bildung für eine spätere autarke künstlerische Entwicklung vermittelt.

Verzahnung der Grundlagenfächer mit dem regulären Studienangebot

Im vergangenen Jahr wurde mit den beteiligten Theorie- und Gehörbildungsdozenten ein dreistufiges Leistungssystem erarbeitet, das die Akademieschüler in die Grundlagen einführt (Stufe 1), in der zweiten Stufe ein Vorholen der Aufnahmeprüfung in Theorie und Gehörbildung für die Bachelorstudiengänge ermöglicht und bei Bestehen sogar ein Vorholen von Studienleistungen der ersten Semester ermöglicht, dies gilt bei einem späteren Studium an der Hochschule für Musik Freiburg. Durch diese Verzahnung wird einerseits die Bedeutung der Grundlagenfächer verdeutlicht, andererseits eine wesentliche Erleichterung und Flexibilisierung für das eigentliche Studium erreicht. Zusätzlich wird Unterricht in Rhythmik-Körperbildung und Gesang-Stimm-bildung angeboten, je nach Hauptinstrument ebenfalls Liturgisches Orgel-spiel und Klavier als Nebeninstrument.

Die Zahl der Akademieschüler ist auf 21 angestiegen, zusätzlich belegen vier Schüler ein zweites Hauptfach, sodass seit Oktober 2009 nun 25 Hauptfach-beleger eingeschrieben sein werden, was für dieses Angebot spricht. Ebenso erfreulich ist die deutlich gestiegene Zahl der hauptamtlichen Professoren, die in der FAB unterrichten.

Auf der neu gestalteten Website der Hochschule finden sich nähere Informationen zum Vorstudium, zu den Aufnahmebedingungen sowie das Antrags-formular für die Aufnahmeprüfung.

Wettbewerbserfolge

Zahlreich sind die Erfolge bei nationalen und internationalen Wettbewerben in den vergangenen zwei Semestern. Beim Bundeswettbewerb *Jugend musiziert* konnten Akademieschüler nicht weniger als 10 Preise gewinnen, darunter allein vier erste Preise. Nimmt man die Ergebnisse der vorausgegangenen Landeswettbewerbe in Baden-Württemberg und im Saarland hinzu, kommt man auf insgesamt neun Höchstwertungen von 25 Punkten.

Bei den Landeswettbewerben errangen Tobias Bockstahler, Myriam Boeck, Annette Fabriz, Caroline Frey, Felicitas Frey, Christian Philipp Grässlin, Tobias Grasmeyer, Johannes Lang, Ming-En Liu, Daniel Reith, Shih-Yu Tang und Milena Wilke in unterschiedlichen Kategorien zwölf erste und drei zweite Preise, Mehrfachteilnahmen waren möglich.

Beim Bundeswettbewerb in Essen gewannen erste Preise Johannes Lang (Or-gel, Klasse Prof. Schmeding und Cembalo-Begleitwertung, Klasse Prof. Hill), Annette Fabriz (Orgel, Klasse Prof. Schmeding), Caroline Frey (Gesang, Klasse B. Ostertag; Duo Kunstlied Singstimme und Klavier); zweite Preise Tobias Bockstahler (Trompete, Klasse Prof. Plog), Myriam Boeck (Klavier, Klasse Prof. Kolodin) und Milena Wilke (Violine, Klasse Prof. Kussmaul; Duo Klavier und

ein Streichinstrument), Shih-Yu Tang (Klavier, Klasse Prof. Chen; Duo Klavier und ein Streichinstrument); dritte Preise Ming-En Liu (Klavier, Klasse Prof. Szász; Duo Kunstlied Singstimme und Klavier) und Christian Philipp Grässlin (Trompete, Klasse Prof. Plog).

Exzellenzpreis der Deutschen Stiftung Musikleben

Johannes Lang (Orgel Klasse Prof. Schmeding, Cembalo Klasse Prof. Hill) wurde für seinen dreimaligen Gewinn der Höchstpunktzahl beim Bundeswettbewerb Jugend musiziert an drei verschiedenen Instrumenten (Orgel, Cembalo und Klavier) mit dem Exzellenzpreis der Deutschen Stiftung Musikleben ausgezeichnet und in der Juli/August-Ausgabe der Neuen Musikzeitung mit einem fünfspaltigen Porträt der Fachleserschaft vorgestellt. Im ersten Preisträgerkonzert von Jugend musiziert hatte er im großen Saal der Essener Philharmonie an der dortigen Orgel *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* von Max Reger als fulminanten Schlussbeitrag interpretiert, im zweiten Preisträgerkonzert die Blockflötistin Maria Gnann am Cembalo begleitet.

Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben

Im November 2008 hatte Johannes Lang bereits beim 2. Internationalen Orgelwettbewerb Herford als jüngster Teilnehmer den mit 3.000 Euro dotierten 3. Preis sowie den Publikumspreis in Höhe von 1.500 € gewonnen. Ein 1. Preis wurde nicht vergeben. Mit dem 19-jährigen Schüler der Freiburger Akademie zur Begabtenförderung in der Orgelklasse von Prof. Martin Schmeding wurde zum ersten Mal ein Vorstudent bei einem bedeutenden Wettbewerb für professionelle Organisten ausgezeichnet.

Beim 3. Arthur Lephthien Wettbewerb, der vom 9. bis 12. Juni 2009 im Kammermusiksaal der Freiburger Musikhochschule stattfand, gewann die gerade erst 14 Jahre alt gewordene Shih-Yu Tang aus der Klasse Prof. Pi-hsien Chen den zweiten Preis. Am Wettbewerb beteiligten sich 18 Studierende der Hochschule für Musik Freiburg mit Hauptfach Klavier aller Studiengänge.

Beim 7. internationalen Musikwettbewerb »Premio Città di Padova« gewann Dominik Stadler, Akademiestüler in der Klasse von Prof. Christoph Sischka, in der Wertung Klavier solo bis 18 Jahre mit 98 von 100 möglichen Punkten den ersten Preis. Knapp 200 Musikerinnen und Musiker, darunter rund 60 PianistInnen, nahmen vom 29. Juni bis 5. Juli in mehreren Wertungskategorien am »7. Concorso internazionale di esecuzione musicale Premio Città di Padova« teil.

Konzerte

In jedem Semester finden zwei Konzerte für die Akademiestüler statt, wobei die Auswahl hierzu über ein internes Vorspiel im Konzertsaal erfolgt. Als Juroren sind alle Professoren der Hauptfächer sowie die Dozenten der Grundlagenfächer eingeladen, aus den etwa zweieinhalbstündigen Programmbeiträgen ein repräsentatives Konzertprogramm zusammen zu stellen. Das Hauptkonzert findet jeweils im Konzertsaal der Hochschule unter dem Titel »Die Großen von morgen« statt. Die nicht berücksichtigten Beiträge werden in einem zweiten Konzert der Öffentlichkeit präsentiert. Im Wintersemester war dies ein Konzert in der Residenz Kursana, im Sommersemester in der KUMEDI in Riegel. Dieses Konzert wurde in einem vierspaltigen Artikel der Badischen Zeitung »Selbstbewusste Talente – mit Können« betitelt. Gemäß dieser Tradition finden die nächsten Konzerte am 23. und 24. Januar 2010 wiederum im Konzertsaal der Hochschule und in Riegel statt. Ein besonderer Dank gilt den Korrepetitoren, die dies unterstützen.

Am 4. Dezember 2008 traten Elias David Moncado (Violine), Milena Wilke (Violine), Shih-Yu Tang (Klavier), Miyuko Wahr (Violine), Annette Fabriz (Orgel), Myriam Boeck (Klavier), Sabine Kronberger (Violine), Marlena Schillinger (Violoncello), Simon Hartmann (Kontrabass) und Johannes Lang (Orgel) mit Werken von Kreisler, Tartini, Bartók, Bruch, Reger, Granados, Sarasate, Kabalewski, Brahms und Kagel im Konzertsaal der Hochschule auf. Das Konzert in der Kursana Residenz Freiburg am 7. Dezember 2008 bestritten Caroline Frey (Violine), Shih-Yu Tang (Klavier), Marlena Schillinger (Violoncello) und Myriam Boeck (Klavier) mit Werken von Mendelssohn Bartholdy, Bartók, Kabalewski, Granados und Rachmaninoff.

Als »Die Großen von morgen« traten am 15. Juli 2009 Arsene Lora (Violine), Dominik Stadler (Klavier), Shih-Yu Tang (Viola und Klavier), Tobias Bockstahler (Trompete), Sabine Kronberger (Violine), Felicitas Frey (Violine) und Simon Hartmann (Kontrabass) mit Werken von Prokofieff, Beethoven, Milhaud, Böhme, Paganini, Sibelius, Glière und Mendelssohn Bartholdy auf.

In der Matinee in Riegel traten am 19. Juli 2009 Chen-Yu Li (Klavier), Dominik Stadler (Klavier), Caroline Frey (Violine), Daniel Reith (Klavier), Milena Wilke (Violine) und Hsu-Tseng Chien (Klavier) mit Werken von Liszt, Prokofieff, Vieuxtemps, Brahms, Hindemith und Ernst auf.

Die Akademiestüler dieser beiden Konzerten erhalten bei den Professoren R. Kussmaul, N. Chumachenco, G. v. d. Goltz, M. Cantoreggi, S. Altenburger, B. Paradzik, A. Plog, V. Berzon, A. Immer, P.-h. Chen und C. Sischka Unterricht.

Darüber hinaus sind die Akademiestülerinnen und -schüler in zahlreichen Vortragsabenden der Hochschule sowie in Konzerten bis weit über die Region hinaus zu hören, sowohl solistisch, z. B. in Klavierabenden in Bühl oder Waghäusel (Daniel Reith) wie in Kammermusikformationen.

Prof. Christoph Sischka



Meisterkurse für junge Talente

Bereits zum sechsten Mal fanden die Meisterkurse für junge Talente an der Hochschule für Musik Freiburg statt. Prof. Agnes Dorwarth, Blockflöte, Prof. Markus Goritzki, Gesang, Prof. Elza Kolodin und Prof. Gilead Mishory, beide Klavier, Prof. Anthony Plog, Trompete sowie Prof. Martin Schmeding, Orgel, unterrichteten am Wochenende des 6. bis 8. März interessierte Jugendliche im Alter von 9 bis 22 Jahren. An den Kursen nahmen 33 Schüler teil, die teilweise bis aus der Gegend von Nürnberg und München angereist waren. Ziel dieser Kurse ist es, frühzeitig zu möglichen späteren Studienbewerbern Kontakt herzustellen und dabei bewusst ihre Lehrer mit einzubeziehen. So kann über Jahre hinweg die Entwicklung beobachtet werden und beratend Hilfestellung und Orientierung gegeben werden im Sinne eines kooperativen Austauschs von Instrumental- bzw. Gesangslehrer mit einem erfahrenen Hochschulprofessor. Ziel ist nicht das kurzfristige Abwerben einer Begabung sondern die langfristige Netzworkebildung mit erfolgreichen Lehrkräften. Eine nicht unerhebliche Zahl von deutschen Studierenden fand so schon den Weg an die Freiburger Musikhochschule.

14 ausgewählte Teilnehmer hatten dann nach zwei Unterrichtstagen am Sonntag in einer Matinee die Möglichkeit, sich im Konzertsaal der Öffentlichkeit zu präsentieren. Im Sinne dieser Kooperation waren bei den Schülern auch die Namen der Lehrer mit angegeben. Das im Konzert Dargebotene hatte eine erstaunliche Qualität und begeisterte die Zuhörer, gerade auch die jüngsten MusikerInnen. Die Terminierung der Kurse nach Semesterende, nach den Regional- und vor den jeweiligen Landeswettbewerben von Jugend musiziert dürfte mit ein Grund für die erstaunlichen Leistungen sein.

Nachfolgend seien noch die Namen dieser Spielerinnen und Spieler genannt: Lorenz Eberhardt, Orgel (Lehrer: Johannes Lang), Marius Mack, Orgel (Stefan Skobowsky), Tobias Schlesinger, Trompete (Bernhard Münchbach), Patricia Nehf, Sopran (Isabel Pedro), Clara Siegle, Klavier (Mary Siegle-Collins), Sophie Wang, Klavier (Christoph Lang), Seraphin Maurice Lutz, Klavier (Prof. Gabriel Rosenberg), Silas Zschocke, Viola und Johanna Zschocke, Klavier (Dietmar Mantel), Helena Steiner, Sopran (Silke Marchfeld), Ramona Hummel, Orgel (Melanie Jäger-Waldau) sowie Katharina Ludwig und Maria Gnann, Blockflöte, Dominik Stadler, Klavier und Tobias Grasmeyer, Orgel. Ein besonderer Dank gilt den Korrepetitoren Prof. Michael Baumann, Michael Behringer, Martin Müller und Bernhard Renzikowski.

Bewährt hat sich nach dem Konzert die lockere Form eines Ausklangs mit Beratungsgesprächen während eines warmen und kalten Buffets im Restaurant Waldsee.

Die 7. Meisterkurse für junge Talente werden vom 5. bis 7. März 2010 stattfinden.

Prof. Christoph Sischka



Das Institut für Musikermedizin – Tagungen und Kongresse

Das Freiburger Institut für Musikermedizin (FIM) an der Hochschule für Musik versteht den Bereich der Fort- und Weiterbildung – neben seinen Aufgaben in Lehre, Forschung und Krankenversorgung – als eines seiner Hauptanliegen. Hierbei ist das Ziel, sowohl für Musiker und Musikpädagogen als auch für Ärzte und Therapeuten, welche Instrumentalisten und Sänger betreuen, eine Plattform zu schaffen, auf der über die Grenzen des eigenen Blickwinkels und Fachgebietes hinaus ein interdisziplinärer Wissens- und Erfahrungsaustausch stattfinden kann. So hat auch 2009 wie bereits jeweils in den vergangenen Jahren im Frühjahr das »Freiburger Stimmforum« und im Herbst das »Freiburger Instrumentalforum« an der Hochschule für Musik Freiburg stattgefunden.

Zusätzlich zu diesen fest etablierten, jährlich wiederkehrenden Fortbildungen werden immer wieder besondere Veranstaltungen angeboten. Im Jahr 2009 waren dies der Internationale Kongress für Musikermedizin und Musikphysiologie »Musikermedizin – State of the Art« vom 26.–28. März 2009 und eine Podiumsdiskussion am 19. Mai 2009 zum Thema »Kastraten, Falsettisten, Altisten – hoch singende Männer in der Oper«.

Der Internationale Kongress für Musikphysiologie und Musikermedizin wurde vom FIM (Wissenschaftliche Leitung: Prof. Dr. C. Spahn und Prof. Dr. B. Richter) in Kooperation mit der Deutschen Gesellschaft für Musikphysiologie und Musikermedizin (DGfMM) an der Hochschule für Musik Freiburg veranstaltet. Die DGfMM als Fachgesellschaft ist bestrebt, neben jährlichen nationalen Symposien auch internationale Kongresse durchzuführen, in denen ein internationaler Austausch sowie eine Vernetzung mit den europäischen und außereuropäischen Fachgesellschaften für Musikphysiologie und Musikermedizin angeregt wird. Die inhaltliche und organisatorische Gestaltung der Kongresse liegt jeweils in den Händen der Veranstalter vor Ort.

Da in den letzten Jahren – insbesondere in Deutschland – eine rasante Entwicklung der Musikermedizin mit Gründung neuer Institute für Musikermedizin sowie einer Zunahme der Mitglieder in den Fachgesellschaften zu verzeichnen ist und mittlerweile an elf der einundzwanzig deutschen Musikhochschulen ein Lehrangebot im Fach Musikermedizin besteht, erschien es sinnvoll, unter dem Motto »Musikermedizin – State of the Art« den aktuellen internationalen Stand in verschiedenen Schwerpunktbereichen der Musikphysiologie und Musikermedizin zusammenzutragen, gemeinsame Standards in Lehre, Forschung und Behandlung zu stärken und Bereiche von besonderem Entwicklungsbedarf zu identifizieren. In den Kongress war zudem das 3. Freiburger Stimmforum als eigenes Format mit Beiträgen zu Stimmphysiologie, Stimmgesundheit und Gesangspädagogik integriert. Der Kongress wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG). Während des dreitägigen Kongresses wurden 12 keynote-lectures mit internationalen Referenten, 36 Vorträge, 25 Workshops, 17 Posterpräsentationen und 2 Podiumsdiskussionen in den Kongresssprachen Englisch und Deutsch angeboten. Der Kongress wurde von 307 Teilnehmern besucht, die sich aus Musikern und Musikpädagogen – Instrumentalisten wie Sängern –, Ärzten, Physiotherapeuten, Atem- und Stimmtherapeuten, Logopäden,

Musikwissenschaftlern und Musikpsychologen sowie Musik- und Medizinstudierenden zusammensetzten. Mitglieder der DGfMM, des Bundesverbands deutscher Gesangspädagogen (BDG) sowie der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie (DGM) waren zahlreich vertreten. Insgesamt fanden sich Teilnehmer aus 11 Ländern ein.

Durch die Grußworte des Ministers für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg, Herrn Prof. Dr. Frankenberg, des Rektors der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Herrn Prof. Dr. Schiewer sowie des Ärztlichen Direktors des Universitätsklinikums Freiburg, Herrn Prof. Dr. Holzgrewe, des Präsidenten der DGfMM, Herrn Prof. Dr. Altenmüller sowie des Gastgebers Herrn Rektor Dr. Nolte wurde die Hochschule für Musik Freiburg als Veranstaltungsort des Kongresses hervorgehoben und die Bedeutung des Bereichs Musikermedizin gewürdigt.

Inhaltliche Schwerpunktbereiche des Kongresses waren »Bewegungsanalyse bei Streichern und Pianisten«, »Physiologie der Klangerzeugung bei Sängern und Bläsern«, »Lampenfieber und Auftrittsangst« sowie »Lern- und Therapiekonzepte in der musikpädagogischen und musikermedizinischen Praxis«.

In seinem einleitenden Vortrag zur Entwicklung des Faches Musikphysiologie und Musikermedizin in den letzten 20 Jahren konnte Herr Prof. Altenmüller (Hannover) zeigen, wie eng musikphysiologische Forschung, Behandlung von Musikerpatienten und Lehre in der Prävention von Musikern miteinander verflochten sind und sich gegenseitig befruchten. So erbringt die Forschung zum neurologischen Krankheitsbild der »Fokalen Dystonie« bei Musikern sowohl neue Erkenntnisse für das ätiologische Verständnis der Erkrankung als auch interessante Aspekte in der zentralen Verarbeitung und Steuerung von Bewegungsabläufen, wie sie für ein sinnvolles Üben in der Praxis genutzt werden können. Der sog. »Penelope-Effekt« beim Üben, dass nämlich zu lange Übeeinheiten auf die Effektivität des Übens kontraproduktiv wirken – so wie Penelope den tagsüber gewebten Teppich nachts wieder auftrennte – sollte jedem Musiker bekannt sein.

Bewegungsanalyse bei Streichern und Pianisten

Den Themenschwerpunkt »Bewegungsanalyse bei Streichern und Pianisten« eröffnete Frau Prof. Dr. Carolin Palmer (Montreal) mit ihrer keynote-lecture zur Bewegungsabstimmung bei Pianisten im vierhändigen Zusammenspiel. Sie konnte eindrucksvoll zeigen, wie sich Themen der Music Performance in empirischen Forschungsansätzen qualitativ hochstehend bearbeiten lassen. Den Einsatz von neuen Technologien in der Klaviermethodik und pianistischen Praxis präsentierte Herr Prof. Sischa (Freiburg) anhand musikalischer Darbietungen (Sänger-Korrepetition und vierhändiges Klavierspiel) mit dem Digital-Flügel A der Firma Yamaha, welcher hierfür länger in Europa stationiert und eigens nach Freiburg gebracht worden war.

Prof. Dr. Jabusch (Dresden) setzte in seinen Untersuchungen zur pianistischen Entwicklung bei Kindern und Jugendlichen ebenfalls Messungen der zeitlichen Präzision beim Tastenanschlag ein.

Zum Bereich der »Bewegungsanalyse bei Streichern« stellten C. Wasmer und F. Müller-Feser aus dem FIM die Ergebnisse ihrer Untersuchungen zum Einfluss von Spielposition (Stehen/Sitzen) und Pultposition (rechts/links am Pult) auf die Bewegungsabläufe bei Geigern vor. Als Messmethoden wurden Posturographie zur Gleichgewichtsmessung und dreidimensionale Bewegungsanalyse des Bogenarms und der Rückenabschnitte eingesetzt. Beim Geigenspiel im Sitzen – anders als im Stehen – waren starke Rückenbewegungen im oberen Rumpf bei statischer Situation im Lendenwirbelsäulenbereich messbar. Dies kann als Risikofaktor für die häufig bei Orchestermusikern auftretenden Rückenschmerzen angesehen werden. Auch die Pultposition

zeigte in den Messungen einen Einfluss auf die Bewegungsabläufe in Bogenarm und Rückenbereich. Als Konsequenz für die Praxis lässt sich daraus ableiten, dass Spiel- und Pultposition beim Geigenspiel bewusst gestaltet und bzgl. ihrer spezifischen Besonderheiten berücksichtigt werden sollten. Frau H. Wind (Herzogenaurach) demonstrierte in einer anschließenden Bewegungs- lektion mit einem Geiger, wie sich die Ergebnisse zum Thema Stehen und Sitzen in die Praxis des Geigenspiels umsetzen lassen.

Die Verbindung von Bewegungsforschung und spieltechnischer Umsetzung zeigte ebenfalls Frau Prof. Winold (Bloomington) anhand ihrer Untersuchungen zum spiccato-Spiel bei Cellisten. In ihren Messungen des Bogenarms bei Cellisten im Bewegungslabor hatten beim spiccato-Spiel die Experten alle Gelenke der Schulter-Arm-Kette tempoabhängig flexibel eingesetzt, während Anfänger einzelne Gelenke teilweise gar nicht in die Bewegung einbezogen und damit rhythmisch unpräzisere musikalische Ergebnisse erzielten. In einer anschließenden Masterclass mit Cellostudierenden der Klasse von Frau Prof. Contino (Freiburg) unterrichtete Frau Winold ausgehend von diesen Ergebnissen die Technik des spiccato-Spiels.

Physiologie der Klangerzeugung bei Sängern und Bläsern

Herr Prof. Dr. Angerstein (Düsseldorf) konnte über interessante Anwendungen des in der Medizin etablierten Ultraschall-Untersuchungsverfahrens bei Bläsern berichten. Hierdurch können Zungenbewegungen bei der Artikulation gemessen und dreidimensional dargestellt werden.

Herr Prof. Dr. Richter (FIM) – zusammen mit J. Pöppe und M. Peschka – zeigten, wie Artikulation, Blasansatz und Atmung bei Hornisten und Klarinetisten mittels medizinischer diagnostischer Verfahren darstellbar gemacht werden können. Durch endoskopische Aufnahmen mit einer digitalen Echtzeitkamera, die 4000 Bilder pro Sekunde aufnimmt, können Lippenbewegungen und Stimmlippenbewegungen im Kehlkopf während des Blasinstrumentenspiels im Film nachvollzogen werden. Mehrere Instrumentalisten konnten im Kernspintomographen während des Spielens mittels funktionellen MRI aufgenommen werden. Hierbei sieht man die Zungenbewegungen bei der Artikulation, die Bewegungen im Mundraum und des Kehldeckels bei unterschiedlichen Tonlagen und dynamischer Gestaltung. Der Atemvorgang mit den Bewegungen des Zwerchfells während des Spielvorganges lässt sich ebenfalls im Film beobachten. Durch diese Methodik können entscheidende Parameter der Klangerzeugung bei Bläsern, die sonst nicht visuell zugänglich sind, sichtbar gemacht werden und dem Musiker wichtige Informationen liefern.

Stimmphysiologische Themen wurden im Rahmen des Stimmforums von Prof. Dr. Sundberg (Stockholm) zur Frage der Klangformung und akustischer Parameter bei professionellen Opersängern als keynote-lecture vorgetragen. Herr Prof. Dr. Richter und Herr Dr. Echternach berichteten über die Ergebnisse ihrer Untersuchungen zu Stimmregistern bei Tenören.

Lampenfieber und Auftrittsangst

Frau Prof. Dr. Kenny (Sidney) gab einen Überblick über ihre umfangreiche Forschung zum Thema Lampenfieber bei Musikern. Sie stellte ein Modell für Musical Performance vor, welches Lampenfieber als einen von mehreren Einflussfaktoren enthält und schlug damit eine neue Konzeptualisierung von Musical Performance Anxiety vor.

Frau Prof. Dr. Spahn (FIM) berichtete über eine Studie, bei der Sänger und Instrumentalisten des Freiburger Theaters während Probe- und Auftrittssituationen bzgl. physiologischer (Blutdruck, Herzfrequenz) und psychologischer

(Angst) Parameter untersucht wurden. In einer weiteren Studie bei Kindern und Jugendlichen konnte anhand von Fragebogendaten die Hypothese bestätigt werden, dass im Altersbereich 13–15 J. die größte Sensibilität gegenüber Lampenfieber besteht und hier die Kontextfaktoren des Auftritts eine besonders große Bedeutung annehmen.

Herr Prof. Dr. Möller (Berlin) stellte anhand von vorgetragene Fallvignetten Patientenbeispiele vor, bei denen typische Konfliktkonstellationen als psychologischer Hintergrund für Lampenfieber vorlagen.

Lern- und Therapiekonzepte in der musikpädagogischen und musikermedizinischen Praxis

In zahlreichen weiteren Vorträgen und Posterpräsentationen wurde über Lern- und Therapiekonzepte berichtet. Dies beinhaltete sowohl musikermedizinische Behandlungskonzepte wie z.B. in der Handchirurgie und Kieferorthopädie als auch pädagogische Konzepte zur Integration musikphysiologischer Inhalte in die Aus- und Weiterbildung von Musikschullehrern.

Die Workshops deckten ein breites Spektrum an körperorientierten Ansätzen für Musiker wie Feldenkrais-Methode, Alexander-Technik, Dispokinese, Rhythmik, Atemarbeit, Flow, ressourcenorientiertem Lernen, Atemarbeit für Querflötisten (Prof. Dr. Nastasi und Prof. Roorda), neurowissenschaftlich fundierten Konzepten des Klavierspiels (Prof. Globerson) und Bewegungsübungen für Gitarristen sowie an stimmzentrierten Workshops wie Stimmdiagnostik- und Gesangswshops ab.

Zum Thema »Musizieren und Gesundheit: Von der Breite zur Spitze und zurück« fand eine Podiumsdiskussionsveranstaltung mit Frau Pamela Rosenberg (Intendantin der Berliner Philharmoniker), Catherine Milliken (Leiterin de Ecucation-Program der Berliner Philharmoniker), Andreas Vogt (Landesvorsitzender der Techniker Krankenkasse Baden-Württemberg), Thomas Preiß (Musikgymnasiallehrer), Herrn Prof. Sischka sowie Herrn Rektor Dr. Nolte statt.

Im Rahmen des Kongresses wurde von der DGfMM ein Posterpreis für die beste wissenschaftliche und inhaltliche Darstellung an Frau Dipl. Ing. Susanne Jahnke für ihre Arbeit »Dynamik des Augendrucks während und nach definierter Spielbelastung bei professionellen Blechbläsern« verliehen.

Herr Dr. med. Echternach (FIM) erhielt den Wissenschaftspreis 2009 der DGfMM für seine wissenschaftlichen Arbeiten zum Vokaltrakt bei professionellen Sängern mittels dynamischer Echtzeit-Magnetresonanztomographie. Zum Kongress ist ein Abstractband erschienen, in dem die einzelnen Beiträge in deutscher und englischer Sprache nachgelesen werden können. Sie finden die Texte online auf der homepage der DGfMM (www.dgfmm.org).

Auch die Reaktion der Presse war sehr positiv, einen Pressespiegel finden Sie auf der homepage des FIM unter www.mh-freiburg.de/fim.

Podiumsdiskussion »Kastraten, Falsettisten, Altisten – hoch singende Männer in der Oper«

Am 19. Mai fand eine öffentliche Podiumsdiskussion zum Thema »Kastraten, Falsettisten, Altisten – hoch singende Männer in der Oper« an der Hochschule für Musik Freiburg statt. Das Thema des Kastratengesangs schien deswegen so gut für eine interdisziplinäre Veranstaltung geeignet, da es sowohl gesangsphysiologische, gesangstechnische als auch musikwissenschaftliche und aufführungspraktische Aspekte beinhaltet. Die Teilnehmer an der Diskussion waren der Dirigent und Sänger René Jacobs (Gastprofessor an der Hochschule für Musik Freiburg), die Musikwissenschaftler Prof. Dr. Silke Leo-

pold (Heidelberg), Dr. Ann-Christine Mecke (Heidelberg), Prof. Dr. Thomas Seedorf (Karlsruhe) und der Stimmwissenschaftler Prof. Dr. Bernhard Richter. Da die Veranstaltung öffentlich war, setzte sich das zahlreiche Publikum aus Studierenden und Dozenten der Hochschule für Musik und anderen interessierten Zuhörern zusammen.

In einer kurzen Einführung wies Bernhard Richter darauf hin, dass die Welt der Kastraten aus heutiger Perspektive für manchen eine historische Kuriosität zu sein scheint, die Ära der Kastraten jedoch keineswegs nur eine kurze, vorübergehende Modeerscheinung darstellte, sondern von den ersten Anfängen der Oper am Beginn des 17ten Jahrhunderts bis weit in das 19te Jahrhundert reichte – also einen Zeitraum von mehr als 250 Jahren umfasste.

Ein neu erwachtes Interesse an der Kunst des Kastratengesangs ist durch die in den letzten Jahren deutlich ansteigenden Aufführungszahlen barocker Opern im Sinne der »Historisch informierten Aufführungspraxis« zu verzeichnen. Auch das Wiederauftauchen der Countertenöre hat dazu entscheidend beigetragen.

Als erste Podiumsteilnehmerin näherte sich Silke Leopold der Frage »Warum wollten die Leute überhaupt Männer mit hohen Stimmen hören?« mit einem Exkurs über die Verhaltenslehre der höfischen Gesellschaft gegen Ende des 17ten Jahrhunderts: diese sah im Selbstverständnis des Adels eine Annäherung der Geschlechter vor. Dem Mann wurde eine gesellschaftliche Doppelrolle zugewiesen, die mit seinen unterschiedlichen Rollen als Soldat und Hofmann zusammenhingen. Bei Hofe waren die Damen tonangebend und nur derjenige Mann zählte als vollendeter Edelmann, der sich bei Hofe den weiblichen Regeln unterwarf. Im Analogieschluss bedeutete dies nun, dass – nach der These von Silke Leopold, die sie in einem ausführlichen Kapitel »Der Kastrat als Liebhaber« in ihrem aktuell 2009 erschienen Buch »Händel. Die Opern« näher ausführt – durch die hohen Stimmen der Kastraten die von ihnen auf der Bühne verkörperten Helden und adeligen Männer in ihrer Rolle als Höflinge und nicht in ihrer Rolle als Krieger charakterisiert sind. Anhand eines Tonbeispiels (das Duett zwischen Atalanta und Meleagro aus der Händeloper Atalanta von 1736) erläuterte Silke Leopold ihre These eindrucksvoll.

In Beantwortung der zweiten Frage »Wie haben die historischen Kastraten geklungen?« stellte Ann-Christin Mecke zunächst fest, dass wir dies nicht genau wissen, da zum einen Tondokumente aus der Zeit fehlen und zum anderen die zeitgenössischen Beschreibungen ein heterogenes Bild ergeben.

Jedoch kam sie der Frage dadurch näher, dass sie dem Publikum die bislang einzigen bekannten Tonaufnahmen eines Kastratensängers, Alessandro Moreschi, der Anfang des 20ten Jahrhunderts in Rom einige Aufnahmen machte, vorstellte. Dabei wurde sowohl beim Anhören des Tondokumentes als auch bei der akustischen Analyse klar, dass die Aufnahmen nur sehr eingeschränkt als Beispiel für einen Gesangskastraten des 18ten Jahrhunderts dienen können, da zum einen die Gesangstechnik und auch der -stil von Moreschi eher dem »Verismo« als dem Barockgesang nahe stehen und darüber hinaus die Aufnahmequalität so schlecht ist, dass die Aufnahme dadurch entstellt wird. Ann-Christin Mecke präsentierte im weiteren noch eine sehr interessante eigene, am FIM durchgeführte wissenschaftliche Untersuchung, in welcher im Computer modellhaft eine Knabenstimme als Stimmquelle mit den Klangeigenschaften des Vokaltraktes eines erwachsenen Sängers gemischt wurde. Diese Tonbeispiele wurden dann von Experten dahingehend eingeschätzt, inwieweit sie mit den vermuteten Klangeigenschaften einer Kastratenstimme übereinstimmen. Die Experten kamen zu dem Schluss, dass am ehesten die Kombination aus Knabenstimme und tenoralen Klangeigenschaften dem angenommenen Klang eines Gesangskastraten des 18ten Jahrhunderts ähnelt.



Prof. Dr. Bernhard Richter,
Prof. Dr. Silke Leopold,
Gastprofessor René Jacobs



Der dritte Fragenkomplex »Sollte man heute Kastratenpartien eher mit hoch singenden Männern oder mit tief singenden Frauen besetzen, gibt es heute überhaupt Sänger, die den hohen gesangstechnischen Anforderungen dieser Partien gewachsen sind und wie kann man heutige Sänger so ausbilden, dass sie dieses Repertoire singen können?« wurde von René Jacobs diskutiert. Er stellte fest, dass es in den letzten Jahren im Zuge der historisch informierten Aufführungspraxis immer mehr Sängerinnen und Sänger gibt, welche den speziellen Anforderungen der barocken Virtuosität und Gesangsästhetik durchaus gerecht werden. Die Ausbildung dieser Sänger erfordert – neben den rein gesangstechnischen Aspekten, die konsequent im Sinne der alten italienischen »Conservatorien« geübt werden sollten – auch eine sprachliche und stilistische Ausbildung und detaillierte Kenntnisse der Textdichtung des Librettos, so dass die hohen Anforderungen insbesondere auch in den Rezitativen von den Sängern umgesetzt werden können. Eindrucksvoll werden diese Ausbildungsprinzipien in den Meisterkursen von René Jacobs erlebbar, die er seit zwei Semestern regelmäßig als Gastprofessor an der Hochschule für Musik in Freiburg abhält. Hinsichtlich der Besetzungsfragen möchte er immer die bestmögliche Lösung finden, oft sind dies für die Kastratenpartien Frauenstimmen, die gerade in der Höhe meist einen weniger scharfen Klang aufweisen, aber genauso gut kann für ihn ein spezieller Altus für eine spezielle Partie der Beste sein.

Die Frage der Klangunterschiede zwischen männlichen und weiblichen Altstimmen leitete nahtlos zum Beitrag von Thomas Seedorf über, der anhand von geschickt ausgewählten Klangbeispielen zusammen mit dem Publikum Hörversuche anstellte. Zunächst berichtete er über die in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts eingeleitete Händelrenaissance, die zunächst die Kastratenpartien durch männliche Sänger, vornehmlich Baritone oder auch Tenöre, singen ließ. Exemplarisch kam hier mit der Arie »Va tacito e nascosto« aus »Giulio Cesare« von Händel der Bass Norman Treigle zu Gehör, der die für den Kastraten Senesino 1724 geschriebene Titelrolle sang. Seit dem mit Alfred Deller zu beobachtenden allmählichen Wiederauftauchen der männlichen Altstimmen werden die Kastratenpartien zunehmend durch Countertenöre interpretiert, aber auch weibliche Altistinnen sind in den letzten Jahren häufig auf den diversen Einspielungen von Barockopern in diesen Rollen zu erleben. Thomas Seedorf spielte dann verschiedene Aufnahmen der schon von Treigle gesungenen Händelarie mit den Countertenören Drew Minter und Andreas Scholl und der Altistin Marijana Mijanovi vor und ließ das Publikum einschätzen, ob hier ein Mann oder eine Frau singt. Keine leichte Aufgabe, wie die sehr unterschiedlichen Urteile des Publikums zeigten.

An die sehr interessanten und farbigen Ausführungen der Podiumsteilnehmer schloss sich noch eine lebhaft Diskussionsrunde mit Fragen ans Podium aus dem Publikum an.

Die Veranstaltungen zeigten, dass am interdisziplinären Austausch sowohl seitens der Experten, als auch des Publikum ein großes Interesse besteht, so dass solche Veranstaltungen auch zukünftig einen Platz im Fortbildungsangebot des Instituts für Musikermedizin haben werden.

Prof. Dr. Claudia Spahn und Prof. Dr. Bernhard Richter

Frauenschola Exsulta Sion in Rom

Eine Konzertreise zu den Anfängen des Christentums mit der ältesten überlieferten Musik des Abendlandes. Reisepläne nach Jerusalem

Die Frauenschola Exsulta Sion und ihren Gründer und Leiter Christoph Hönerlage führte es Anfang September 2008 nach Rom: Sowohl an das Grab des Apostels Paulus als auch zum Petrusgrab. Die Reise wurde unterstützt von der Erzbischof-Hermann-Stiftung und von der Gesellschaft zur Förderung der Musikhochschule Freiburg e. V. Auslöser war das im vergangenen Jahr erarbeitete und auf CD eingespielte Programm Paulus – Gregorianische Gesänge auf Texte des Apostels Paulus (Christophorus 77299), interpretiert nach den ältesten Neumenhandschriften des 10. Jahrhunderts, woraufhin im Paulusjahr eine Einladung nach St. Paul vor den Mauern in Rom folgte. Das Konzert in der päpstlichen Basilika – bis zum Bau des heutigen Petersdoms die größte Kirche der Christenheit – war somit sicherlich der Höhepunkt der Reise: Vor einem großen Publikum und im Goldschimmer der Apsismosaiken durften die Sängerinnen und Christoph Hönerlage die Texte des Paulus in den gregorianischen Antiphonen zum Klingen bringen. Unmittelbar am Grab des Apostels Paulus erklang die Magnificat-Antiphon *Sancte Paule Apostole, praedicator veritatis et doctor gentium, intercede pro nobis ad deum qui te elegit.*

Am Sonntag gestaltete die Schola mit den Propriumsgesängen des 23. Sonntags im Jahreskreis und dem Ordinarium aus der *Missa de Angelis* das Hochamt im Pantheon, einem architektonisch wie akustisch hochbeeindruckenden antiken Raum, der seit dem Jahre 609 eine christliche Kirche, Santa Maria ad Martyres, ist. Dort sind nicht nur italienische Könige, sondern auch der Maler und Baumeister Raffael († 1520) und der Komponist Arcangelo Corelli († 1713) begraben.

Im Rahmen einer Führung durch die Scavi, das ist die Nekropole unterhalb der Papstgräber des Petersdoms, sang das Freiburger Ensemble tief unter Berninis Altar baldachin in Sichtweite zum Grab des Apostels Petrus die die Kuppel der Papstkirche schmückenden Christusworte *Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam* im Wechsel mit Psalm 117: *Laudate Dominum omnes gentes.*

Bei der Papstaudienz im Vatikan wurde der Frauenschola Exsulta Sion und Christoph Hönerlage eine ganz besondere Ehre zuteil: Im Anschluss an die Generalaudienz durften sie dem Heiligen Vater persönlich begegnen und ihm dabei ihre Paulus-CD überreichen. Papst Benedikt XVI. zeigte sich sichtlich überrascht über das Programm der CD und erfreut über das Geschenk. Er erkundigte sich, ob es an der Freiburger Musikhochschule eine eigene Abteilung für Gregorianischen Choral gebe. Eine solche, so teilte ihm der Leiter der Schola, Christoph Hönerlage, mit, gebe es dort zwar nicht. Der Gregorianische Choral werde im Rahmen des Kirchenmusikstudiums unterrichtet, stehe aber für alle Studierenden offen. Allerdings konnte er dem Heiligen Vater auch mitteilen, dass die Erzdiözese Freiburg jüngst an der Musikhochschule den Lehrauftrag für Gregorianik durch einen Stiftungslehrauftrag erweitert hat. Zum erweiterten Angebot im Fach Gregorianischer Choral gehört insbesondere die von Christoph Hönerlage gegründete und von ihm geleitete Schola Gregoriana der Hochschule für Musik Freiburg, die im Sommersemester 2008 ihre Arbeit aufgenommen hat und bereits im Hochschulkonzert im Freiburger Münster am 18. Oktober 2008 mit einem Programm zu hören war,

das die biblischen Bilder von der himmlischen Stadt Jerusalem zum Inhalt hatte.

Beide Scholen, die Frauenschola Exsulta Sion Freiburg und die Schola Gregoriana der Hochschule für Musik Freiburg, haben für 2010 eine Einladung nach Jerusalem erhalten. Sie sind von der Kustodie des Heiligen Landes eingeladen, dort die Heilige Woche und Ostern, das höchste christliche Fest, in der Grabeskirche (Auferstehungskirche) mitzugestalten. Die Kustodie des Heiligen Landes wird von der Ordensgemeinschaft der Franziskaner geleitet. Diese führen die einzige Musikschule in der Jerusalemer Altstadt, das »Magnificat«. Diese Musikschule bietet in einem schwierigen sozialen Umfeld eine Aktivität für Jugendliche an, die Ihre Freizeit oft auf der Straße verbringen. Viele Kinder bekommen dort einen Zugang zur Musik und Talente gelangen zur Entfaltung.

200 Schüler – Palästinenser und Israelis, Christen, Moslems und Juden – besuchen das »Magnificat«, teilen ihre Freude an Musik und führen gemeinsam Konzerte auf. In einer Zeit, in der im Nahostkonflikt immer extremere Positionen eingenommen werden, ermöglicht die Musikschule durch ihre Offenheit für alle Volks- und Religionsgruppen Begegnung und gegenseitige Wertschätzung.

Diese Musikschule sucht sowohl finanzielle Förderer als auch internationale Kontakte. Gerne möchte daher der Leiter der beiden Choralscholen, Christoph Hönerlage, die Einladung nach Jerusalem annehmen, bedeutet sie doch eine große Ehre und zugleich eine Unterstützung für ein einzigartiges musikalisches und kulturelles Projekt, das der Verständigung zwischen Juden, Christen und Moslems im Heiligen Land dient.

Papst Benedikt XVI. erhält die Paulus-CD von Christoph Hönerlage, dem Lehrbeauftragten für Gregorianik, Deutschen Liturgiegesang und Liturgik



Katharina Oelerich



René Jacobs als Gastprofessor

Foto Stephan Lippert



Foto Marco Borggreve

Er hat spontan zugesagt, weil ihn die Arbeit mit Studierenden interessiert. Und er hat sehr viel zu vermitteln. Ein Problem war eher sein dichter Terminkalender. Aber nach kurzen Absprachen einigten sich René Jacobs und die Hochschule auf zwei viertägige Kurse pro Jahr.

Der große Kenner der Opernliteratur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts entschied sich, mit Mozart zu beginnen, mit *Don Giovanni* und mit *Idomeneo*. Doch wer sich auf Arien vorbereitet hatte oder meinte, René Jacobs wolle neben den Gesangsprofessoren zusätzlichen Gesangsunterricht geben, wurde überrascht.

Eine Arie ist nicht zu gestalten, wenn man ihren Text nicht versteht und auch nicht, wenn man das vorbereitende Rezitativ in seiner textlichen und kompositorischen Struktur nicht begreift...so ungefähr waren die zentralen Lehrsätze von René Jacobs bei seinen bislang zwei Kursen im Oktober 2008 und im Mai 2009.

Und so erstaunte er nicht nur mit seinem tiefen literarischen und gattungshistorischen Wissen, sondern auch mit sprachlichem (italienisch!) und mit seinem großen Talent, all dieses immense Wissen geradezu vertraut und unterhaltsam zu vermitteln und damit eine ideale Ergänzung zum Gesangsunterricht der Hochschule anzubieten.

Das Verhältnis von Text und Musik, von Text-Struktur und Komposition und mehr noch: nicht nur das von Komposition und kulturgeschichtlichem Zusammenhang, auch das von Libretto und mythologischen Traditionen – all das formuliert René Jacobs beeindruckend als sein Lehrprogramm. Nicht nur die Studierenden und schon gar nicht nur Gesangs-Studierende können davon profitieren.

Auf Bitten der Kursteilnehmer wird René Jacobs bei seinem nächsten Kurs eine Oper des Barock als Gegenstand seiner umfassenden und fesselnden Vermittlung wählen (Termin: 24. bis 27.11.09).

Die Kurse sind öffentlich.

Dr. Rüdiger Nolte

Rektor



Prof. Božo Paradžik

Ein Festival für Kontrabässe

Der Kontrabass-Event ist ein Festival der Hochschule für Musik Freiburg, das vor 34 Jahren vom damaligen Kontrabassprofessor Wolfgang Stert ins Leben gerufen wurde und seither in regelmäßigen Zeitabständen von 11 Jahren stattfand, im Januar 2009 zum vierten Mal. Die Grundidee ist, neukomponierte Werke für Kontrabass zu präsentieren und direkte Begegnungen zu ermöglichen zwischen den Komponisten, Interpreten sowie dem interessierten Publikum. Das letzte Festival dauerte drei Tage, statt wie bisher eine Woche, bot vielfältige Programme an und präsentierte die produktiven Fähigkeiten unserer Hochschulangehörigen im besten Licht. Ihr Beitrag zur Erweiterung der Konzertliteratur für Kontrabass wurde schon im Eröffnungskonzert offenkundig: die Ausnahme-Talente Thierry Roggen und Petr Popelka präsentierten sich als Interpreten eigener Kompositionen. Kompositionsstudierende veranstalteten ein ganzes Konzertprogramm mit u.a. Musik für Kontrabassensembles als Stummfilmbegleitung sowie mit Videoeffekten. Am Eröffnungstag wurden zwei Konzerte für Kontrabass mit dem Hochschulorchester unter der Leitung von Prof. Scott Sandmeier gespielt, mit Duckkyu Yoon und Xiaoyin Feng als Solisten. Als Programmschwerpunkt des gesamten Festivals wurden tonal und harmonieorientiert komponierte Werke für Kontrabass aufgeführt. Es ist zu beobachten, dass Kontrabass-Kompositionen diese Art im letzten Jahrzehnt viel an Popularität gewonnen haben. Ob das ein Vorzeichen einer Tendenz in der Komposition neuer Musik ist oder nicht, werden wir erst nach einigen Jahren rückblickend feststellen können. Jedenfalls festigte sich in der Planungsphase allmählich die interessante Idee, beim Kontrabass-Event überwiegend neue Stücke darzustellen, die sich auf tradierte Grundlagen der Musik stützen und reichlich konsonante Klänge beinhalten. Das gab dem Festival einen originellen Charakter, denn solche Programmkonzepte gibt es bei den Festivals der zeitgenössischen Musik normalerweise nicht. Als Höhepunkt des Festivals wurde beim Abschlusskonzert ein weitgehend unbekanntes Repertoire mit hervorragenden Werken französischer Komponisten im meist spätimpressionistischen Stil aufgeführt. Sie wurden in »falscher« Zeit, vor 15 – 30 Jahren, komponiert und gerieten als »ungenügend modern« zu schnell fast in Vergessenheit. Unser Festivalstargast war der weltberühmte Solist und Pädagoge Duncan McTier, der ein Konzert und einem Meisterkurs gab. Die im Vergleich zu vergangenen Kontrabass-Events schwächere Besucherzahl lag vermutlich am ungünstigen Termin in der Wochenmitte, aber möglicherweise auch daran, dass inzwischen zahlreiche Kontrabassfestivals in Europa besonders in den sechs Monaten vor unserem Kontrabass-Event das Interesse des Publikums befriedigt hatten. Der hervorragende Festivalverlauf ist ganz besonders den beispielhaften Leistungen der Kontrabassstudenten unserer Hochschule zu danken, die alle Programme auf hohem künstlerischen Niveau präsentierten. Sämtliche Konzerte wurden in hervorragender Tonqualität mitgeschnitten, was eine eventuelle Veröffentlichung auf Tonträger ermöglichen würde. Viele Kontrabassisten weltweit hätten dadurch Zugang zu etwa 400 Minuten hochinteressanter Musik.

3. Arthur Lepthien Wettbewerb

Zum bereits dritten Mal wurde vom 9. bis 12. Juni 2009 der Arthur Lepthien Wettbewerb im Kammermusiksaal der Hochschule ausgetragen. Der vom Ehepaar Heiner und Rotraut Sanwald, den Inhabern des Pianohauses Lepthien, gestiftete Wettbewerb findet alle zwei Jahre in der Hochschule statt. Er ist ausschließlich den immatrikulierten Klavierstudenten unserer Hochschule vorbehalten. Ein anspruchsvolles Programm in zwei Runden stellte eine große Herausforderung für die Studierenden dar, die aber, die Zahl von 19 Teilnehmern zeigte es, gern angenommen wurde. In der ersten Runde war eine Komposition des diesjährigen Pflichtkomponisten Händel (nach Messiaen und Schostakowitsch in den vorangegangenen beiden Wettbewerben) sowie eine klassische Sonate zu spielen, der zweite Durchgang enthielt dann Werke des 19. und 20. bzw. 21. Jahrhunderts. Drei Preise in Höhe von 1500, 1000 und 500 Euro winkten den Preisträgern. Ein Zusatzpreis für die beste Interpretation des freiwillig zu spielenden Werks von Cornelius Schwehr *Uferlos – eine Überschiebung* in Höhe von 300 Euro war ebenfalls zu vergeben. Das erfreulicherweise sehr hohe Niveau bei allen Teilnehmern machte das Zuhören für das leider nicht so große Publikum und die aus Professoren der Hochschule bestehende Jury spannend. In die zweite Runde wurde deshalb auch die relativ hohe Zahl von zehn Teilnehmern weitergeleitet. Am Schluss gab es dennoch ein eindeutiges Ergebnis: 1. Preis Kana Onda (Klasse Prof. Mishory), 2. Preis Shih-Yu Tang – die mit 14 Jahren jüngste Teilnehmerin – (Klasse Prof. Chen), 3. Preis ex aequo Marie-Luise Klein (Prof. Mishory) und Nobuaki Matsumoto (Klasse Prof. Leuschner). Der Zusatzpreis ging an Jong-Ho Won (Klasse Prof. Chen).

Das Preisträgerkonzert fand eine Woche später im Pianohaus Lepthien vor diesmal ausgesprochen zahlreichem Publikum statt und zeigte noch einmal das hervorragende Können der Preisträger. Eine ganze Reihe von Preisträgerkonzerten in der Region als weitere Förderung ist eine weitere besonders positiv zu bewertende Seite dieses Wettbewerbs.

Besonderer Dank bei der Vorbereitung und Organisation des Wettbewerbs gilt dem Konzertbüro mit Herrn Schmolski und Frau Kiourti und natürlich besonders den Initiatoren Heiner und Rotraut Sanwald.

Jong-Ho Won
Kana Onda
Marie-Luise Klein
Shih-Yu Tang
Nobuaki Matsumoto

Prof. Michael Leuschner



Die Klarinetten-Welt in Freiburg

Der 1. Internationale Klarinetten-Wettbewerb Freiburg an der Hochschule für Musik Freiburg vom 24.–28.8. 2009

Moran Katz, Simon Gaudenz



Mozart war betört von ihrer Ähnlichkeit mit der menschlichen Stimme und komponierte für sie eines seiner schönsten Werke – die Rede ist von der Klarinette, jenem vergleichsweise jungen Holzblasinstrument, für das an der Freiburger Musikhochschule nun zum ersten Mal ein internationaler Wettbewerb ins Leben gerufen wurde. Und wer, wenn nicht Jörg Widmann, der hier eine Professur für Klarinette und Komposition innehat, könnte der fünf Tage dauernden Veranstaltung als Präsident und künstlerischer Leiter vorstehen? Und wäre es da nicht auch naheliegend gewesen, eine Komposition von ihm in das Programm aufzunehmen? Das aber, so stellt der namhafte Komponist und Klarinettist klar, verbiete sich aus Gründen des künstlerischen Ethos. Gleichwohl decken die zu spielenden Werke ein breites Spektrum ab, bringen den spezifischen Ton der Klarinette – durchdringend in der hohen Lage, in der Tiefe vertrauenserweckend mild – ebenso gut zur Entfaltung wie auch ihre enorm vielseitige Ausdrucksqualität.

Zur Vorrunde gingen 76 Bewerbungen aus 22 Nationen ein, am Sonntag Abend sind es dann noch 32 Teilnehmende, die Hochschulrektor Rüdiger Nolte, seines Zeichens auch Vorsitzender des Vereins für Internationale Musikwettbewerbe in Freiburg, im Foyer begrüßt. Die Atmosphäre schwankt zwischen ungezwungen und konzentriert; Spannung liegt bei der Auslosung der Reihenfolge in der Luft. Sonja Jünemann aus Hamburg hat es erwischt: Ihr Name wird an letzter Stelle gezogen, sie schließt die erste Runde am Mittwoch ab. Bleibt genug Zeit zum Üben. Ihr Lieblingsstück für Klarinette wird sie aufgrund der erforderlichen Besetzung freilich nicht spielen können – Brahms' Quintett op. 115 steht nicht nur bei ihr hoch im Kurs, auch Simone



Prof. Aribert Reimann Berlin
Prof. Dieter Klöcker Freiburg
Paul Meyer Paris
Prof. Sabine Meyer Lübeck
Prof. Jörg Widmann Freiburg
Prof. Charles Neidich New York
Sylvain Cambreling Freiburg



Prof. Jörg Widmann,
Präsident und künstlerischer
Leiter des Wettbewerbs



Sitterle, einer ihrer Mitbewerberinnen für die nächste Runde, zählt es zu ihren Favoriten.

International ist dieser Wettbewerb in der Tat: Die Teilnehmer, die zwischen 19 und 29 Jahre alt sind, kommen etwa aus Japan, Israel, Kanada oder der Ukraine, viele auch aus Deutschland. Die 23-jährige Boglárka Pecze aus Ungarn schwärmt von den Rahmenbedingungen. Dass jeder Musiker für mehrere Tage einen eigenen Überaum bekomme, sei »ganz selten«, und Freiburg vor allem warm ... Der Kammermusiksaal, in dem die Vorspiele der ersten beiden Runden stattfinden, ist durchgängig gut besucht. Zumal für einen öffentlichen Wettbewerb mitten in der Ferienzeit, bei dem, wie das bei Wettbewerben so üblich ist, das Publikum, das sich aus Fachleuten, Musikliebhabern, Angehörigen und den Teilnehmern zusammensetzt, das Pflichtstück allein am Montag Nachmittag nicht weniger als sieben Mal zu Gehör bekommt. Da hätte es schnell auch mal langweilig werden können. Wurde es aber nicht. Auch wenn nicht jede Darbietung von Schumanns *Fantasiestücken op. 73* so zu fesseln vermochte wie die der souveränen Karin Mischl oder die der fein differenzierenden Sayaka Schmuck – das Niveau war hoch. Dieser Ansicht ist auch die Korrepetitorin Anna Kirichenko, die in der ersten Runde zwölf Interpreten am Flügel begleitete, in der zweiten noch sechs und alle vier Finalisten bei dem Werk, das von Tobias PM Schneid (* 1963) eigens für den Wettbewerb komponiert worden war: *Beautiful Harmonizer* für Klarinette und Orchester, für das im Finale am Freitag Nachmittag aber vorläufig noch das Klavier genügen musste – gehörte doch zu dem mit 10.000 EURO dotierten 1. Preis die Uraufführung des Auftragswerks mit dem Gewinner als Solisten, begleitet von keinem geringeren Klangkörper als dem SWR Sinfonieorchester, dessen Dirigent Sylvain Cambreling einer der Juroren war. Überhaupt, die Jury: Ihr gehörten, neben Widmann und Cambreling, Sabine Meyer, Dieter Klöcker, Paul Meyer, Charles Neidich und Aribert Reimann an. Widmann hält sie für die beste, die man sich für das Fach Klarinette vorstellen könne. In seiner Rede zur Preisverleihung bringt er es auf den Punkt: »Die Klarinetten-Welt schaut in diesen Tagen nicht nur nach Freiburg, die Klarinetten-Welt ist zur Zeit in Freiburg.« Viel Zeit zum Proben blieb Anna Kirichenko und den Solisten jedenfalls nicht. Von umso größerer Bedeutung war daher das Gespür für den musikalischen Augenblick, war die spontane Interaktion auf der Bühne, die gleichsam in Echtzeit jene Fragen klärte, die in den Verständigungsproben ungeklärt geblieben waren. Langeweile kam für die Begleiterin auch beim zwölften Mal



Annelien van Wauwe 3. Preis
Shelly Ezra Spezialpreis
Moran Katz 1. Preis
Timothy Carter 2. Preis

Debussy keine auf, ganz im Gegenteil. Sie lobte das von der Jury ausgewählte Programm, das für einen Wettbewerb eine durchaus seltene Qualität habe. Denn hier gehe es nicht um bloß virtuosos Können, sondern in erster Linie um das Klang- und Ausdrucksvermögen der Teilnehmer. Für das hohe Niveau hatte bereits die Vorausscheidung gesorgt. Denn im Vorfeld hatten sich die jungen Musiker mit einer Einspielung jenes Werkes beworben, dessen Fehlen im offiziellen Programm ins Auge stach (sich aber eben mit der Vorauswahl erklärte): Mozarts Klarinetten-Konzert KV 622, das Werk schlechthin in der einschlägigen, nicht gerade umfangreichen Literatur. Oder wie die junge Ungarin es ausdrückte: Für die Klarinette gebe es nur wenig Repertoire – dieses aber habe es in sich ...

Schumann also. Den Klavierpart der drei Charakterstücke übernahm idealerweise der Musikpartner, mit dem zusammen man das Werk einstudiert hatte; war man allein angereist, stellte die Musikhochschule den Korrepetitor, besser: die Korrepetitorin, denn auch Kayoko Takae begleitete die Solisten. Interessant zu hören, auf welchen Aspekt die Interpreten jeweils den Schwerpunkt legten, welche Facetten sie dem Werk abzugewinnen suchten, kurz: wie sie an die Musik herangingen, ob kühl-routiniert, zaghaft oder mit großer dramatischer Geste. Die Unterschiede waren eklatant. Das fing beim Tempo an und hörte bei Phrasierung und Tongebung noch lange nicht auf. Die Gestik etwa: Während der eine schüchtern die Bühne betritt, seine Nervosität kaum verbergen kann, arbeitet die andere mit vollem Körpereinsatz, lässt die Klarinette beschwörend kreisen, windet sich leidenschaftlich, so ausdrucks- wie eindrucksvoll. »Imposant« findet das auch eine der beiden älteren Damen, die um keine Einschätzung verlegen sind, selbst dann nicht, wenn der Solist sich vor dem ersten Luftholen, dem allerersten Ton noch einmal kurz sammeln möchte ...

20 Minuten dauerte das Vorspiel in der 1. Runde. Neben dem Pflichtstück hatten die Teilnehmer die Wahl zwischen zwei modernen Kompositionen, darunter das *Solo* für Klarinette von Aribert Reimann. Der bedeutende Komponist (u.a. der Oper *King Lear*) und Liedbegleiter hat unter den vielen Interpreten seiner Komposition durchaus junge Künstler ausgemacht, die sich mit eigener musikalischer Stimme artikulieren, auf deren Ausbildung es Jörg Widmann ja so sehr ankommt. Beim Wettbewerb werde, wie es der künstlerische Leiter nur halb im Scherz formuliert, nach eigenständigen Künstlerpersönlichkeiten geradezu »gefahndet« – und, so ließe sich hinzufügen: sie wurden gefunden.

Die zweite Runde sah eine der beiden Brahms-Sonaten und entweder Debussys *Première Rhapsodie* oder Bergs *4 Stücke* vor – da hieß es dann schon länger spielen, eine halbe Stunde. Orchestral wurde es am Freitag im Konzertsaal in der überaus gut besuchten Finalrunde. Das Collegium Musicum Basel unter der Leitung von Simon Gaudenz begleitete die Finalisten am Vormittag bei Webers herrlichem *Concertino Es-Dur* mit Verve und praller Klanglichkeit. Den Anfang machte die 24-jährige Shelly Ezra aus Israel, technisch souverän und klar im Ausdruck. Ihr folgte, mit lyrischer Tongebung, die 21-jährige Belgierin

Annelien van Wauwe, Moran Katz, 25 Jahre alt und ebenfalls aus Israel stammend, setzte gleich mehrere Glanzpunkte, bevor der US-Amerikaner Timothy Carter (29 Jahre) eindrucksvoll den Schlusspunkt setzte. Nachdem auch das anspruchsvolle Auftragswerk vier Mal in Folge – und jeweils ganz unterschiedlich – erklingen war, zog sich die Jury zur Beratung zurück. Nach einer Weile »stieg weißer Rauch auf«, wie Rüdiger Nolte in seiner Ansprache formulierte, in der er der Jury, der Ernst von Siemens Musikstiftung, die das Auftragswerk mit einer Spende erst ermöglicht hatte, und dem SWR Sinfonieorchester dankte. Nach ihm betrat Jörg Widmann die Bühne und mit ihm die Jury. Er dankte den Helfern, dem Orchester und dem Publikum, das in seinem Applaus stets auf dezente und faire, ja noble Art hatte durchhören lassen, wen es jeweils favorisierte. Spannung im Publikum, erst recht bei den Musikern – dann folgte die von kräftigem Beifall begleitete Bekanntgabe des Ergebnisses. Der 1. Preis ging an Moran Katz. Timothy Carter erhielt den 2. Preis. Der 3. Preis ging an Annelien van Wauwe und der spontan ins Leben gerufene Sonderpreis der Jury, der insbesondere die über den gesamten Wettbewerb erbrachten Leistungen honoriert, an Shelly Ezra. In drei Jahren soll an der Hochschule der 2. Internationale Klarinetten-Wettbewerb stattfinden. So viel ist sicher: Die Premiere war ein voller Erfolg. Und groß ist die Vorfreude auf Moran Katz' gemeinsamen Auftritt mit dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg unter der Leitung von Silvain Cambreling im Mai 2010

Dennis Roth



Timothy Carter

Exkursionen zur Silbermann-Orgel in Villingen

Wenn ich mich an »meine« Übeorgel setze, dann weiß ich sehr genau, welche Klangfarben ich erzeuge, wenn ich eine bestimmte Registerkombination ziehe. Dieselbe Kombination kann allerdings an einer anderen Orgel völlig different klingen. So hat z.B. ein romantisch intoniertes Prinzipalregister eine



andere Klangfarbe als ein barockes. Dies macht selbstverständlich auch den Reiz der Orgel aus, das Spiel mit den Klangfarben; aber es fordert auch eine gewisse Sensibilität und Flexibilität, die Registrierung dem Stück, dem Spieler und dem Raum immer wieder neu anzupassen.

Mit der Silbermann-Orgel in der Benediktinerkirche in Villingen steht den Orgelklassen der Musikhochschule seit vergangenem Semester für zwölf Termine im Jahr ein Instrument zur Verfügung, das besonders für die Interpretation französischer und süddeutscher Barockmusik geeignet ist. Die Orgel wurde 2002 nach historischen Plänen, die im Stadtarchiv Villingen noch zu finden waren, nachgebaut. Das ursprüngliche, 1752 von Johann Andreas Silbermann gebaute, Instrument wurde nach der Säkularisierung Anfang des 19. Jahrhunderts in die Evangelische Stadtkirche nach Karlsruhe überführt, wo es nach etlichen klanglichen und technischen Transformationen schließlich 1944 bei der Bombardierung der Stadt gänzlich zerstört wurde.

Besonders Herr Kolberg, der Vorsitzende der Stiftung »Stiftung Johann-Andreas-Silbermann-Orgel«, war es, der die Rekonstruktion der Orgel durch die Werkstätte Gaston Kern in Hattmatt/Elsaß ermöglicht hat: Er hat die Finanzierung gewährleistet, die ausschließlich über Spenden abgewickelt wurde.

Herr Kolberg hat über einen ersten persönlichen Kontakt mit Prof. Deutsch überaus großzügig die Nutzung des Raumes und des Instruments durch die drei Orgelklassen der Hochschule für Musik Freiburg kostenlos zur Verfügung gestellt.

Die Hochschule hat sich darüber hinaus dankenswerterweise bereit erklärt, sämtliche anfallenden Fahrtkosten für die drei Orgelklassen zu übernehmen.

Was rechtfertigt nun eine solche Rekonstruktion und derartige Fahrten nach Villingen? Johann A. Silbermann hatte sein Handwerk sowohl beim Onkel in Sachsen als auch in Frankreich gelernt. Er brachte mit besagtem Instrument zum ersten Mal das französische Know-how in Sachen Orgelbau auf deutschen Boden und beeinflusste so die Orgellandschaft. Da die Komponisten für die Orgeln ihrer Zeit geschrieben haben, profitiert deren Musik von authentischen Registerfarben und der Satz wirkt besonders ausgewogen. Wenn eine Orgel als Einheit und nicht als Kompromiss verschiedener Einflüsse konzipiert ist, stehen authentische Registriermöglichkeiten sowie ein adäquates Spielgefühl durch die spezifischen Eigenheiten der Spieltraktur zur Verfügung. Auch der pädagogische Aspekt des Gruppenunterrichts ist wichtiger Bestandteil der Exkursionen nach Villingen. Dieser erzeugt einerseits eine Vorspielsituation wie in einer Klassenstunde, ermöglicht aber auch gemeinsames Arbeiten, in dem man Registrierungen abhört, Alternativen testet, verbessert und an den Stil des Spielers anpasst. So ist es jedes mal eine Freude, die erlernten Stücke an diesem Instrument unter anderen Gesichtspunkten zu spielen und zu hören.

Martina Petzold

La vieille Demoiselle de Paris

Die Musikhochschule Freiburg verfügt seit dem Wintersemester 2008/09 über eine französische Salonorgel aus den Werkstätten Mutin-Cavaillé-Coll, die in der Zeit von 1914 bis 1920 für den Pariser Herausgeber Floury gebaut worden war.

Floury war ein bedeutender Verleger, der unter anderem einige Editionen des populären elsässischen Grafikers, Zeichners und Heimatforschers Jean-Jacques Waltz, besser bekannt unter seinem Künstlernamen »Hansi«, herausgab. Dieser Verleger war ein großer Melomane und Orgelliebhaber; er bestellte bei der damals bekanntesten französischen Manufaktur ein Instrument mit spätromantischem, dunkel und weich timbrierten Klang und ließ es in seinem Haus aufstellen, in dem er mit bekannten Pariser Organisten regelmäßig Konzerte veranstaltete.

Auf diesem Instrument haben Musiker wie Eugène Gigout, Marcel Dupré, André Marchal und viele andere berühmte Organisten jener Zeit gespielt. Im Wandel des Zeitgeschmacks (nicht nur) im französischen Orgelbau wurde die Orgel schon in den 30er Jahren unter der Ägide von Norbert Dufourcq, einem Organisten, Musikwissenschaftler und Herausgeber von Werken klassischer französischer Orgelmeister, umgebaut.

Dufourcq versuchte, das Instrument dem damals en vogue werdenden hellen Klang, wie er im 17. und 18. Jahrhundert vorherrschte, anzunähern. Was letztendlich klanglich dabei herauskam, war eine Art »Zwitterinstrument«, das weder dem klassischen Klangideal noch dem gesättigten, dunklen Ton der Romantik gerecht werden konnte.

Der Verfasser dieser Zeilen möchte dem geeigneten Leser die Beschreibung der aus heutiger Sicht sehr fragwürdigen Umbaumethoden, die zwecks »Barockisierung« des Klangs durch die Firma Victor Gonzalez vorgenommen wurden, ersparen.

Nach dem Tod Flourys ließ seine Tochter die Orgel in das Haus ihres Mannes in La Celle, einem Ort an der westlichen Peripherie von Paris, überführen. Dort stand das Instrument seit den 60er Jahren in einem Nebenraum, wo es mehr oder weniger sich selbst überlassen war und auch nicht mehr gespielt wurde.

Da Mme. Seltz, die Tochter des Verlegers Floury, es schließlich nicht mehr mit ansehen konnte, wie das Instrument ihres Vaters zusehends verfiel, gab sie ihren Verkaufswunsch an Ernest Muhleisen, den Gründer der gleichnamigen »Manufacture d'orgues« in Strasbourg weiter, der das Instrument in Kommission nahm.

Unter Muhleisens Nachfolger Georges Walther war die Orgel immer noch nicht verkauft und schlief weiterhin ihren Dornröschenschlaf in La Celle bis zum dem Tag im Dezember 2007, als ich mit dem Intonateur der Firma Muhleisen, Jean-Christophe Debély, das Instrument an Ort und Stelle in Augen- (und Ohren)schein nahm. Trotz des zunächst schlimmen Eindrucks nach einem Blick in das Intérieur der Orgel wurde deutlich, dass es auf den zweiten Blick vielleicht doch nicht so hoffnungslos erschien, das bedauernde durch den Lauf der Zeit, unsensible Eingriffe sowie durch den Rauch unzähliger Zigaretten malträtierte Instrument zu retten: durch behutsame Restaurie-

rungsmaßnahmen und den Versuch einer klanglichen Rückführung in den ursprünglichen Zustand.

In dieser Entscheidung wurde man zusätzlich bestärkt durch eine tadellos funktionierende Spieltraktur der beiden Manuale, der Originalität des noch in Resten zu erahnenen Klangs sowie nicht zuletzt durch das liebevoll gestaltete Gehäuse im Regionalstil der Normandie mit seiner besonderen Melange aus rustikalen Schnitzereien und filigranen Art-déco-Verzierungen.

Trotzdem war evident, dass der Ankauf des Instruments nicht eines gewissen Risikos entbehrte, da das Restaurierungsergebnis sich nicht mit Gewissheit vorhersagen ließ. Dass die Restaurierung letztendlich dann doch so gut gelang, ist der Firma Muhleisen aus Strasbourg, namentlich dem unermüdlichen Intonateur Jean-Christophe Debély zu danken, der bis vor kurzem immer noch an letzten »Unpässlichkeiten« der wieder auferstandenen alten Dame gearbeitet hat.

Mit der französische Salonorgel in Raum 363 besitzt die Hochschule jetzt ein Instrument, das von einer vergangenen Epoche des Orgelbaus zeugt und sich ausgezeichnet zum Erarbeiten romantischer sowie spätromantischer französischer Orgelmusik eignet.

Prof. Helmut Deutsch



Erasmus-Aufenthalt auf Korfu

Während der Vorbereitung der Reise zur ionischen Insel nahm ich Kontakt auf zum Erasmus-Büro in Griechenland und lernte dann auf Korfu Theodore Lotis kennen, Lehrer für elektronische und neue Musik und Erasmus-Koordinator. Er machte mich mit meiner Kollegin von der Universität von Kerkira, Rosa Poulimenou, bekannt.

Rosa Poulimenou hat ebenfalls in Wien studiert, arbeitete dort auch als Opernsängerin und spricht daher sehr gut deutsch. Sie unterrichtet seit zehn Jahren eine Gesangsklasse in Gesangstechnik, Gesangsliteratur aller Gattungen sowie Aufführungspraxis. Sie tritt vehement dafür ein, dass ihren Studierenden Fächer wie Körperarbeit, Sprecherziehung, Liedgestaltung, Projektgestaltung und Akquirierung von Aufführungsmöglichkeiten angeboten werden.

Für meinen Aufenthalt vom 27.9. – 4.10. 08 planten wir auch ein gemeinsames Konzert mit Lied- und Duettliteratur. Dabei lernte ich die Pianistin Katherina Tsisas kennen, die an der Universität Lehrbeauftragte für Tasteninstrumente ist. Sie probte mit uns in der Musikabteilung der Ionion University, einem Gebäude neben der alten Festung mit herrlichem Blick auf das Meer. Die gegenseitige Harmonie und das musikalische Verständnis untereinander waren hervorragend, so dass das Programm für das Konzert am 3.10. schnell feststand.

Am Montag begann dann mein Unterricht mit drei von Rosas Studierenden, Sopran, Mezzosopran und Bariton, die alle seit rund zwei Jahren im Hauptfach bei ihr studierten.

Die Unterrichtssprache war englisch. Wir arbeiteten an verschiedenen Werken aus Oper, Oratorium und Lied. Linienführung, Aussprache, Intonation, Atemführung und Präsentation waren unsere Themen z.B. bei der Arie der Pamina aus der *Zauberflöte*, die die erst 20-jährige Sopranistin mit erstaunlichem Stimmkern und leichter Höhe intensiv und zauberhaft sang. Die griechische Sprache mag neben dem guten Unterricht von Rosa dem Stimmsitz behilflich sein, da ich bei allen eine Präsenz in diesem Punkt feststellen konnte, die mich in diesem frühen Stadium des Studiums überraschte. Die Beschäftigung mit Mozart ist Rosa sehr wichtig, so dass auch noch Lieder und *Figaros Arie* dazukamen.

In den folgenden Tagen wurde im Unterricht – täglich sechs Stunden – engagiert und interessiert mitgearbeitet auch von vier weiteren Studierenden, drei Sopranen und einem Bariton, an Arien von Bach, Händel, Paisiello, Cimarosa und Bizet. Unterschiede im Stil der Stimmführung war ein Thema ebenso wie Körpersprache in Ausdruck und Mimik. Auf Grund meiner langen Bühnentätigkeit konnte ich in der kurzen Zeit viel über Interpretation mitteilen und erreichen.

Rosa ist eine hoch motivierte Künstlerin, die ihren Studierenden musikalisch viel zu geben hat. Durch ihre eigene rege Konzerttätigkeit sorgt sie für mehr vokale Musik in Korfu. So hat sie kürzlich einen »Korfu Chamber Opera«-Verein gegründet, damit durch diese Initiative auch solistische vokale Musik und Oper mehr Aufführungsmöglichkeiten erhalten. Auf Korfu wird viel symphonische Musik aufgeführt, unter anderem mit dem Universitätsorchester unter der Leitung von Miltos Logiadis. Dieses Orchester hörte ich bei einer Probe

mit griechischer Musik die nach 1850 komponiert wurde. Chormusik wird bereits sehr gepflegt, wie ich bei einem großen Chorfest in der Stadt feststellen konnte.

In der Probenpause ergab sich ein kurzes Gespräch mit dem Vizepräsidenten der Universität, Harris Xanthoudakis, der die Erweiterungsmöglichkeiten der dortigen Musikabteilung ansprach.

Die Studierenden haben viel Unterricht in Theorie, Harmonielehre, Stilkunde, Musikästhetik, Schallkunde und Musikgeschichte. Der szenische Unterricht für eine mögliche spätere Bühnentätigkeit ist noch im Aufbau. Daher waren alle begeistert, als ich am zweiten Abend nach dem gesanglichen Unterricht auch noch einen szenischen Anbot: mit pantomimischem Rollenspiel, Bewegungs-Spiegeln und Körpersprache-Beispielen. Wie bei unseren deutschen Studenten zeigte sich hier viel Spielfreude, Lockerheit und Spaß an der Bewegung auch bei den zuvor eher verschlossenen Sängern.

Am nächsten Tag ließ ich die Gesangsstücke mit viel Bewegung und Ideen für eine auch darstellerische Ausführung singen. Bei einem Schubertlied wie bei der *Carmen*-Arie verhalf die lockere Körperbewegung zu freierem Klang.

Am nächsten Tag bot ich Informationen zu Studium und Beruf des Bühnensängers in Deutschland an, da wir als einziges Land Europa- oder sogar weltweit mit Ganzjahresverträgen und zahllosen Auftrittsmöglichkeiten für Sänger noch immer ein breites Betätigungsfeld anbieten. Dieses Treffen fand in gemütlicher Runde statt mit interessanten Gesprächen über die Unterschiede in der Ausbildung und Perspektiven für Sänger.

Die vielen Podiumserfahrungen der Freiburger Studierenden vor ihren Studienabschlüssen erschienen den Griechen mehr als wünschenswert. Sie haben für ihren Bachelor-Abschluss fünf Jahre Zeit, beginnen die sängerische Ausbildung aber erst in der Hochschule. Daher muss Rosa bei der Aufnahmeprüfung ein besonderes Gespür für ein werdendes Gesangstalent haben.

Am Vormittag des fünften Tages probten wir wieder für unser Konzert, diesmal im Akademiesaal der Universität. Rosa organisierte den Saal, sorgte mit Katharina für die Übersetzung der Liedtexte ins Griechische, entwarf Plakate und Programme, sorgte für deren Verteilung und für einen kurzen Probenmitschnitt sowie ein Interview im regionalen Fernsehsender KorfuChannel, der für unser Konzert warb – und sang dann auch noch wunderschön am nächsten Abend!

Das Programm mit Duetten von Dvorak, Mendelssohn, Rossini und Schumann sowie Liedern von de Falla, Lorca, Fauré und Milhaud in vier Sprachen fand begeisterte Zuhörer. Die Zugabe – das Katzenduett von Rossini, das ganz Griechenland aus einem Werbespot bestens kennt! – ließ das Publikum laut jubeln. Diese Woche war intensiv und bereichernd, da eine andere Kultur und Ausbildung einen neu reflektieren lässt über Voraussetzungen und Entwicklungen im eigenen Ausbildungsverfahren, Unterschiede relativiert und wieder sehr bewusst macht, wie wichtig und wünschenswert der internationale Austausch ist. Unsere Angebote in Kammermusik, Konzertieren mit Orchestern und szenischer Arbeit weckten großes Interesse an Austauschprogrammen bei den griechischen Studierenden. Die Begeisterungsfähigkeit der jungen Griechen, die fließende Zweisprachigkeit, der Enthusiasmus und die Allround-Energie meiner Kollegin waren höchst motivierend auf mich.

Korfu die wunderbare Stadt mit ihren Festungsanlagen, dem herrlichen Ambiente der Häfen und dem Schloss Achilleion, von dem aus die ganze Stadt überblickt werden kann, die Freundlichkeit der Griechen, ihre Gastfreundschaft, das erfrischende Meer – all dies lässt neue Reiselust entstehen.

Da der Unterricht erfolgreich war wie auch das sehr positiv aufgenommene

Konzert, entstanden Ideen zu weiterem Musizieren und gemeinsamen Projekten, die es weiterzuverfolgen gilt. Das nächste Wiedersehen ist geplant: ein Besuch von Rosa an der Hochschule für Musik in Freiburg.

Prof. Angela Nick



Prof. Angela Nick,
Prof. Rosa Poulimenou

A personal report on my exchange experience

I am undertaking every effort to broaden my life and music experiences at this critical point in my education, and what better way than to immerse myself in the German culture, which is so closely tied to the history of Western Music. Receiving a scholarship through the Baden-Württemberg-Stipendium gave me the opportunity to realize my dream of a foreign exchange and allowed me to study for six months (October 2008 – March 2009) at the Hochschule für Musik Freiburg, Germany.

As a typical exchange student, I had preconceived ideas in regards to what I would learn, what troubles I would face in a new culture, and what I may ultimately gain from the experience. For example, I knew the language barrier would prove to be a huge obstacle and that the musical training would be substantially different from what I received in the United States. In order to prepare for this, I had studied the German language privately and in school. I also tried to learn as much as possible about the education system; I spoke with former exchange students and collected facts on how the system works and what type of training I will receive from the professors. Since being immersed in a new culture was a major factor in my decision to study in Freiburg, I welcomed the challenge and am proud to say achieved a certain level of comfort with my newfound lifestyle. However, when I now look back on my exchange and evaluate my experiences, I realize that much of what I value could not have been realized in advance. In fact, there is no doubt these affects have been both life changing and career altering.

As a musician, my artistry is shaped and enriched by the experiences I have had. In my musical studies abroad, I was able to gain a deeper understanding of styles and change the fundamentals of my approach to performance. Cellist and pedagogue Christoph Henkel is a renowned interpreter of Beethoven's music and it was most special for me to work and perform Beethoven's cello sonatas under his supervision. However, I also became deeply involved in Baroque performance practice and fascinated with the unique interpretation and freedom found through this music. Viola da Gamba teacher Ekkehard Weber devoted a great deal of personal time to instruct me on Baroque interpretation and I began to partner with a number of harpsichordists in the school.

I was able to participate in many meaningful collaborations during my stay, being involved in eight separate projects. These collaborations represented the diversity of my experiences and options available for the students in Freiburg. In the six months I was in Germany, I was involved in a piano/cello duo, a violin/cello duo, a baroque chamber orchestra, a cello choir, an orchestra, and a modern chamber orchestra.

Outside of purely technical and musical studies, I also participated in a Feldenkrais Technique class, which offered me a more holistic approach to my instrument. Feldenkrais attempts to expand and define the use of the body by self-awareness. By looking outside of the instrument itself, I began to reevaluate the way I use my body in music making and it has altered the relationship between my mind and physical self in a positive way. On a musical level, it has assisted me as I strive to use my body to express ideas formed in my mind.

On a personal level, it has enabled me to be a healthier and more developed person. I am positive I would not have had this training had I not been in Germany, and it was a worthwhile discovery that I have continued to pursue beyond my exchange.

Outside of my academic endeavors, I was able to form relationships with colleagues and friends that I will carry with me through the rest of my career. I still keep in touch with many musicians with whom I became acquainted and look forward to seeing them again in the future. I also perform internationally in a duo ensemble that I formed while in Freiburg. Together, we have performed in Japan, Germany, and the United States and we have plans to play many more concerts in the Fall and Spring of next year. Such a wonderful performing relationship would never have existed had I not traveled abroad. Indeed, the world itself seems much more intimate and personal now that I have friends from every corner of the Earth.

Naturally, I had my fair share of difficulties in adjusting to my new environment. No matter how much I prepared and studied, the language barrier proved to always be a trial. There were also a number of logistical details such as: securing insurance, registering my residence, and opening a bank account that complicated matters further. Thankfully, both the students I lived with and the staff at the university were incredibly helpful and understanding in my efforts. More than once I relied on new acquaintances to assist and everyone generously helped without a second of hesitation.

The Hochschule für Musik Freiburg offered me a wonderful foreign exchange. The half-year I spent in Germany challenged me in ways I could have never imagined; it offered me the most unique experience of my life to date I am positive I will continue to benefit from my experiences abroad. I would recommend an exchange program to anyone with a passion for the unknown and an enthusiasm for languages and cultures. The people I met have changed my life, added more depth to my artistry, and affected my personal and artistic goals.

Philip Lawrence Borter



»Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne. Der uns beschützt und der uns hilft, zu leben.«

Unter dieses Zitat von Hermann Hesse stellte der AStA 08/09 seine Amtszeit in seiner Antrittsrede beim Auftakt 08, um den Neuanfang einer jeden Arbeit und das Potential für Veränderung, das darin liegt, zu verdeutlichen. In der Vorbereitung auf unsere Amtszeit konkretisierten sich für uns drei große Themengebiete heraus, denen wir uns intensiv widmen wollten: »Integration« und »Kommunikation« sowie die Verbreiterung des studentischen Engagements und der Einflussnahme in der Hochschulselbstverwaltung. Im Folgenden wollen wir einen kurzen Überblick über unsere Arbeit und deren Ergebnisse geben.

Integration

Durch eine sehr laxen Überprüfung der Deutschkenntnisse bei den meisten Aufnahmeprüfungen in den Studiengängen KA/BM/MM und einen sehr hohen Ausländeranteil besteht an unserer Hochschule ein massives Integrationsproblem. Wir haben uns entschlossen, dieses offensiv anzugehen, indem wir im Zuge der Neueinrichtung der BM/MM-Studiengänge in Zusammenarbeit mit der Bologna-Beauftragten der Hochschule, Frau Market, ein Modul »Kommunikationskompetenz für Musiker« (KKM) als Wahlfach entworfen haben. Da der Wahlbereich in den neuen Freiburger Studienordnungen aber leider erst nach dem 4. Semester beginnt, wäre unser Ziel einer Verbesserung der Studienbedingungen am Beginn des Studiums verfehlt worden. Nach Beratungen mit Herrn Klimanski kann nun aber immerhin ab WS ein (freiwilliges) Seminar KKM angeboten werden. Nach einem ersten Treffen mit interessierten Studierenden gab es die erfreuliche Zahl von etwa 30 Anmeldungen für das Seminar. Das große Interesse an Sprachkursen und verstärkter Integration allgemein zeigten auch die Ergebnisse unserer studentischen Evaluation (s. u.). Daher ist dieses Seminar keine endgültige Lösung für uns und wir hoffen, dass die Hochschule sich entweder um eine Neufassung der Sprachtests in den Aufnahmeprüfungen (zusammen mit den anderen deutschen Musikhochschulen) oder um den Ausbau der Förderkurse bemühen wird. Neben der Sprachförderung im Studium haben wir uns auch bemüht, die Veröffentlichungen und Informationsblätter des AStA möglichst dreisprachig (deutsch/englisch/koreanisch) zu halten. Ab dem WS 09/10 werden noch französisch und japanisch hinzutreten – seit den Wahlen im SS 09 gehören dem AStA nämlich auch ein Franzose und eine Japanerin als studentische Vertreterin im Senat an.

Kommunikation

Mit dem Amtsantritt des neuen AStA im WS 08/09 erschien auch die erste Ausgabe der neuen Hochschulzeitung »Synkope«. Diese soll vor allem als Diskussionsforum und Informationsquelle für alle Hochschulmitglieder dienen. Als Reaktion auf diese Initiative des AStA bildete sich eine Redaktion, die alle folgenden Ausgaben unabhängig vom AStA erstellt hat. Auch die »Synkope« erscheint nach Möglichkeit mehrsprachig. Durch eine studentische Evaluation im Februar 2009 (erarbeitet mit dem Zentrum für Hochschuldidaktik der Uni Freiburg) versuchten wir, neue Tätigkeitsfelder für den AStA zu erschließen und die Studierenden auf die Möglichkeit der Mitsprache aufmerksam zu machen. Trotz der überdurchschnittlich

hohen Rücklaufquote sind die Ergebnisse eher qualitativ als quantitativ aussagekräftig, da in der Regel zu wenige Studierende einzelne Veranstaltungen bewertet haben. Zu den Themen, die viele der Studierenden bewegen, gehörten u. a. die Überegelungen, das Gebäude HansasträÙe, Sprachkurse, die starke finanzielle Belastung durch die Einführung der Studiengebühren und der Wunsch nach regelmäßiger Evaluation vor allem der Gruppenunterriehte. Wir hoffen, dass die Hochschulleitung unsere Initiative aufgreift und in Zusammenarbeit mit den Lehrenden Formen der semesterweisen Evaluation entwickelt, die der sehr persönlichen und engen Zusammenarbeit zwischen Lehrenden und Studierenden an unserer Hochschule gerecht werden.

Entsprechende Vorgespräche von Vertretern des AStA mit der Fachgruppe I (wissenschaftliche Fächer) haben bereits stattgefunden.

Als erster AStA der MHS Freiburg haben wir innerhalb unserer Amtszeit einen E-Mail-Verteiler erstellt, in dem momentan 490 Studierende erfasst sind. Wir hoffen, diesen im nächsten Semester vervollständigen zu können. Über den Verteiler werden alle Studierenden 2–3 mal pro Semester über aktuelle Veranstaltungen des AStA informiert (ebenfalls nach Möglichkeit mehrsprachig). Im Zusammenhang mit der Erstellung der neuen Hochschulwebsite hat sich auch der AStA um eine Erneuerung seiner Internetpräsenz bemüht und hofft, dass diese zum WS 09/10 online gehen kann.

Neben diesen schriftlichen Formen der Kommunikation haben wir auch versucht, möglichst viele Gelegenheiten zu persönlichem Feedback durch die Studierenden zu schaffen. Abgesehen von unserer wöchentlichen Sprechstunde und vielen Einzelgesprächen dienten hierzu u. a. die »AStA meets...« Gespräche mit einzelnen Studierendengruppen zu Beginn der Semester und die Vollversammlungen am Ende der Semester.

Die Ergebnisse dieser umfangreichen Kommunikation mit den Studierenden versuchten wir nicht nur im Senat, sondern auch in unseren monatlichen Gesprächen mit Rektor Dr. Nolte und den Mitarbeitern der Verwaltung und des technischen Dienstes zeitnah weiterzugeben. Leider mussten wir dabei die Erfahrung machen, dass es von der Äußerung eines Wunsches bis zu seiner Verwirklichung manchmal ein sehr langer Weg sein kann.

Neustrukturierung des AStA / Ausweitung der studentischen Mitsprache

Um die uns gesteckten Ziele verwirklichen zu können, schien es uns wichtig, Aktivitäten, auf die von den Vorgänger-Asten viel Zeit und Energie verwendet werden musste, aus der Arbeit des AStA auszugliedern. So wurde neben der »Synkopen«-Redaktion auch ein »Party-komitee« gegründet, welches die Organisation der studentischen Feiern (Erstiparty/Faschingsparty) nahezu komplett und mit großem Erfolg übernahm.

Auch die Arbeitsteilung zwischen Mentoren und AStA wurde für die Zukunft schriftlich neu geregelt, da es hier in der Vergangenheit einige Unklarheiten gab.

Mit der Neufassung der Grundordnung versuchten wir, für eine Stärkung der studentischen Repräsentanz in allen Hochschulgremien zu sorgen. Unsere Forderung nach einem in der Grundordnung verankerten studentischen Mitglied des Hochschulrates (= Aufsichtsrat der Hochschule) wurde vom Ministerium trotz bestehender Präzedenzfälle an den Universitäten Mannheim und Freiburg abgelehnt. Ein studentisches Mitglied muss so als internes Mitglied von der Auswahlkommission ernannt werden. Dies ist ein langfristiges Ziel der AStA-Arbeit. Mit der neuen Grundordnung wird Studierenden auch offiziell die Möglichkeit der Mitarbeit in den Fachgruppen eingeräumt (so bereits geschehen bei der Neufassung des Studienplans Dirigieren Schulmusik/Kir-

chenmusik in der Fachgruppe VI). Außerdem erhöht sich die Anzahl der studentischen Vertreter im Senat von drei auf vier und wir hoffen, im nächsten Semester auch die semesterweise Wahl jeweils der Hälfte des AstA (»rotierendes System«, Stuttgarter Modell) in der Grundordnung verankern zu können. Davon versprechen wir uns eine größere Effektivität der Erfahrungsweitergabe im AstA und damit eine kontinuierlichere Arbeit in studentischen Belangen.

Der überzeugendste Beweis für den Erfolg unserer Arbeit dürften wohl die Ergebnisse der AstA- und Studienkommissionswahlen im SS 09 gewesen sein. Insgesamt bewarben sich 40 Kandidaten um die zu vergebenden Plätze. Die Wahlbeteiligung von 58,2 % war die höchste in der Geschichte der Freiburger Hochschule (zum Vergleich: Universität Freiburg 15 %). Alle Studienkommissionen konnten voll besetzt werden.

... und der Alltag

Neben den »großen Themen« gehörten zur Arbeit des AstA aber auch zahlreiche »kleinere« repräsentative bzw. soziale Aufgaben (z. B. studentische Vertretung der Hochschule in der Vertreterversammlung des Studentenwerks sowie der Musik-Landes-Astenkonferenz und diversen Hochschulausschüssen, Aufnahmeprüfungscafé, Übernachtungsangebote für Aufnahmeprüflinge, Grillparty), die Benennung von studentischen Vertretern in den Berufungskommissionen, die Organisation von Meisterkursen (zwei Körperarbeitskurse und ein Kammermusikkurs), die Führung der AstA-Kasse und die Erstellung von Sitzungsprotokollen, die Organisation der AstA-Wahlen etc. etc. – alles in allem also eine sehr abwechslungsreiche und herausfordernde Tätigkeit! Es war für uns alle eine lehrreiche und spannende Zeit und wir möchten allen danken, die uns in unserer Arbeit für eine Verbesserung der Studienbedingungen an »unserer« Hochschule unterstützt haben. Dem neuen AstA wünschen wir die Bewahrung des »Zaubers« und die Kraft und Energie, die Optimierung unseres Studiums weiter voranzutreiben!

Johannes Held, Katharina Oelerich, Bernhard Schmidt für den AstA 08/09

Der AstA 08/09

Johannes Held, Silvia Hauer, Cornelius Leenen, Frédérique Renno,
Katharina Oelerich, Bernhard Schmidt

Der AstA 09/10

Antoine Billet, Anne Schinz, Yoko Yamanaka, Frédérique Renno, Josef Huber,
(Helen Willis), Francesca Schenk, Bernhard Schmidt



»Wer Neue Musik spielt, versteht die alte viel besser«

James Avery 1938–2009

Anfang März 2009 verstarb nach schwerer Krankheit unser langjähriger Kollege Prof. James Avery. Er war 1980 als Nachfolger von Edith Picht-Axenfeld berufen worden und war bis zu seinem endgültigen Ausscheiden im Jahr 2004 geradezu eine Institution auf dem Gebiet der Neuen Musik, der er sich besonders verschrieben hatte. Trotz dieses besonderen Interesses war er aber stets offen für jede Art von Musik, ermunterte seine Schüler auch abgelegene Kompositionen zu spielen, wie etwa das Klavierkonzert von Bernhard Stavenhagen, das er selbstverständlich, wie alle anderen Konzerte, die seine Studenten spielten, aus der Partitur spielend souverän am 2. Klavier begleitete. Ich erinnere mich auch noch an sein Bewerbungskonzert im Kaufhaussaal, bei dem er neben Dallapiccolas *Quaderno musicale di Annalibera*, einem seiner besonders geliebten Werke, auch die c-moll Sonate von Haydn und Schumanns *Davidsbündlertänze* spielte und mit besonderem Vergnügen an die Proben und das leider einzige Konzert, in dem ich mit ihm an zwei Klavieren spielte.

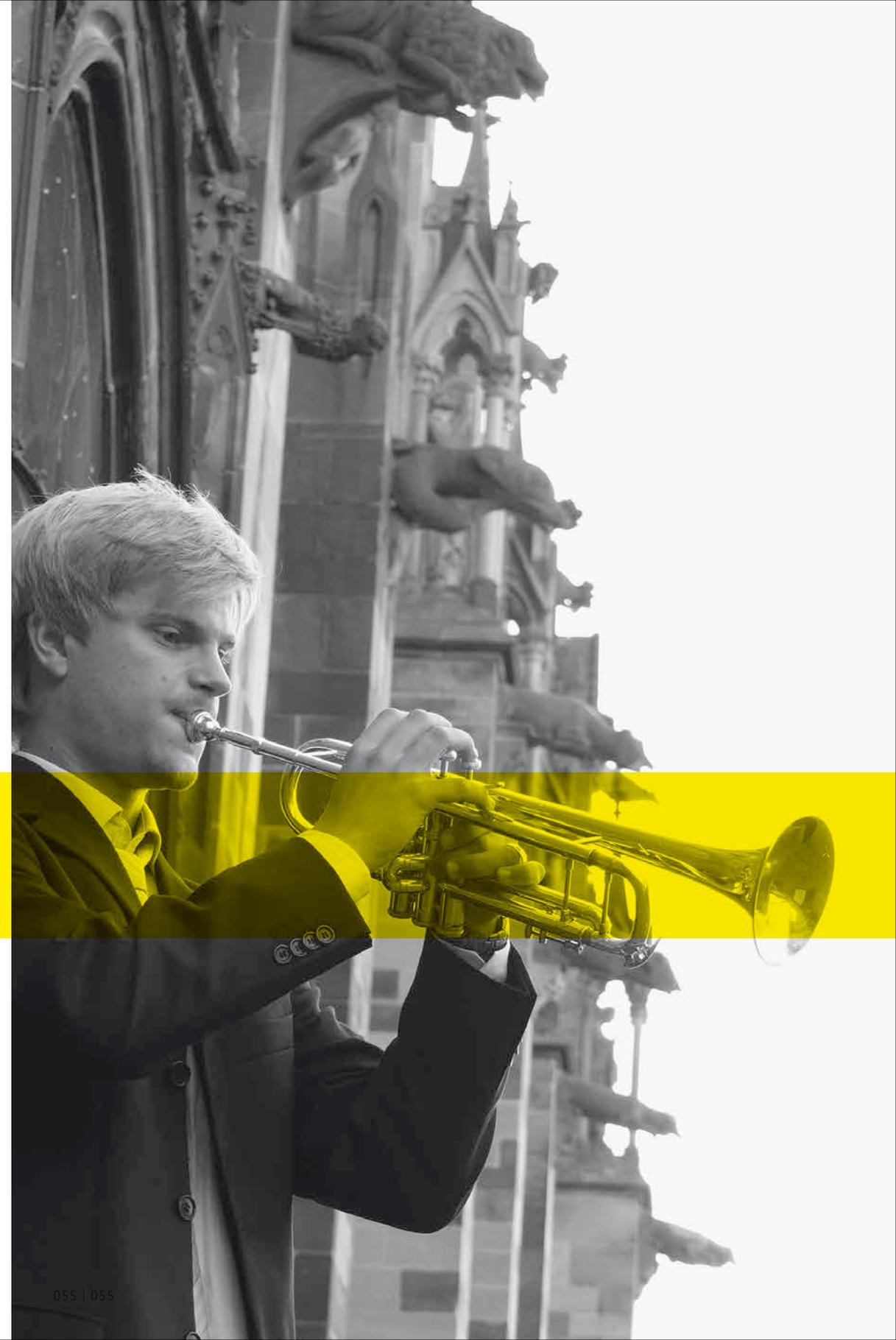
Avery hatte zunächst in Amerika Klavier und Dirigieren studiert, ehe er nach Freiburg kam, um bei Carl Seemann seine Ausbildung zu vervollständigen. Mit Stolz erzählte er gern, dass er lange schwankte, ob er diesen Schritt machen sollte, oder aber die ehrenvolle angebotene Dirigierassistenten bei George Szell annehmen sollte. In seinen späteren Jahren nahm seine Tätigkeit als Dirigent und spiritus rector des von ihm gegründeten »Ensemble SurPlus« ständig zu und er war stets voll von Plänen für neue Projekte.

Nach seiner Emeritierung nahm er für ein Jahr eine auf ihn und seine vielseitigen Fähigkeiten zugeschnittene Stelle in Buffalo an, die ihn, obwohl schon von Krankheit gezeichnet, mit Freude erfüllte.

Die Hochschule und besonders die Fachgruppe Klavier hat einen hoch angesehenen Kollegen, langjährigen Fachgruppensprecher und ehemaliges Senatsmitglied verloren. Sein Wirken für die Neue Musik wird noch lange Spuren hinterlassen und seine legendären wortkargen Kommentare etwa bei Aufnahmeprüfungen (»Main God, sie ist gut und muss rain«) werden bei uns Kollegen die Erinnerung an den Menschen Jim Avery noch lange wachhalten.

Auftakt zum Wintersemester
Die Hochschule auf dem
Münsterplatz, wo sie zur
Gründungszeit beheimatet war

Prof. Michael Leuschner



Glückwünsche

Im Zeitraum von Oktober 2008 bis Oktober 2009 wurden wieder runde Geburtstage von ehemaligen Hochschulangehörigen gefeiert. Die Hochschule gratuliert herzlich und möchte sich auf diesem Wege bei den Jubilarinnen und Jubilaren für ihre hervorragende Arbeit bedanken.

65 Jahre alt wurden

Friederike Dästner-Schaarschmidt (8.10.08)
Prof. Hiroko Tsuruoka-Barth (25.10.08)
Christa Kraus (19.1.09)
Heidemarie Tiemann (28.1.09)
Prof. Nicolas Chumachenco (27.3.09)
Margret Bergen (1.5.09)
Prof. Ildiko Moog-Ban (16.6.09)
Prof. Dr. Anselm Ernst (18.8.09)
und Prof. Mathias Spahlinger (15.10.09)

Den 70. Geburtstag begingen

Prof. Ingeborg Möller (25.9.08)
Prof. Mesias Maiguashca (24.12.08)
Prof. Jörg Hofmann (12.3.09)
Prof. Zsigmond Szathmáry (28.4.09)
Prof. Heinz Holliger (21.5.09)
Eugen Gutmann (17.7.09)
Prof. Robert Aitken (28.8.09)
und Prof. Dr. Wilfried Gruhn (15.10.09)

Zum 75. gratulieren wir

Prof. Peter Förtig (15.03.09)
und Prof. Peter Gülke (29.4.09)

80 Jahre wurde

Prof. Martina Jacobi (19.1.09)
und Prof. Peter Baberkoff (10.10.09)

Den 85. Geburtstag feierten

Prof. Arghyris Kounadis (14.02.09)
Roseblanche Chistescu-Brates (8.6.09)
und Prof. Dr. Claus Thomas (13.10.09)

Heinz Holliger 70

Heinz Holliger wurde 1939 in Langenthal (Kanton Bern) geboren. Er besuchte schon während der Schulzeit das Berner Konservatorium, wo er Oboe bei Émile Cassagnaud, Klavier bei Sava Savoff und Komposition bei Sándor Veress studierte. Am Conservatoire national supérieur in Paris setzte er bei Pierre Pierlot (Oboe) und bei Yvonne Lefébure (Klavier) seine Studien fort. Von 1961 bis 1963 besuchte er an der Musikakademie in Basel die Kompositionskurse von P. Boulez. 1959–1963 war er erster Oboist im Symphonieorchester der Basler Orchester-Gesellschaft. Er gewann erste Preise beim Internationalen Musikwettbewerb in Genf (1959) und beim Internationalen ARD-Wettbewerb in München (1961). Es folgten zahlreiche Schallplattenaufnahmen und weltweite Auftritte als Solo-Oboist, oft mit seinem eigenen Kammerensemble, oder mit seiner Frau Ursula Holliger. Heinz Holliger war als führender Vertreter seines Instruments von 1969 bis zu seiner Emeritierung als Professor für Oboe an der Hochschule für Musik Freiburg tätig. Zum Dirigieren kam er in Paul Sachers Konzertreihe mit dem Basler Kammerorchester von 1977 bis 1987. Holliger dirigiert führende Ensembles darunter die Berliner Philharmoniker, das Cleveland Orchestra, das Concertgebouw Amsterdam, das English Chamber Orchestra, die Wiener Philharmoniker, das Ensemble Modern, das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg oder die Deutsche Kammerphilharmonie. Er erhielt zahlreiche Schallplattenpreise, weiter u.a. den Kompositionspreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins (1984), den Frankfurter Musikpreis (1988), den Ernst von Siemens Musikpreis (1991) sowie den Ehrendokortitel der Universität Zürich. Holligers kompositorisches Werk umfasst Bühnenerwerke, Orchester-, Solo- und Kammermusikwerke bis hin zu Vokalstücken und ist oft auch Ergebnis intensiver Auseinandersetzung mit Künstler- beziehungsweise Dichterbiographien oder lyrischen Texten.



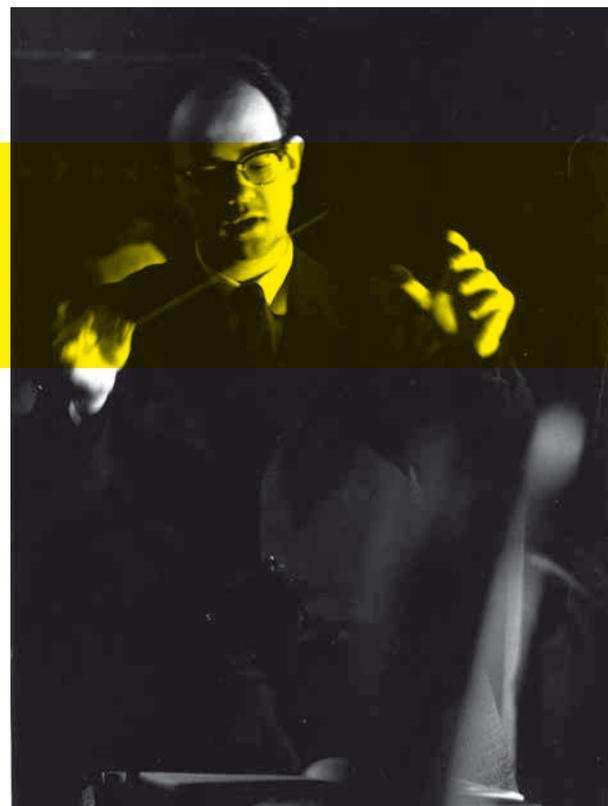
Zsigmond Szathmáry 70

Zsigmond Szathmáry wurde 1939 in Ungarn geboren. Er erhielt seine musikalische Ausbildung in Komposition und Orgel an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest. Weiterführende Studien führten ihn nach Wien und Frankfurt. 1960 gewann er den ersten Preis beim Orgelwettbewerb in Budapest. 1972 erhielt er das Bach-Preis-Stipendium der Freien Hansestadt Hamburg. Als Organist wirkte er in Hamburg und am Dom von Bremen. Nach Lehrtätigkeiten an den Musikhochschulen in Lübeck und Hannover, hatte er seit 1978 bis zu seiner Emeritierung eine Professur an der Hochschule für Musik Freiburg inne. Szathmáry, der Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg ist, gab zahlreiche Gastkurse an Musikhochschulen und Universitäten in Europa, Nordamerika, Japan und Korea. Er ist Dozent der Sommerakademie für Organisten in Haarlem (Niederlande) und unterrichtet bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. 1987 hat ihm das Nationale Franz-Liszt-Gedenk Komitee des ungarischen Staates die Franz-Liszt-Plakette verliehen. Er unternahm ausgedehnte Konzertreisen und spielte zahlreiche Schallplatten und CDs ein. Sein kompositorisches Werk erschien vor allem bei den Musikverlagen Bärenreiter und Moeck.



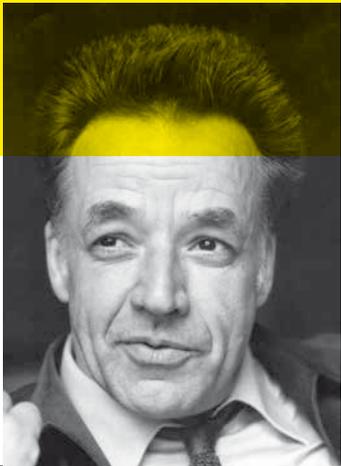
Peter Förtig 75

Peter Förtig wurde 1934 in Pforzheim geboren und studierte nach dem Abitur in Karlsruhe Schulmusik und bei Josef Schelb Klavier und Komposition. In den fünfziger Jahren verdiente er sich sein Studium als Pianist und Arrangeur in Unterhaltungs- und Tanzorchestern. Von 1957 bis 1961 studierte er an der Hochschule für Musik in Freiburg bei Carl Seemann (Klavier) und Wolfgang Fortner (Komposition). Gleich nach Beendigung des Studiums wurde er zunächst Lehrbeauftragter, dann Dozent und schließlich Professor (1969) für Musiktheorie. Seine Kompositionsstudien setzte er gleichzeitig bei Klaus Huber in Basel fort. Seit 1966 hat er eine Vielzahl von Kompositionen veröffentlicht, wobei sein Augenmerk auf Soloinstrumenten (Orgel, Klavier, Cembalo) und auf Konzerten mit Soloinstrument und Orchester (Violine, Viola, Violoncello, Klavier und Orgel) gerichtet ist. Aber auch die Kammermusik (Streichtrio und Quartette sowie ein Septett) und die Chormusik sind in seinem Œuvre vertreten.



Peter Gülke 75

Peter Gülke wurde 1934 in Weimar geboren. Nach dem Studium der Fächer Violoncello, Musikwissenschaft, Germanistik, Romanistik in Weimar, Jena und Leipzig promovierte er 1958 an der Universität Leipzig. Seit 1959 als Dirigent tätig, war er von 1964 bis 1976 Chefdirigent an verschiedenen Theatern der DDR, u. a. in Potsdam und Stralsund, danach Kapellmeister an der Staatsoper Dresden und ab 1981 Generalmusikdirektor am Deutschen Nationaltheater in Weimar. Nach der Übersiedlung in die BRD 1983 habilitierte er 1984 bei Carl Dahlhaus an der TU Berlin. Von 1986 bis 1996 war Peter Gülke Generalmusikdirektor der Stadt Wuppertal, von 1996 bis 2000 Professor für Dirigieren an der Hochschule für Musik Freiburg. Daneben leitete er Opern-Aufführungen an den großen Opernhäusern Europas, war und ist gesuchter Gastdirigent führender Orchester und gefragter Dozent von Meisterkursen und Workshops für junge Dirigenten. Er dirigierte etliche Uraufführungen und hat einige zu Unrecht vergessene Werke an die Öffentlichkeit gebracht. Dazu zählen Zemlinskys *Seejungfrau* und mehrere Symphonien von Allan Pettersson. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit veröffentlichte Peter Gülke eine Vielzahl musikwissenschaftlicher Bücher und Aufsätze. Er schrieb über Musik des Mittelalters und der Renaissance, über Theorie der musikalischen Interpretation und Aufführungspraxis, Bach, Ästhetik der französischen Aufklärung, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Debussy, Janacek und zeitgenössische Komponisten. Seit 1995 ist er Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste, seit 1997 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt. Im Herbst 2002 wurde Peter Gülke mit dem Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse ausgezeichnet. 2004 wurde er zum Ehrendoktor der Universität Bern, sowie der Hochschule für Musik Weimar ernannt. Peter Gülke lebt in Berlin.



Verdienste um historische Tasteninstrumente

Hannsdieter Wohlfarth war seit ihrer Gründung bis 2008 Vorsitzender der Stiftung »Historische Tasteninstrumente der Sammlung Neumeyer-Junghanns-Tracey« im Schloss Bad Krozingen. Im Dezember 2008 wurde er zum Ehrenvorsitzenden der Stiftung ernannt. Zu den Gründungsmitgliedern der Musikhochschule Freiburg gehörte auch Fritz Neumeyer, Professor für Cembalo, Generalbassspiel und Aufführungspraxis Alter Musik von 1946 bis 1968. Die Sammlung historischer Tasteninstrumente, die von Neumeyer und seinen Schülern Junghans und Tracy zusammengetragen und gepflegt wurde, fand 1974 im Schloss von Bad Krozingen eine angemessene Heimstadt. Schon sehr früh hat der mit Fritz Neumeyer befreundete Musikwissenschaftler Dr. Hannsdieter Wohlfarth, Professor an der Hochschule für Musik Freiburg von 1972 bis 1998, die wissenschaftliche Betreuung der Sammlung übernommen. Die Schlosskonzerte – und damit verbunden seine Vorträge und einführenden Texte, oft mit ihm selbst am Instrument – waren für Bad Krozingen und Gäste aus nah und fern jahrelang kulturelle Fixpunkte. Nun wurde Hannsdieter Wohlfarth mit der Verdienstmedaille der Stadt Bad Krozingen ausgezeichnet – zusammen mit weiteren Förderern der »klingenden Sammlung«, dem hochbetagten Architekten Horst Linde und seiner Ehefrau Elfriede sowie Helmut Engler, dem früheren Rektor der Uni Freiburg und baden-württembergischen Wissenschaftsminister.



Martina Jacobi 80

Dankbar für mein Leben und mein »genetisches Kapital« bin ich auf dem Weg. Zur Erklärung ein paar Hinweise auf das Elternhaus. Vater († 1928) war Architekt und Baumeister im Städtischen Hochbauamt (Frankfurt a. M.), Mutters Vater († 1898) Louis Keiper war Kapellmeister des Kaiserin-Augusta-Garderegiments (Koblenz) und (1875–1898) des Orchesters der Zoologischen Gesellschaft Frankfurt a. M., Mutter († 1944) war Keipers jüngstes Kind. Ihre älteste Schwester (*1867) war Klavierschülerin von Clara Schumann an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt. Zwei Brüder und zwei Schwestern wurden »Enkelschüler« von Clara Schumann. Am Konservatorium (1936–1944) war ich Klavierschülerin von Lotti Schrader. Mutter übte mit mir, spielte vor und arbeitete an Klang und Gestaltung. Rhythmus hatte ich im Blut – Spielen nach Gehör war mir lieber als Notenlesen! – Improvisation war für mich ein Spiel. Auch im Konservatorium durfte ich improvisieren – als Kür nach der Pflicht! Oft kamen Zuhörer. In Musik war ich Mutter besonders nah. Unter Leitung von Fritz Gambke sangen wir gemeinsam im Chor der Frankfurter Singakademie: im Herbst 1928 das Brahms-Requiem. Im Advent 1928 starb unerwartet mein Vater. Meine Schwestern – schon in Berufsausbildung – trugen mich durch die sorgenvolle erste Zeit. Sie waren mit Eltern aufgewachsen, ich war »solo« Mutters Tochter. Unbekümmert genoss ich Privilegien in dieser Situation. Erziehung mit Güte in familiärer Polyphonie. In meine musikalische Bildung mischten sich Mutters Geschwister ein. Onkel Ludwig Keiper (*1881) hatte am Konservatorium bei Fritz Bassermann und Hugo Heermann Geige und Bratsche studiert und wurde schon mit 18 Jahren dort Lehrer. Sein musikalisches Wirken war eine lange Erfolgsgeschichte (bis 1975). Tante Henriette Keiper (*1886) hatte in Berlin bei Louis Bachner Gesang studiert. Sie unterrichtete (privat) Gesang, Stimmbildung und Atemgymnastik. Ich durfte zuhören und nahm ihr Repertoire an Kunstliedern spielend auf. Ihr Können brachte mir großen Gewinn und ich war mit ihr sehr verbunden. Sie nahm mich nach dem Tod meiner Mutter ganz in ihren Schutz. In den Schuljahren 1939–45 war Dalcroze-Rhythmik Teil des Musikunterrichts. Das Singen meiner Klasse mit improvisierter Klavierbegleitung zu stützen war meine spezielle Aufgabe und gutes Training. Cilla Geis verdanke ich die Anregung, im Schulorchester Geige und Bratsche zu spielen. In den letzten Kriegsmonaten wurde die Schule evakuiert und ich kam nach Oberhessen. Von März 1944 bis März 1946 gab es Unterricht nur mit großen Unterbrechungen und keine Musikstunden mehr, da die Instrumente zerstört oder bei der Flucht zurückgelassen worden



waren. Geordneter Schulunterricht ab Frühjahr 1946 in einer niedersächsischen Kleinstadt. Gymnasium mit Latein. Langsam gelang der Anschluss. Unser Musiklehrer, Franz Herzog, in feldgrauem Tuch, brachte uns wieder zum Singen. Die Klasse war gemischt, wir hatten alle Stimmlagen dabei. Ganz neue Erfahrung, sehr beglückend! Das Musikabitur bestand ich im Frühjahr 1948 mit Solosingen, Werkanalyse und Klaviervortrag. Im SS 1948 Beginn des Schulmusikstudiums in Frankfurt. Von 1949 bis 1952 Musiklehrerseminar. Da war ich dann Lehrerin für Klavier mit Zusatzqualifikation für Rhythmik und elementare Musikerziehung. Ich wirkte als künstlerische Assistentin im Rhythmikunterricht für Sänger und Schulmusiker, an der Hochschule und in den Vorklassen von Hochs Konservatorium mit. Eine gute Chance für mich. Bis 1960 habe ich in freier künstlerischer Mitarbeit in den Rhythmikstunden mit Eugenie Awanowa Erfahrungen sammeln können. Auch als Lehrerin für elementaren Musikunterricht an der Jugendmusikschule in Frankfurt. Fortbildungskurse, kollegiale Kontakte und andere Methoden boten Erfahrungen zum Vergleich. 1960/61 absolvierte ich ein intensives Studienjahr an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, ein Zusatzstudium Rhythmische Erziehung mit Abschlussprüfung unter Leitung von Liselotte Pistor und Gertrud Bünner. Zuvor kannte ich Rhythmik nach der Methode Dalcroz. Rhythmische Erziehung war ein neues Feld. Ich möchte diese Erfahrung nicht missen. Ich nahm an Seminarveranstaltungen für Klaviermethodik teil, die Leitung hatte Käthe Volkart-Schlager. Mit ihr konnte ich erstmals an zwei Klavieren improvisieren. Diese Klaviergespräche wurden ein Schwerpunkt in meinem Lehrangebot. Als Gast kam Gerda Alexander nach Stuttgart und unterrichtete »Eutonie«. Ich habe mich Jahrelang mit dieser Art von Spannungsausgleich beschäftigt und an der Hochschule Kurse zum kennen lernen angeboten. Ich kam darüber ins Gespräch mit Edith Picht-Axenfeld. Es waren Anfänge, damals. Heute gibt es das Institut für Musikermedizin. Als Gast kam Karl-Heinz Taubert nach Stuttgart und unterrichtete »Historische Tänze« als Interpretationsanregung für Musiker. Auch diese Disziplin habe ich später in mein Lehrangebot aufgenommen. Durch Jahrelange Mitarbeit in Ballettschulen und in der Ausbildung Rhythmische Gymnastik in meiner Frankfurter Zeit, konnte ich Historische Tänze schnell erfassen. Ich habe kontinuierlich seine Kurse miterlebt. In Stuttgart wollte er das Klavierimprovisieren von Käthe Volkart mit mir (Duo) hören. Die (noch junge) Musikhochschule Freiburg suchte eine Lehrkraft für Rhythmik. Pistor und Taubert gaben Hinweise und Gustav Scheck (bis April 1964 Rektor unserer Hochschule) schickte mir eine Einladung. Das Wintersemester 1962/63 war mein Semester auf Probe. Zum Sommersemester hatte ich mich von Frankfurt gelöst und war als angestellte künstlerische Lehrkraft an die Hochschule Freiburg gebunden. Mit der Professur 1965 erhielt ich den Auftrag nach eigenen Plänen ein Rhythmikseminar aufzubauen. Ich wollte und konnte das Rhythmikstudium mit dem Musikstudium zeitgleich arrangieren. Die Raumprobleme der Hochschule stellten uns vor zusätzliche Aufgaben. Ich habe mich an den Vorbereitungen für den Neubau in der Planungsphase helfend beteiligt. Das habe ich freiwillig und mit großem Interesse getan, es war meines Vaters Metier. Ich komme jederzeit sehr gerne in diesen Bau – fast wie in eine eigene Wohnung. Bestand und Wandel. Das Leben fließt.

Prof. Martina Jacobi

Arghyris Kounadis 85

Arghyris Kounadis wurde 1924 in Konstantinopel geboren, seine Mutter erteilte ihm früh Klavierunterricht. Er wuchs in Athen auf, wo er das Gymnasium besuchte. 1941 schloss sich der Abiturient der Widerstandsbewegung EPON an. Im selben Jahr begann er ein Jurastudium an der Universität Athen, das er zugunsten von Klavierstudien bei Spyros Farandatos am Odeion Athnon abbrach. Nach dem Diplom 1952 studierte er Musiktheorie und Komposition bei Yannis Papaloannou am Hellenikon Odeion. Ein griechisches Staatsstipendium und ein anschließendes DAAD-Stipendium ermöglichten ihm 1958-63 die Vertiefung seiner Studien an der Hochschule für Musik Freiburg: bei Carl Ueter Dirigieren und Komposition Wolfgang Fortner, der ihn 1963 zu seinem Assistenten machte. 1967 übernahm er die Programmauswahl der Musica-viva-Konzerte an der Hochschule und die Leitung des Ensembles am Institut für Neue Musik. 1972 erhielt Kounadis eine Professur für Musiktheorie und Komposition an der Musikhochschule in Freiburg, wo er auch nach seiner Emeritierung 1989 als freischaffender Komponist lebt - abwechselnd dort und in Athen sowie auf der Kykladeninsel Siphnos. Er schrieb kammermusikalisch besetzte Instrumentalwerke wie *Wer Ohren hat, der höre* (1970) oder *Epitymbion in memoriam Charles Ives* (1965), Vokalwerke mit Texten nach Sappho, H.M. Enzensberger oder M. Sochtouris und Bühnenwerke wie den Opern-ketch *Der Gummisarg* (1968), das Musikalische Theater *Die verhexten Notenständer* (nach K. Valentin) und die Opéra semiseria *Die Baßgeige* (nach A. Tschechow), beide 1971 bzw. 1979 in Freiburg uraufgeführt, oder das Lyrische Drama *Bacchae* (1993-96).



Bernhard von Pfulstein – ein Nachruf

Am 27.06. 2009 verstarb der langjährige stellvertretende Vorsitzende der Gesellschaft zur Förderung der Musikhochschule Freiburg e.V. Bernhard von Pfulstein.

Bernhard von Pfulstein war – auch schon vor seiner aktiven Funktion im Förderverein der Hochschule – ein ganz besonderer Begleiter der Freiburger Musikhochschule. Insbesondere jedoch in den vergangenen 9 Jahren hat er sich im Vorstand dieses Vereins stets zuverlässig, mit großem Interesse und immer zugunsten der Belange der Studierenden und der Hochschule eingesetzt. Ein besonderes Anliegen war ihm die soziale Komponente bei den Entscheidungen, die über Stipendien an Studierende insbesondere zwecks Teilnahme an Meisterkursen und an Wettbewerben getroffen wurden. Aufgeschlossen unterstützte er unbürokratisch die Anliegen in Sachen räumliche Erweiterungen der Hochschule, sei es durch die Bereitstellung von Geldern für eine architektonisch außerordentlich interessante Schaffung zusätzlicher Räume für den alsbald eingerichteten Studiengang »Filmmusik«, sei es in Richtung Nutzung der Stadthalle und damit verbunden der Finanzierung einer Grobplanung. Vor allem war er aber mit seiner Gelassenheit, seinem trockenen Humor, seiner Neugier und seiner Lebensfreude gepaart mit einer freundschaftlichen Ironie eine durchaus seltene Erscheinung bei den Förderern der Künste. Nie im Vordergrund und doch stets präsent. Die Hochschule hat einen Freund verloren und der Verfasser dieser Zeilen auch.



Manfred Klimanski

Neue Terminals für Web & Office

Mit Beginn des Sommersemesters wurden die Internetterminals im Foyer der Musikhochschule einem umfangreichen Update unterzogen. Die bisherige Hardware war über 4 Jahre in Betrieb, zwischenzeitlich nicht mehr auf dem aktuellen Stand der Technik und aufgrund der intensiven Nutzung mittlerweile störanfällig. Die neuen Terminals können mit den bisherigen Zugangs-kennungen genutzt werden und bieten eine bessere Performance und einige neue Features. Neben dem Internetzugang steht den Studierenden und Lehrkräften der Hochschule jetzt auch Open Office zur Verfügung, ein Office-Paket mit einer Kombination verschiedener Programme: Textverarbeitung, Tabellenkalkulation, Präsentation, Zeichnen und Datenbankanwendung. Dateien können an allen Geräten über eine USB-Schnittstelle auf einem mitgebrachten Stick oder sonstigem Medium gespeichert werden. Viele asiatische Schriftarten können nicht nur wie bisher angezeigt, sondern über das Tastatursymbol in der Taskleiste auch eingegeben werden. Auch die Arbeitsplätze zur Katalogrecherche in der Bibliothek wurden mit der neuen Technik ausgerüstet, dort wurde außerdem ein Drucker installiert. Aus Energiespargründen schalten die Terminals nach einiger Zeit in den Stromsparmmodus mit dunklem Bildschirm, eine Tastatur- oder Mauseingabe weckt die Geräte wieder aus dem Standby-Modus. Aus Datenschutzgründen war es notwendig, die Anwendungen mit einem automatischen Logout auszustatten. Bei Inaktivität von mehr als zwei Minuten wird der Benutzer automatisch abgemeldet. So wird verhindert, dass bei einem »vergessenen Logout« andere Personen mit einer fremden Kennung im Netz unterwegs sind. Das bedeutet aber auch, dass bereits geschriebener Text nach Ablauf von zwei Minuten gelöscht wird und nicht wiederhergestellt werden kann. Es empfiehlt sich daher, beispielsweise bei der Verwendung der Textverarbeitung, den Text auf dem USB-Gerät gelegentlich zwischenspeichern.

Neues W-LAN-Portal an der Hochschule

Viele Nutzer des hochschuleigenen W-LAN haben es bereits bemerkt: das Zugangsportale zu diesem Dienst wurde geändert. Der früher notwendige Eintrag des Proxyservers im Browser ist nun nicht mehr erforderlich, die Nutzung des Internets mittels eigenem Notebook oder internetfähigem Handheld somit noch ein Stück einfacher. Dieser Dienst ist für die Studierenden und Lehrenden der Hochschule für Musik Freiburg kostenlos. Hotspots zur Internetnutzung gibt es im Foyer, der Bibliothek, im Konzertsaal und im Kammermusiksaal. Bei der Eingabe einer beliebigen URL erfolgt eine automatische Umleitung auf das WLAN-Portal, auf welchem die persönlichen Zugangsdaten eingegeben werden können. Dies sind im Zimmer 240 bei Herrn Diez erhältlich und identisch mit der Kennung und dem Passwort für die Internetterminals im Foyer und der Bibliothek. Die Eingabe erfolgt über eine verschlüsselte Verbindung, als weitere Sicherheitsmaßnahme wird jede Sitzung nach einer Stunde automatisch beendet. Eine Verlängerung durch die erneute Eingabe der Zugangsdaten ist bei Bedarf jedoch jederzeit möglich.



Kurz gemeldet +++ +++ +++ +++

Das Streichquartett mit den Musikern **Friederike Starkloff** (Violin-Klasse Prof. Kussmaul), **Susanne Schmidt** (Violin-Klasse Prof. Kussmaul), **Gideon Wieck** (Viola-Klasse Prof. Christ), **Robert Stepp** (Violoncello-Klasse Prof. Henkel) erhielten den 2. Preis der **Gesellschaft zur Förderung der Musikhochschule Freiburg e.V.** und damit die Nominierung für den Mendelssohn-Wettbewerb 2009 in Berlin.

Aleksandr Geladze (Klasse Prof. Szász) und **Arina Bönhof** (Klasse Prof. Pi-hsien Chen) erhielten den **Förderpreis der Gesellschaft zur Förderung der Musikhochschule Freiburg e.V.** im Fach Klavier-Duo oder vierhändig.

Preis der Museumsgesellschaft Freiburg 2008

Am 21.10.2008 wurden die Preise der Museumsgesellschaft Freiburg 2008 im Fach Lied-Duo vergeben. Von den 11 teilnehmenden Duos (aus der Liedklasse von Prof. Hans-Peter Müller) wurden drei Duos ausgezeichnet. Den 1. Preis erhielten **Myung-Hee Lee** (Gesangsklasse Prof. Markus Goritzki) und **Anne-Cécile Litolf** (Klavierklasse Prof. Vitali Berzon). Den 2. Preis nahmen **Carolin Neukamm** (Gesangsklasse Prof. Angela Nick) und **Arina Bönhof** (Klavierklasse Prof. Pi-hsien Chen) entgegen. Der 3. Preis ging an das Duo **Hana Lee** (Gesangsklasse Prof. Dorothea Wirtz) und **Alessandro Limentani** (Kompositionsklasse Prof. mathias spahlinger).

Beim internen Auswahlverfahren für den **Hochschulwettbewerb** in den Fächern Klarinetten trio und Fagott am 27.1.09 wurden folgende Preise von der Gesellschaft zur Förderung der Musikhochschule Freiburg vergeben:
Einen 2. Preis erhielt das Klarinetten trio (Kammermusikklasse Prof. Sylvie Altenburger) **Sofiia Molchanova** Klarinette (Klasse Prof. Jörg Widmann) **Jannie Lo** Klavier (Klasse Prof. Felix Gottlieb) **Marie Schmit** Violoncello (Klasse Prof. Adriana Contino). Das Trio vertrat beim Hochschulwettbewerb 2009 in Detmold die Hochschule für Musik Freiburg. Ein 1. Preis wurde nicht vergeben.
Einen 2. Preis erhielt der Fagottist **Pol Centelles Pascual** (Klasse Prof. Diego Chenna). Auch er vertrat beim Hochschulwettbewerb 2009 in Detmold die Hochschule für Musik Freiburg. Ein 1. Preis wurde nicht vergeben.

3. Arthur Lephthien Wettbewerb

Mit dem 1. Preis wurde **Kana Onda** (Klasse Prof. Gilead Mishory) ausgezeichnet, den 2. Preis erhielt **Shih-Yu Tang** (Klasse Prof. Pi-hsien Chen). Der 3. Preis ging ex aequo an **Marie-Luise Klein** (Klasse Prof. Gilead Mishory) und **Nobuaki Matsumoto** (Klasse Prof. Michael Leuschner). Den Sonderpreis für die beste Interpretation des Werkes *Uferlos eine Übersreibung für Klavier* von Cornelius Schwehr erhielt **Jong-Ho Won** (Klasse Pi-hsien Chen).

6. Hochschulratspreis für Bläserensemble Trio bis Sextett

Das von **Aya Komatsu**, **Ekaterina Kakaulina**, **Elena Badaeva**, **Ji-Hae Lee** gebildete Flötenquartett der Klasse Prof. Felix Renggli erhielt den 1. Preis. Das Bläsersextett **Delphine Roche** (Flötenklasse Prof. Felix Renggli), **Julien Laffaire** Klarinettenklasse Prof. Jörg Widmann), **Niels Hap** (Klarinettenklasse Prof. Jörg Widmann), **Valentine Collet** (Klasse Prof. Abbühl Hochschule Basel), **Robin Billet** (Fagottklasse Prof. Diego Chenna), **Lars Bausch** (Hornklasse Prof. Bruno Schneider) erhielt den 2. Preis.

Das Posaumentrio der Klasse Prof. Branimir Slokar mit **Louise Pollock**, **Matthias Rehm** und **Hans-Peter Oberlander** teilte sich den 3. Preis mit dem Bläserquartett **Marco Rainelli** (Flötenklasse Prof. Felix Renggli),

Luca Franceschelli (Fagottklasse Prof. Diego Chenna), **Carlos Fermin Garcia-López** (Hornklasse Prof. Bruno Schneider), **Niels Hap** (Klarinettenklasse Prof. Jörg Widmann).

Arina Bönhof (Klavierklasse Prof. Pi-hsien Chen) wurde beim 8. Münchner Klavierpodium der Jugend in München als Preisträgerin ausgezeichnet und erhielt den Mozart-Preis für die beste Wiedergabe eines Werkes von W. A. Mozart.

Wei Chen Student der Klavierklasse Prof. Vitali Berzon, erhielt einen mit 1000 US-Dollar dotierten 3. Preis beim ersten internationalen Klavierwettbewerb »New Tang Dynasty Television Chinese International Piano Competition« in New York.

Christian Drengk erhält den mit 2500 Euro dotierten Europäischen Förderpreis für junge Künstler der Europäischen Kulturstiftung. Der Preisträger studiert Kirchenmusik B in der Orgelklasse Prof. Martin Schmeding und Klavier (BA/MA) in der Klasse Prof. Gilead Mishory.

Marlene Esser (Gesangsklasse von Prof. Angela Nick) erhielt im Oktober 2008 einen Förderpreis beim Wettbewerb »Kulturpreis Schwarzwald-Baar-Kreis 2008« und im November 2008 ein Stipendium durch die Kunststiftung Baden-Württemberg GmbH.

Annette Fabriz Studierende der Freiburger Akademie zur Begabtenförderung in der Orgelklasse Prof. Martin Schmeding wurden beim diesjährigen Bundeswettbewerb »Jugend musiziert« in Essen mit dem 1. Preis ausgezeichnet.

Timur Gasratov (Absolvent der Klaviersolistenklasse Prof. Michael Leuschner) gewann mit dem 1. Preis beim »24. Concorso Internazionale Valsesia Musica« in Varallo Sesia (Italien) seinen siebten internationalen Wettbewerb. Den achten 1. Preis gewann er im 5. Giuseppe Terracciano Wettbewerb in Giffoni/Italien.

Der Schweizer Dirigent **Simon Gaudenz** (Absolvent 2006 der Klasse Prof. Scott Sandmeier) erhielt den Deutschen Dirigentenpreis. Der 1974 geborene Chefdirigent und künstlerische Leiter des Collegium Musicum Basel nahm die mit 15.000 Euro dotierte Auszeichnung am 7.2. im Konzerthaus Berlin im Anschluss an das Final-Konzert entgegen.

Maryam Haiawi (Studentin der Klavierklasse Prof. Christoph Sischka) gewann den Sonderpreis (WESPE) des Wettbewerbs Jugend musiziert in der Kategorie »Beste Interpretation eines Werkes einer Komponistin« einen vom Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend gestifteten Sonderpreis in Höhe von 900 Euro für die Darbietung der 2. Sonate für Klavier von Grazyna Bacewicz.

Mzia Jajanidze (Solistenstudium in der Klavierklasse von Prof. Michael Leuschner) hat den 1. Preis beim 2. Bechstein-Wettbewerb für die Baden-Württembergischen Hochschulen in Mannheim gewonnen. Beim »Concorso de Piano Rotaract-Rotary« in Palma de Mallorca hat sie den 2. Preis gewonnen.

Young-Eun Jang (Studentin der Orgelklasse Prof. Helmut Deutsch) erhielt den ersten Preis beim Internationalen Orgelwettbewerb »Pierre de Manchicourt« in Béthune (Nord-pas de Calais).

Katrin Kröper wurde als Stipendiatin in das Cusanuswerk aufgenommen. Sie erhält die bischöfliche Studienförderung der katholischen Kirche für ihr Studium der Schul- und Kirchenmusik (Orgel bei Prof. Klemens Schnorr).

Sabine Kronberger gewann beim Internationalen Violinwettbewerb in Bled (Slowenien) als jüngste Teilnehmerin den dritten Preis. Die 16-jährige studiert bei Prof. Nicolas Chumachenco an der Freiburger Akademie zur Begabtenförderung (FAB) der Hochschule für Musik Freiburg.

Sebastian Kuchler-Blessing Student der Kirchenmusik B (Orgel improvisationsklasse Prof. Karl-Ludwig Kreuzt), gewann den mit 5.500 Euro dotierten Improvisationspreis beim 2. Internationalen Orgelwettbewerb der Dieter-Ernstmeier-Stiftung in Herford. Dieser Wettbewerb für Orgelliteratur und Orgel improvisation findet alle zwei Jahre in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Kirchenmusik Herford statt.

Johannes Lang konnte beim 2. Internationalen Orgelwettbewerb Herford als jüngster Teilnehmer den mit 3.000 Euro dotierten 3. Preis sowie den Publikumspreis (1.500 €) gewinnen. Ein 1. Preis wurde nicht vergeben. Mit dem 19-jährigen Schüler der Freiburger Akademie zur Begabtenförderung an der Hochschule für Musik Freiburg (FAB) in der Orgelklasse von Prof. Martin Schmeding wurde zum ersten Mal ein Vorstudent bei einem bedeutenden Wettbewerb für professionelle Organisten ausgezeichnet. Johannes Lang wurden beim diesjährigen Bundeswettbewerb »Jugend musiziert« in Essen mit dem 1. Preis ausgezeichnet. Er wurde mit der Höchstpunktzahl bewertet und erhielt auch als Begleiter am Cembalo (Klasse Prof. Dr. Robert Hill) einen 1. Preis – ebenfalls mit Höchstpunktzahl.

Yihua Li wurde beim Internationalen Orgelwettbewerb Lodz (Polen) mit dem 1. Preis ausgezeichnet. Sie studiert in der Orgelklasse Prof. Martin Schmeding.

Corinna Mack erhielt den Helene-Rosenberg-Preis der Hochschule für Musik Freiburg für die beste Leistung im Fach Musikwissenschaft. Die von Prof. Dr. Janina Klassen betreute Abschlussarbeit der Absolventin im Studiengang Schulmusik trägt den Titel »Zwischen Verfolgung und Fügung – Darstellung der Musikgeschichte der Sowjetunion im Zeitraum von 1948 bis 1991 unter Einbeziehung einer Analyse von Werken des bekanntesten sowjetischen Komponisten Dimitrij Sostakovic«.

Matthias Maierhofer (Student der Solistenklasse Orgel Prof. Martin Schmeding) wurde beim 2. Internationalen Franz-Schmidt-Orgelwettbewerb 2008 in Kitzbühel (Österreich) mit dem 2. Preis ausgezeichnet (bei Nichtvergabe des 1. Preises). Außerdem erhielt er den Gottfried-von-Einem-Sonderpreis für die beste Interpretation der Sonate des österreichischen Komponisten.

Anya Muminovich erhielt den DAAD-Preis des Jahres 2008 für hervorragende Leistungen ausländischer Studierender an der Hochschule für Musik Freiburg. Die kanadische Studentin bosnischer Herkunft studiert seit 2005 an der Hochschule für Musik Freiburg: Violine bei Prof. Rainer Kussmaul und Viola bei Prof. Wolfram Christ.

Carolin Neukamm (Gesangsklasse von Prof. Angela Nick) wurde unter die 28 Stipendiatinnen und Stipendiaten 2009 der Stiftung des deutschen Volkes aufgenommen.

So-Youn Park (Studentin der Solistenklasse Orgel Prof. Martin Schmeding) wurde beim 6. Internationalen Orgelwettbewerb Musashino-Tokyo mit dem Messiaen-Preis ausgezeichnet. Der zur Zeit wohl größte internationale Orgelwettbewerb zählte über 150 Teilnehmende.

Daniel Sarosi (Absolvent der Solistenklasse Orgel Prof. Martin Schmeding) wurde beim 5. Internationalen Hermann-Schroeder-Wettbewerb Trier 2008 mit dem 2. Preis ausgezeichnet.

Yumi Sato (Absolventin SS 2008 im Studiengang Solisten Ausbildung bei Prof. Felix Gottlieb) hat den 1. Preis bei dem 12. Internationalen Klavierwettbewerb »Mauro Paolo Monopoli Prize« in Sità di Barletta (Italien) gewonnen

Eva Catharina Schuster (Kontrabassklasse Prof. Bozo Paradzik) erhielt eine Praktikumsstelle beim SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg.

Mayumi Shimizu gewann im Posaune Wettbewerb 2008 der Sparda-Bank bei den Weingartener Musiktagen den 1. Preis. Die Stipendiatin der Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker studiert seit 2005 (künstlerische Ausbildung) bei Prof. Branimir Slokar an der Hochschule für Musik Freiburg. Beim 5. International Brass Instruments Competition in Danzig vom 4.-9.5. 2009 hat sie den 1. Preis erhalten.

Friederike Starkloff (Klasse Prof. Rainer Kussmaul) erhielt den Hauptpreis des internationalen Wettbewerbs »Violine in Dresden«. Der Preis ist mit 3000 Euro dotiert und beinhaltet einen Konzertauftritt bei den Dresdner Musikfestspielen am 3.6.2009. Beim Leopold-Mozart-Violinwettbewerb 2009 in Augsburg gewann sie den zweiten Preis.

Milena Wilke wurde der Europäische Hoffnungspreis 2008 der Europäischen Kulturstiftung »Pro Europa« zuerkannt. Die 12jährige Schülerin studiert Violine an der Freiburger Akademie zur Begabtenförderung (FAB).

Die Komponistin **Lin Yang** (Klasse Prof. Cornelius Schwehr) erhielt einen der drei Komponisten-Preise 2009 der Ernst von Siemens Musikstiftung. Der Preis wurde am 15. Mai 2009 in München übergeben.

Zwei Werke des Freiburger Komponisten und Professors für Musiktheorie **Otfried Büsing** werden im Frühjahr zur Uraufführung gebracht: *Jakobs Traum* und *Adonai*. **Martin Schmeding**, Orgelprofessor an der Freiburger Musikhochschule, brachte am 28. März im Gewandhaus Leipzig *Jakobs Traum* für Große Orgel zu Gehör. Am 22. Mai war im Dom zu Bremen *Adonai* für Soli, gemischten Chor, Kinderchor, große Orgel und Orchester zu erleben. Die Auftragskomposition zum Deutschen Evangelischen Kirchentag 2009 realisierten Domchor, Domsingschule, Solisten und Kammer-Sinfonie Bremen unter der Leitung von Tobias Gravenhorst.

Wolfram Christ, Professor für Viola an der Hochschule für Musik Freiburg, ist zum Beginn der Saison 2009/10 und vorerst bis Ende der Saison 2011/12 Erster Gastdirigent beim Stuttgarter Kammerorchester. Der ehemalige Solo-Bratschist der Berliner Philharmoniker und ehemalige Chefdirigent des Kurpfälzischen Kammerorchesters Mannheim arbeitet seit mehreren Jahren mit dem Orchester zusammen.

Gerd Heinz erhielt den mit 7.000 Euro dotierten E.T.A.-Hoffmann-Kreisler-Preis der Freiburger E.T.A.-Hoffmann-Stiftung. Damit wurde der langjährige ehemalige Leiter des Instituts für Musiktheater an der Hochschule für Musik Freiburg für seine »Verdienste um die künstlerische und pädagogische Initiierung und Durchführung von Gesamtkunstwerken« geehrt, wie es in der Begründung des Stiftungsrates heißt.

Martin Schmeding, Professor für Orgel und Vorsitzender der Studienkommission Kirchenmusik an der Hochschule für Musik Freiburg, wurde mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Die Jurorenvereinigung bewertete seine Einspielung von Tilo Medeks Orgelwerken beim Düsseldorfer Label Cybele mit der Aufnahme in die Bestenliste 2/2009 als eine der herausragenden Veröffentlichungen des Tonträgermarktes im vergangenen Quartal.

Prof. Cornelius Schwehr wurde im Rahmen der Frühjahrstagung auf Vorschlag der Sektion Musik als neues Mitglied in die Berliner Akademie der Künste aufgenommen. Der 1953 in Freiburg geborene Komponist hatte in Freiburg bei Klaus Huber und Peter Förtig, sowie in Stuttgart bei Helmut Lachenmann studiert. Seit 1995 lehrt er als Professor für Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Musik Freiburg.

++++ +++++

Neu engagiert

Michiya Azumi (Absolvent 2008 Dirigierklasse Prof. Morten Schuldt-Jensen) ist ab April 2009 neuer Universitätsmusikdirektor der Se-i-nan Gakuin Universität, Fukuoka in Japan. Mit der Betreuung von insgesamt 20.000 Studierenden und Lehrenden ist die Stelle die größte ihrer Art in Japan.

Frederik Baldus, Bariton (Absolvent 2009 der Klasse Prof. Angela Nick) hat am Theater Regensburg einen Teil-Spielzeit-Vertrag als Solist erhalten.

Angela Bic (Absolventin 2008 der Gesangsklasse Prof. Dorothea Wirtz) erhielt den Song Prize beim Kathleen Ferrier Award 2009 (dem »most prestigious singing award in Britain«). Mit Beginn der Spielzeit 2009/2010 wird Angela Bic als lyrischer Sopran am Opernhaus Dortmund engagiert.

Louis Chaintreuil (Violaklasse Prof. Wolfram Christ) tritt am 1. November 2009 seine neue Position als Bratschist im Stuttgarter Kammerorchester an.

Xiaoyin Feng (Absolvent der Kontrabassklasse Prof. Bozo Paradzik 2009) erhielt eine feste Stelle als stellvertretender Solokontrabassist im Badischen Staatstheater Karlsruhe.

Johannes Fischer wird neuer Professor in Lübeck. Der 27-jährige Johannes Fischer erhält die Professur für Schlaginstrumente an der Musikhochschule Lübeck. Er studierte von 2001–2006 an der Hochschule für Musik Freiburg bei Prof. Bernhard Wulff.



Georg Hage wurde zum Sommersemester 2009 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover als Lehrbeauftragter für Chor- und Ensembleleitung und Leiter des Hochschulchors bestellt. Der Absolvent der Dirigierklasse Prof. Dr. Hans Michael Beuerle, der Orgelklasse Prof. Martin Schmeding und der Gesangsklasse Prof. Dorothea Wirtz ist auch als Kantor an der Annakirche Aachen und Leiter des Aachener Bachvereins tätig.

Okka von der Damerau, Mezzosopran (Absolventin 2006 der Gesangsklasse von Prof. Dorothea Wirtz) wechselt ab der Spielzeit 2010/2011 von der Staatsoper Hannover an die Bayerische Staatsoper.

Peer Kaliss erhielt eine Schlagzeug-Praktikantenstelle im Staatsorchester Stuttgart.

Daishin Kashimoto ist ab 1. September 2009 neuer 1. Konzertmeister der Berliner Philharmoniker. Der Absolvent der Solistenklasse von Prof. Rainer Kussmaul wurde 1979 in London geboren und 1986 an der Juilliard School in New York als jüngster Schüler aller Zeiten aufgenommen. Vier Jahre später begann er sein Studium bei Prof. Zakhar Bron (Lübeck) und beschloss dieses im Jahre 2005 an der Hochschule für Musik Freiburg bei Prof. Rainer Kussmaul.

Sirin Kilic Absolventin 2007 der Gesangsklasse von Prof. Towako Sato-Schöllhorn, singt im Rahmen ihres Engagements am Theater Bremen die weibliche Hauptrolle in der Uraufführung von Ludger Vollmers Oper *Gegen die Wand*. Das Werk (Uraufführung 28.11.08) basiert auf dem gleichnamigen preisgekrönten Kinofilm von Fatih Akin.

Die Pianistin **Fuyuka Kusa**, Absolventin des Solistenstudiums aus der Klasse von Prof. Gilead Mishory, wird ab dem kommenden Sommersemester als Dozentin an der Tokyo National University of Fine-Arts and Music (Geidai) lehren. Sie wurde unter 120 Bewerbern für diesen Posten ausgewählt.

Berthold Labuda (Absolvent im Aufbaustudiengang Kirchenmusik A in der Orgelklasse von Prof. Helmut deutsch) wurde ab 1. Juli 2009 zum Assistenzorganisten am Berliner Dom ernannt.

Hanna Lee Sopran (Solistenstudium in der Gesangsklasse Prof. Dorothea Wirtz) ist ab der Spielzeit 2009/2010 als Solistin an das Theater der Stadt Koblenz engagiert.

Catherina Lendle Absolventin der Violinklasse Prof. Latica Honda-Rosenberg, erhielt eine Orchesterstelle bei den zweiten Violinen im SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg.

Nicolas Naudot (Absolvent WS 07/08 der Posaunenklasse Prof. Branimir Slokar) ist nach bestandem Probejahr Soloposaunist an der Staatskapelle Dresden.

Julia Neher (Violaklasse Prof. Wolfram Christ) trat am 1. September 2009 ihre neue Position als Solobratschistin im Stuttgarter Kammerorchester an.

Christian A. Pohl, bisher Lehrbeauftragter für Klavier an der Hochschule für Musik Freiburg, ist ab dem Wintersemester 2009 Professor für Klavier-Methodik an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig. Christian A. Pohl studierte von 1996–2001 in der Klasse von Prof. Felix Gottlieb an der Musikhochschule Freiburg.

Petr Popelka (Kontrabassklasse Prof. Bozo Paradzik) wurde aufgenommen in die Orchesterakademie des Bayerischen Rundfunks. Außerdem hat er das Probespiel für den 1. Solokontrabass bei der Sächsischen Staatskapelle Dresden gewonnen! Er tritt seine Probezeit gegen Ende 2009 an.

Mit Beginn der Spielzeit 2009/2010 wird **Julian Prégardien** (Gesangsklasse Prof. Reginaldo Pinheiro) Mitglied im Ensemble der Oper Frankfurt.

Manuel Rettich, Absolvent der Schlagzeugklasse Prof. Bernhard Wulff wurde vom Philharmonischen Orchester der Hansestadt Lübeck als Solo-Pauker engagiert.

Bernd Scharfenberger Absolvent 2009 der Dirigierklasse Prof. Schuldt-Jensen, übernahm ab März 2009 in Nachfolge von Prof. Martin Gotthard Schneider die Leitung der Heinrich-Schütz-Kantorei Freiburg.

Priska Schöner (Orgelklasse Prof. Helmut Deutsch, Dirigierklasse Prof. Hans-Michael Beuerle) wurde in einem Auswahlverfahren als neue hauptamtliche Kantorin an die kath. Kirchengemeinde in Achern berufen. Sie tritt die neue Stelle am 1. Februar 2009 an.

Rick Stotijn (Kontaktstudent in der Kontrabassklasse von Prof. Bozo Pradzik) erhielt eine Festanstellung als 1. Solokontrabassist beim London Symphony Orchestra. Im Herbst 2009 beginnt seine Probezeit.

Ruben Viertel Absolvent Kirchenmusik A (Orgelklasse Prof. Martin Schmeding und Dirigierklasse Prof. Morten Schuldt-Jensen), ist zum Kantor und Organisten der Alten Reformierten Kirche Zürich gewählt worden. Er hat dieses Amt zu Beginn des Jahres 2009 angetreten.

Duckkyu Yoon (Kontrabassklasse Prof. Bozo Paradzik) wurde als Praktikant beim Badischen Staatstheater Karlsruhe angenommen.

TEXTE



Nachdenkliche Musiker?

Dass eine Musikhochschule ein Ort ausschließlich für Praktiker ist, stimmt nicht. Auch wenn manch Praktiker das so meinen mag. Und auch, wenn das aus dem Munde manches Wissenschaftlers so klingt.

Die Überzeugung, dass z.B. Musikwissenschaft und Musikpraxis voneinander zu trennen seien, vielmehr die Überzeugung von einer aufs Praktische spezialisierten Musiker-Ausbildung leitet sich, historisch gesehen, eher neureich her, stammt die disziplinierende Trennung von Praxis und Wissenschaft doch mehr oder weniger erst aus dem frühen 19. Jahrhundert.

Dagegen könnte man behaupten, dass der Typus des »wissenden« Musikers in die Tiefen europäischer Kulturgeschichte verweist.

Weit bescheidener kann der Freiburger Anspruch formuliert werden: am Ende ihrer Ausbildung sollten möglichst solche Musiker die Hochschule verlassen, die wissen, warum sie was wie spielen (oder singen).

In Freiburg wird nicht wenig nachgedacht – musikwissenschaftlich, musikpädagogisch, musiktheoretisch, musikermedizinisch.

Ein Ausschnitt davon zeigt sich hier in schriftlichen Ergebnissen, nicht thematisch geordnet, sondern als Verhältnis von Lehrer/Lehrerin und Student/Studentin.

Dr. Rüdiger Nolte

Rektor

Ganzheitliche musikalische Ausbildung

Betrachtungen über den Fächerkanon in der französischen Klaviervirtuosenausbildung des 19. Jahrhunderts anhand von Joseph Zimmermans *Encyclopédie du Pianiste Compositeur* und anderen Lehrbüchern der Zeit

Hören wir uns heutzutage die Einspielungen¹ von Sergei Rachmaninoff (1873–1943), George Enescu (1881–1955) oder Georg Henschel² (1850–1934) an, so öffnet sich die Tür zu einem entfernten und schillernden Jahrhundert. Diese drei Komponisten-Interpreten stehen beispielhaft für die letzten Repräsentanten einer großen Ausbildungstradition der westlichen Kunstmusik, welche tief im 19. Jh. verwurzelt war, und sie verbinden in mustergültiger Weise traditionsverbundene Professionalität mit künstlerischer Individualität. Alle drei wurden an den renommiertesten Konservatorien von den besten Lehrern ihrer Zeit ausgebildet: Der russische Pianisten-Komponist Rachmaninoff (welcher auch ein hervorragender Dirigent war) in St. Petersburg, der rumänische Geiger-Komponist Enescu (der nebenbei auch als erstklassiger Pianist und Dirigent bekannt war) in Paris, und der deutschstämmige Sänger-Komponist Henschel (seinerzeit ebenfalls als Pianist und Dirigent tätig, und wahrscheinlich einer der ältesten Zeitzeugen des 19. Jh., der uns noch Tonaufnahmen hinterlassen hat) in Leipzig.³ Es war das Ziel des Studiums, der eigenen Stimme musikalisch Ausdruck verleihen zu können bzw. die Stimme und die Aussage anderer Musiker zu verstehen. Durch ihre einen breiten Fächerkanon umfassende, ganzheitliche Ausbildung wurde ihnen die Musik zur Muttersprache. Das heißt, dass das Hören, Improvisieren, Lesen und Schreiben im musikalischen Alltag gleichermaßen zu ihrem Recht kamen. Darin liegt zu einem großen Teil das »Geheimnis« für die außerordentliche interpretatorische Freiheit ihrer Einspielungen und ihr großes musikalisches Gedächtnis. George Enescu sprach darüber in einem Interview: »[Journalist] – Maestro, everyone is amazed at your phenomenal memory and would like to know the key of this secret.

[Enescu] – There is no secret. Being a composer, I am in the habit of taking apart the doll... I do the same with the works of others. I take them apart and reassemble them in mind. Then everything follows of its own accord.«⁴

Und Sergei Rachmaninoff beschrieb es mit einem nicht weniger treffenden Bild: »You have to peer into every corner, take every screw apart, so that you can then easily put the whole together again.«⁵

Es soll in diesem Artikel darum gehen, die Inhalte der Ausbildung, welche zur Entwicklung der Fähigkeit des kompositorisch geschulten, musik-analytischen Hörens und Denkens führten, genauer zu beleuchten. Diese waren seit jeher Trends und Schwankungen unterlegen: Mit Aufkommen der Aufnahmetechnik begann der Prozentsatz der Komponisten-Interpreten in der Musikerwelt zu schrumpfen. Neben einer in der Ausbildung zunehmenden Einteilung in entweder Komponisten oder Interpreten ist auch die Verdrängung der

1 Angaben zu Aufnahmen: siehe Anhang.

2 Sir Georg Henschel war ein renommierter Komponisten-Interpret der zweiten Hälfte des 19. Jh. Der enge Freund von Johannes Brahms war ein gefragter Musiker seiner Zeit und trat noch mit Clara Schumann in Liederabenden auf. Es sind uns glücklicherweise Aufnahmen vom über 70jährigen Henschel aus der Anfangszeit der Aufnahmetechnik erhalten, welche genau wie Enescus und Rachmaninoffs Einspielungen als »A Window in Time« (s. u.) gelten können.

3 Siehe die einschlägigen Artikel in MGG2 und NGroveD (nähere Angaben im Literaturverzeichnis).

4 In: Enescu, George: *Interviuri din presa românească*. Vol. II (1936–1946), hrsg. von Laura Manolache. Editura Muzicala a UMCR, Bukarest: 1991, S. 125 (Übersetzung aus dem Rumänischen durch Tibor Szász, 2009).

5 Bertensson, Sergei/Leyda, Jay. *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, S. 195.

Improvisation aus dem klassischen Konzertleben zu verzeichnen.⁶ Diese Entwicklung spiegelt sich analog in den Klavierschulen des späten 19. und frühen 20. Jh. Wir wollen deshalb das »Zeitrad« der Musikgeschichte um etwa hundert Jahre vor den Beginn der ersten Schallplattenaufnahmen zurückdrehen. Und zwar wird der Blick auf das Paris des frühen und mittleren 19. Jh. fallen, der damaligen Hochburg der großen romantischen Virtuosen wie Liszt (1811–1886) und Chopin (1810–1849), deren Werke bis heute einen enormen Stellenwert sowohl in der Ausbildung als auch im Konzertbetrieb einnehmen. Das Hauptaugenmerk soll dabei der Ausbildung der Pianisten-Komponisten gelten, wobei die Ausbildungsinhalte exemplarisch anhand von Joseph Zimmermans⁷ *Encyclopédie du Pianiste Compositeur*⁸ beleuchtet werden, welche unter den französischen Klavierschulen der Zeit als das Musterbeispiel eines umfassenden Lehrbuches gelten dürfte.⁹

Der Fächerkanon der französischen Klaviervirtuosenausbildung des 19. Jahrhunderts

Durch den Einfluss des Pariser Konservatoriums bildete sich in Frankreich schon früh ein allgemein anerkannter Fächerkanon für die professionelle Musikausbildung heraus. Grundlagen wie die Allgemeine Musiklehre und das Solfège waren als erstes vereinheitlicht worden und für alle Musiker in gleichem Maße verpflichtend. Zunehmend flossen aber auch Inhalte aus dem Bereich der Kompositionslehre in den Instrumentalunterricht ein:

»Die Zahl der Veröffentlichungen praktischer Harmonielehren begann in Frankreich ab 1830 sprunghaft anzuwachsen, und wenn die Lehrbücher der ersten Jahrzehnte des 19. Jh. fast ausschließlich für angehende Komponisten bestimmt waren, so wandten sich die neu erscheinenden Werke mehr und mehr auch an Instrumentalisten und interessierte Laien. Der Gedanke, dass eine musikalische Bildung ohne Grundkenntnisse in der Harmonielehre unvollständig sei, begann sich zu verbreiten [...] und spiegelte sich in den von unterschiedlichen praktischen Intentionen und theoretischen Ansprüchen bestimmten Werken. Speziell für »junge Pianisten«, Amateure wie angehende Künstler, waren die Harmonielehren von Lemoine, Elwart, Zimmermann, Kastner, Concone, Kalkbrenner, Le Carpentier und Panseron geschrieben.«¹⁰ Vor allem die Klavierschulen behandelten neben der Vermittlung der »rein pianistischen« Inhalte vermehrt auch Grundlagen des Kontrapunkts sowie

6 Vgl. Hamilton, Kenneth. *After the Golden Age – Romantic Pianism and Modern Performance*. New York: Oxford University Press, 2008. Siehe auch: Frisius, Rudolf. Art. *Improvisation*, in: MGG2, Sachteil, Bd. 4 (1996) und Grossmann, Linde. Art. *Klavierspiel*, in: MGG2, Sachteil, Bd. 6 (1997).

7 Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman(n) (1785–1853) kann durchaus als der französische Gegenpart zu Carl Czerny (1791–1857) gesehen werden. Er war laut MGG2 (Strohmann, 2007) »einer der renommiertesten und einflussreichsten französischen Klavierprofessoren seiner Zeit. Zu seinen bedeutendsten Schülern zählten u. a. Ch. V. Alkan, G. Bizet [und] C. Franck [...]. Obgleich Zimmerman seine Virtuosen- und Komponistenlaufbahn nicht mit gleicher Intensität wie die Pädagogik betrieb, hinterließ er neben einigen interessanten Klavierwerken auch zwei Opern.« Siehe auch: Robert, Frédéric. Art. *Zimmermann, Pierre-Joseph-Guillaume*, in: NGroveD (2001). Zum Namen: die Schreibweise ist sehr uneinheitlich. Ich bleibe deshalb im Text bei Zimmermans eigener Version mit nur einem »n«.

8 Zimmerman, Pierre-Joseph-Guillaume. *Encyclopédie du Pianiste Compositeur*. 3 vols., Paris: Chez l'auteur, 1840. Anmerkung: Mir sind, trotz ausgiebiger Recherche, bisher leider nur die ersten beiden Teile des Lehrwerkes zugänglich.

9 »Zimmerman a publié un excellent cours d'études pour former l'éducation d'un pianiste, et comme exécutant et comme compositeur. Cet ouvrage, intitulé: *Encyclopédie du pianiste*, renferme une méthode complète de l'art de jouer du piano, dans les deux premières parties, et un traité d'harmonie et de contrepoint dans la troisième.« Zitiert nach: Fétis, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Compagnie, 1867, Band 8, S. 517–518. Vgl. auch Marmontel, Antoine-François. *Les pianistes célèbres*. Paris: Heugel et Fils, 1878, S. 194–203.

10 Groth, Renate. *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983, S. 68–76.

der Instrumentation. Das Inhaltsverzeichnis aus Joseph Zimmermans *Encyclopédie* gibt näheren Aufschluss über die Einzelheiten (Abbildung 1):

TABLE DES MATIÈRES.		Page
PREMIÈRE PARTIE		
MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE DE PIANO.		
Avant-propos..... II		
Conseils préliminaires..... II		
PRINCIPES DE MUSIQUE.		
CHAP. 1. Des notes et des clés.....	III	
Complément de l'article précédent.....	IV	
2. Des intervalles et des signes qui les modifient.....	V	
Complément de l'article précédent.....	VII	
3. De la forme et de la valeur des notes.....	X	
Complément de l'article précédent.....	XI	
4. Des silences.....	XII	
5. De la mesure.....	XII	
6. De la liaison et de la syncope.....	XIII	
MÉTHODE DE PIANO.		
CHAP. 1. De la position du corps etc.....	3	
2. De la connaissance du clavier.....	3	
Complément de l'article précédent.....	3	
3. Du doigté en général.....	5	
4. Exercices préparatoires.....	5	
Les cinq doigts.....	5	
Exercices plus étendus.....	7	
5. Du trille.....	9	
6. Des gammes.....	11	
Gammes majeures.....	11	
Gammes mineures.....	15	
Gammes en tierces et en sixtes.....	16 et 18	
Gammes chromatiques.....	20	
Gammes en octaves.....	21	
Exercices devant des gammes.....	22	
24 Thèmes avec annotations.....	25	
Morceau à 4 mains.....	42	
Morceau à 6 mains sur un seul piano par Étis.....	46	
CHAP. 7. Des termes Italiens.....	50	
Fin de la Méthode élémentaire de piano.		
DEUXIÈME PARTIE.		
CHAP. 1. Doigtés exceptionnels.....	1	
2. Nouvelle série d'exercices.....	4	
Du pouce.....	27	
3. Nouvelle série de gammes.....	29	
Gammes en tierces.....	31	
Gammes en 4 ^{es}	34	
Gammes en 5 ^{es}	39	
Gammes en 6 ^{es} etc.....	42	
Gammes chromatiques.....	43	
Exercices pour l'indépendance des doigts.....	56	
Passages devant des gammes.....	56	
CHAP. 4. De la qualité de son, du style, des notes de goût et de la pédale.....	58	
FIN.		
Z. 1. 2. et 3.		
CHAP. 5. DE LA LECTURE.....	61	
6. DE LA TRANSCRIPTION.....	62	
7. DE TRAVAIL.....	64	
Travail journalier.....	65	
8. Conseils généraux, conseils aux professeurs.....	68	
Deux études de piano par Zimmerman.....	70	
Étude par Allan.....	76	
Étude par Prudent.....	81	
Étude par Ravina.....	85	
Étude par Cerezy.....	90	
Fugue de Scarlatti.....	91	
Fugue d'Eberlin.....	92	
Fugue de Mozart.....	96	
Fugue par Cherubini.....	98	
Fin de la Méthode de piano.		
3^e PARTIE ou SUPPLÉMENT.		
Préambule.....	1	
DE L'HARMONIE.		
CHAP. 1. Des intervalles.....	2	
2. Des accords parfaits.....	3	
3. Des 7 ^{es} sans préparation et de la 9 ^{de} dominante.....	4	
4. Des retards et prolongations.....	7	
Marches.....	9	
5. Notes de passage et altérations.....	14	
6. De la pédale.....	15	
7. Des cadences.....	16	
DE L'ACCOMPAGNEMENT DE LA BASSE CHIFFRÉE.		
DE PRÉLUDE.....	17	
DE CONTRE-POINT ET DE LA FUGUE.....	21	
Contre-point à 2 parties, ses 5 espèces.....	21	
Contre-point à 3 parties.....	25	
Contre-point à 4 parties.....	27	
De l'imitation.....	27	
Du contre-point double, triple et quadruple.....	30	
DE LA FUGUE.....	31	
DE LA COMPOSITION EN GÉNÉRAL.		
De la mélodie et de la musique vocale.....	43	
Des chœurs.....	45	
Du récitatif.....	47	
De la musique instrumentale.....	47	
De la musique de piano.....	49	
De l'instrumentation.....	54	
Indications générales.....	56	
DE L'ACCOMPAGNEMENT DE LA PARTITION.		
APPENDICE (Vocabulaire).....	57	
Exemples de contre-point et fugue.....	62	

Abbildung 1:
Inhaltsverzeichnis der *Encyclopédie du Pianiste Compositeur*

Die folgenden Abschnitte sollen der Reihe nach einen kurzen Einblick in die einzelnen Disziplinen des Fächerkanons geben, wobei diese nicht im Detail beleuchtet, sondern nur knapp dargestellt und von jeweils passenden Abbildungen und Zitaten ergänzt werden. Der fehlende »Supplément«-Band (siehe Fußnote 8) wird dabei durch die Betrachtung repräsentativer Lehrwerke der Zeit ersetzt.

»Principes de la Musique« – Allgemeine Musiklehre

Im ersten Teil von Zimmermans *Encyclopédie* werden die klassischen Anfangsgründe einer musikalischen Ausbildung behandelt. Er beginnt mit dem Notenlesen, der Erklärung der Intervalle und der Tonleitern; es folgen die Erläuterungen zu Notenwerten und Pausen, ferner die Taktarten und Bindebögen. Dabei handelt es sich um ein standardmäßiges Vorgehen, wie man es auch von anderen, nicht-französischen Klavierschulen kennt – mit einer Ausnahme: Zimmerman führt von Beginn an die sieben Schlüssel ein. Dadurch wird nicht nur die Basis für die Lektüre älterer Musik gelegt sowie die Flexibilität des intervallischen Lesens geschult, sondern speziell auch die Voraussetzung für die Schlüsseltransposition geschaffen.

»Méthode de Piano« – Klaviermethode

Der zweite Abschnitt ist ein vorbildliches Beispiel für die Vermittlung der elementaren pianistischen Grundlagen. Zunächst werden die Position des Körpers und die Haltung von Hand und Fingern erläutert, um dann mit der Erklärung des Instruments fortzufahren. Das Besondere an dieser Stelle ist, dass von Beginn an fächerübergreifend gearbeitet wird. Die Tabelle zur Erklärung der Tastatur zeigt dies besonders anschaulich (siehe Abbildung 2). Durch die Herstellung einer klanglichen Analogie zu den Stimmen und sämtlichen Instrumenten wird die Tastatur zum Leben erweckt. So können direkte Assoziationen mit einer Fülle von unterschiedlichen Klangfarben hergestellt werden, was nicht zuletzt wichtig für das im späteren Verlauf behandelte Partiturspiel ist.

Die Teildisziplinen lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

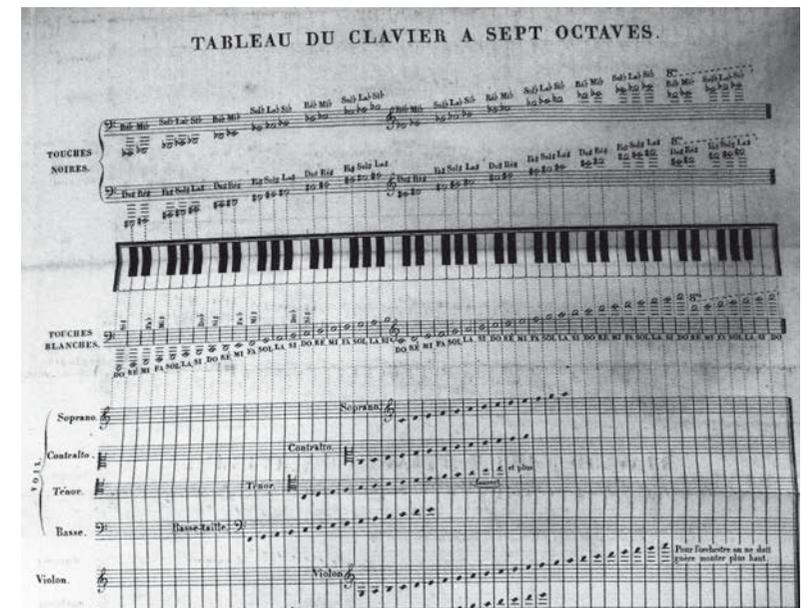
Elementare Klavierschule (»Méthode Élémentaire de Piano«)

1. Allgemeine Musiklehre (»Principes de la Musique«)
2. Klaviermethode (»Méthode de Piano«)
3. Primavistaspiel (»De la Lecture«)
4. Schlüsseltransposition (»De la Transposition«)
5. Repertoirestudium und Übemethodik (»Du Travail«)

Weiterführende Studien (»Supplément«)

6. Generalbassspiel und Improvisation (»De l'Accompagnement de la Basse Chiffrée« et »Du Prélude«)
7. Satztechnik und freie Komposition (»De l'Harmonie«, »Du Contrepoint et de la Fugue« et »De la Composition en Général«)
8. Partiturspiel (»De l'Accompagnement de la Partition«)

Abbildung 2:
Instrumententabelle für Pianisten



Auf dieser Grundlage fährt Zimmerman mit der Fingersetzung, elementaren Fingerübungen, Tonleitern sowie Passagen fort und lässt schließlich die ersten kleinen Stücke spielen.

»De la Lecture« – Primavistaspiel

Hören wir dazu Zimmerman selbst:

»Plus l'étude du piano se propagera et plus il sera ordinaire de rencontrer des virtuoses prêts à exécuter convenablement des morceaux travaillés plus ou moins longtemps, mais ce qui sera toujours rare et qui distinguera le véritable artiste, c'est la faculté de dire à première vue un morceau de musique dans l'esprit de l'auteur. Voilà le but que quelques uns peuvent atteindre, mais que tous doivent ambitionner. Pour devenir grand lecteur il faut que dès la première jeunesse on ait fait une étude sérieuse du solfège et qu'ensuite on ne cesse de lire de la musique, il ne faudrait cependant pas sacrifier à la lecture le travail des exercices, des études, du mécanisme en un mot, parceque dans ce cas l'habitude de passer par dessus les difficultés sans s'y arrêter suffisamment, ôterait au jeu la régularité et le fini qu'il doit avoir. Copier de la musique, et surtout copier sous la dictée est aussi un excellent exercice.«¹¹

Daraufhin gibt er weitere Ratschläge und Hinweise sowie Blattspiel-Repertoirevorschläge und Literaturempfehlungen für Solfègestudien. Aber nicht nur Zimmerman betonte den Stellenwert, den das Blattspiel einnehmen sollte, sondern auch der in den für Fortgeschrittene empfohlenen Repertoirevorschlägen neben Alkan (1813–1888) und Chopin aufgeführte Franz Liszt:

»Er ist nicht dafür, daß man die Musikstücke peinlichst ausarbeite, sondern daß man ihren Geist erfasse. Einerseits solle man die Passagen üben, andererseits viel vom Blatt lesen.«¹²

»De la Transposition« – Schlüsseltransposition

In diesem Abschnitt erklärt Zimmerman, wie man mit den sieben Schlüsseln Stücke transponiert. Die Transposition erfolgt durch das mentale Vorzeichnen eines anderen Schlüssels samt Tonart (siehe Abbildung 3). Die »Kunst des Schlüsseltransponierens« ist ein relativ mechanischer Vorgang, der jedoch eine große Gewandtheit im Lesen der sieben Schlüssel und eine gewisse Erfahrung mit der Veränderung der Vorzeichnung voraussetzt.

Während die Schlüsseltransposition vor allem in Frankreich praktiziert wurde, spielte die Fertigkeit des Transponierens aber auch im deutschsprachigen Raum eine große Rolle, wo dafür jedoch eher das musiktheoretisch-strukturelle Verständnis die Basis bildete. Hören wir dazu die Stimmen von zwei Komponisten-Interpreten, die auch im Paris des 19. Jh. durchaus keine Unbekannten waren:

»Sehr oft kommt der Clavierspieler in die Lage, ein Gesangstück accompagnieren zu müssen [»selbst auch nöthigenfalls á vista« wie Czerny davor erwähnt] welches dem Sänger zu hoch oder zu tief für dessen Stimmumfang gesetzt worden

11 »Das Klavierstudium wird sich weiter verbreiten und es wird gewöhnlicher werden, Virtuosen anzutreffen, welche in der Lage sind, mehr oder weniger lang vorbereitete Stücke recht anständig vorzutragen; was jedoch immer selten bleiben wird und den wahren Künstler unterscheidet, das ist die Fähigkeit, ein Musikstück »á prima vista« im Sinne des Komponisten vorzutragen. Dies ist das Ziel welches einige erreichen können, aber doch alle anstreben müssen. Um ein guter Blattleser zu werden, ist es vonnöten, dass man schon in der frühen Kindheit und Jugend ernsthaft Solfègestudien betreibt und dann nicht mehr vom Musiklesen ablässt; man soll dem Blattlesen allerdings nicht das Üben der Passagen und Etüden – mit anderen Worten: die Schulung der Reflexe – opfern, denn ohne die Routine, auch bei Schwierigkeiten nicht zu sehr ins Stocken zu geraten, würde man dem Spiel den nötigen Fluss und die gewünschte Vollendung rauben. Musik zu transkribieren und besonders das Gehördiktat sind darüber hinaus ausgezeichnete Übungen.« (Encyclopédie, S. 61, Übersetzung des Autors).

12 Boissier, Auguste. *Franz Liszt als Lehrer. Tagebuchblätter von Auguste Boissier* (1832). Deutsch hrsg. von D. Thode-v. Bülow. Berlin: Paul Zsolnay Verlag, 1930, S. 54–55.

ist, und da wird dem armen Clavieristen ganz unbefangenen zugemuthet, dasselbe um einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer zu begleiten.«¹³ Während Czerny noch Mitgefühl für so manchen überforderten Pianisten hat, setzt Hans von Bülow (1830–1894) für einen »modernen Virtuosen echten Kalibers« selbstverständlich die Fähigkeit voraus, auch »ohne mechanische Vorbereitung und ohne vorhergegangene Überlegungsschmerzen, dasselbe Klavierstück in jede beliebige Tonart zu transponieren: Beethovens Op. 57 muß [...] beispielsweise ebenso behaglich in Fis-moll als in F-moll vorgetragen werden können.«¹⁴

Abbildung 3:
Beispielfhaftes
Transpositionsmodell

»Du Travail« – Repertoirestudium und Übemethodik

In diesem Abschnitt gibt Zimmerman Hinweise zum täglichen Üben, empfiehlt die Anschaffung eines guten Instruments, betont die Wichtigkeit des gründlichen und gewissenhaften Arbeitens und schließt mit Literaturhinweisen für technische Übungen sowie Tipps für die Auswahl des zu studierenden Repertoires, insbesondere der Etüden.

13 Czerny, Carl. *Von dem Vortrage* (1839), dritter Teil aus: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op. 500. Reprint des Faksimiles der Originalausgabe von 1846, Wien: Diabelli. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Ulrich Mahler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1991, S.73.

14 Von Bülow, Hans. *Cramer-Bülow, 60 Etüden*. Revidiert und mit Anweisungen zum Studium versehen von Otto Weinreich (extra: Das ungekürzte Vorwort der Erstausgabe von 1869). Leipzig: Edition Peters (Nr. 3814), 1950. Anmerkung: Die Stelle befindet sich im ungekürzten Vorwort. Es ist bezeichnend, dass der Herausgeber der Version von 1950, Otto Weinreich, das Vorwort um genau die oben zitierte Passage gekürzt hat.

Es war eine Selbstverständlichkeit für die besten Pianisten und Lehrer der Zeit, dass ihre Schüler sich nach dem Durchlaufen der instrumentalen Grundausbildung auch auf dem Gebiet der Musiktheorie und der Komposition weiterbilden. Liszt empfahl seine Schüler unter anderem zu Anton Reicha (1770–1836): »Er meint, Valérie solle einige Stunden bei Reicha, dem durch seine Werke über Musiktheorie sehr bekannten tschechischen Komponisten, nehmen, um ihre theoretischen Kenntnisse zu erweitern.«¹⁵

Chopin schickte seine Studenten bevorzugt zu Henri Reber¹⁶ (1807–1880):

»Chopin insistently advised his students to take up basic theoretical studies as early as possible; through his recommendation many pupils received instructions in this field from Chopin's friend Mr Henri Reber, whom Chopin esteemed highly both as a theoretician and as composer.«¹⁷

Wie aus einem Brief von Chopins Vater an denselben ersichtlich wird, wusste Chopin genau um den Wert einer Ausbildung, die vom Geist in Richtung Hand arbeitet und nicht umgekehrt: »You know also that the mechanics of playing took you only a short time to learn and that your spirit has been more occupied than your fingers. If others spent whole days in practicing scales, you rarely passed an hour on the works of others.«¹⁸

Chopin selbst war in Warschau durch seinen Lehrer Josef Elsner (1769–1854) und dessen Kollegen in einer Tradition ausgebildet worden, in der die Erlernung des Kompositionshandwerks im Verbund mit instrumentalen Studien im Mittelpunkt stand, um Fächer wie Gesang und Italienisch ergänzt wurde und in der man den Studenten darüber hinaus empfahl, Vorlesungen an der Universität zu besuchen. Nach dem Vorbild des Pariser Konservatoriums gliederte sich auch in Warschau der Kanon der Kompositionsausbildung in die Teilbereiche Harmonielehre (auf der Basis des Generalbasses), Kontrapunkt und Fuge, Melodie- und Formenlehre, Instrumentation sowie musikästhetische Betrachtungen.¹⁹

»De l'Accompagnement de la Basse Chiffrée« et »Du Prélude« – Generalbassspiel und Improvisation

Das Generalbass- bzw. Partimentospiel hatte schon im 19. Jh. eine lange Tradition.²⁰ Es war nur eine Frage der Zeit und der Übung, bis der Schüler eigene Bässe erfinden und aussetzen bzw. spielen konnte. Auf diese Weise wurde ein nahtloser Übergang zur Improvisation geschaffen. Friedrich Kalkbrenner (1785–1849) folgt in seinem *Traité d'harmonie du Pianiste*²¹ dieser Vorgehensweise. Es stellt sich somit heraus, dass auch die Positionierung des Abschnitts »Du Prélude« in Zimmermans *Encyclopédie* (siehe Abbildung 1) nicht willkürlich gewählt ist. Die Literaturbeispiele, welche immer wieder in die Übungen und Erläuterungen Zimmermans mit eingeflochten werden, lassen erkennen, wie damals mit dem »Urtext« umgegangen wurde. Ebenfalls ermöglichen sie es, Rückschlüsse auf die Praxis des Verzieren zu ziehen: Der Autor bietet – zusätzlich zu seiner melodischen Hauptvariante – beispielhafte »Ornemens« an:

¹⁵ Boissier, S. 54–55.

¹⁶ Reber ist heute noch für seinen berühmten *Traité d'Harmonie* (siehe Literaturverzeichnis) bekannt, welcher besonders detailliert auch harmonische Neuerungen der Zeit behandelt, ansonsten aber dem klassischen Aufbau der Harmonielehren des Konservatoriums folgt.

¹⁷ Eigeldinger, Jean-Jacques. *Chopin: pianist and teacher – as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, S. 59. Goldberg

¹⁸ De Pourtalès, Guy. *Polonaise – The Life of Chopin*. New York: Henry Holt & Company, 1927, S. 74.

¹⁹ Goldberg, Halina. *Music in Chopin's Warsaw*. Oxford und New York: Oxford University Press, 2008. Siehe insbesondere S. 107–146: »Musical Education«.

²⁰ Vgl. Art. *Partimento*, in: MGG2 und NGroveD (nähere Angaben im Literaturverzeichnis).

²¹ Kalkbrenner, Friedrich. *Traité d'harmonie du Pianiste. Principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser. Exemples d'Études, de Fugues et de Préludes pour le Piano*. Paris: Chez l'auteur (o. J.). Reprint: Amsterdam: A. J. Heuwekemeyer, 1970.



Abbildung 4:
Von Zimmerman komponiertes Nocturne mit Verzierungsvarianten

Je weiter der Schüler im Generalbassspiel sowie im Studium des Kontrapunkts und der freien Komposition fortschritt, desto höher wurde selbstverständlich die Qualität seiner Improvisationen.

»De l'Harmonie«, »Du Contrepoint et de la Fugue« et »De la Composition en Général« – Satztechnik und freie Komposition

Das Ziel der satztechnischen Ausbildung war laut dem späteren Pariser Konservatoriumsdirektor Théodore Dubois (1837–1924): »apprendre aux élèves l'orthographe de leur art«²², damit sie sich »im Reich der Töne [...] wie ein Fisch im Wasser beweg[en]«²³, um es mit den Worten des Gründers und langjährigen Direktors des Kölner Konservatoriums – Ferdinand Hiller (1811–1885) – zu ergänzen.

Die freie Komposition jedoch stellt an den Musiker besondere Anforderungen, welche über den klassischen Harmonielehre- und Kontrapunktunterricht hinausgehen. In den »Vorläufigen Bemerkungen über das musikalische Genie und Talent« seiner »Abhandlung von der Melodie« zählt Reicha auf, welche Voraussetzungen ein angehender Komponist haben sollte:

»Das Genie für die musikalische Composition ist nichts anders, als sehr glückliche natürliche Fähigkeiten und Anlagen zu dieser Kunst. Es offenbart sich: 1^{tens} durch eine große Leidenschaft für die Tonkunst; 2^{tens} durch ein gebieterisches Bedürfnis zu erfinden (das heisst, zu componieren) und das, was man erfunden hat, geltend zu machen; 3^{tens} durch eine große Leichtigkeit, Ideen zu erschaffen und auszuführen; und 4^{tens} durch ein lebhaftes und tiefes Gefühl für diese Kunst, dessen Urtheil bei allen anwendbaren Gelegenheiten ebenso schnell als richtig ist: der anzeichnendste Beweis für musikalischen Sinn.«²⁴ Anton Reichas große Kompositionslehre fasst die in Zimmermans »Supplément« behandelten Kernteile zusammen. Wie der Titel ankündigt, handelt es sich um eine »ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie (den Generalbaß) die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Gesangsstimmen, die gesammte

²² Zitiert nach Groth, S. 21.

²³ Hiller, Ferdinand. *Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*. Köln: DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung, 2. Aufl. 1860/28. Aufl. 1930, Vorwort.

²⁴ Reicha, Anton. *Cours de composition musicale... Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition... Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny*. 4 Bde., Wien: Diabelli (o. J.), Zweiter Band, 4. Teil.

Instrumentierung, den höhern Tonsatz im doppelten Contrapunct, die Fuge und den Canon, und über den strengen Satz im Kirchenstyl«. ²⁵

»De l'Accompagnement de la Partition« – Partiturspiel

Auch die Positionierung des Abschnitts über das Partiturspiel in der *Encyclopédie* ist von Zimmerman mit Bedacht gewählt, stellt dieses doch die höchsten Anforderungen an den Pianisten – und zwar auf allen vorhergehenden Teilgebieten.

Der in erster Linie für seinen *Traité général d'instrumentation* ²⁶ berühmt gewordene Jean-Georges Kastner ²⁷ (1810–1867), selbst ein ehemaliger Student des Pariser Konservatoriums und ein guter Freund von Hector Berlioz (1803–1869) gibt uns in seiner *Méthode élémentaire d'Harmonie* ²⁸ – in der das Partiturspiel ebenfalls am Schluss behandelt wird – neben ausführlichen Erläuterungen ein Exempel für die Vorgehensweise beim Reduzieren einer Orchesterpartitur (siehe Abbildung 5):

Abbildung 5:
Reduktion einer
Orchesterpartitur

²⁵ Ebenda, Erster Band, 1. Teil.

²⁶ Kastner, Jean-Georges. *Traité général d'Instrumentation*. Paris: (o. A.) 1837.

²⁷ Siehe: La May, Thomasin/Carter, Stewart A. Art. Kastner, Jean-Georges, in: *NGroveD* (2001) und Loeser, Martin. Art. *Kastner, Jean Georges*, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 9 (2003).

²⁸ Kastner, Jean-Georges. *Méthode élémentaire d'Harmonie appliqué au Piano suivie d'un aperçu de l'Accompagnement et de la Transposition à l'usage des Pianistes*. Paris: Meissonier, 1841, S. 56–58.

Es verwundert bei der Betrachtung der vorangegangenen Paragraphen nicht mehr, dass alle bedeutenden Virtuosen der Zeit auch hervorragende Partiturspieler waren. ²⁹ Da die oben erläuterten Teildisziplinen im Gleichgewicht zueinander ausgebildet wurden, stellte auch das Partiturspiel nach einiger Übung keine besonders große Hürde mehr dar. Durch das Komponieren und nicht zuletzt durch die Praxis des Transkribierens von Orchesterpartituren schulte man das Ohr und den Blick selbst für die komplexesten Partituren und Manuskripte.

Fazit

Wie sähe wohl Chopins Klaviermethode aus, wenn er Gelegenheit gehabt hätte sie zu vollenden? Er selbst konnte nur noch die ersten Skizzen anfertigen, welche inhaltlich dem obigen Abschnitt »Principes de la Musique« – Allgemeine Musiklehre und Bruchteilen von »Méthode de Piano« – Klaviermethode entsprechen. ³⁰ Doch: »According to a letter from Grzymała (SC, pp. 374–5), one of Chopin's last requests (unfulfilled) was that his PM [Projet de Méthode] be bequeathed to Alkan and Reber.« ³¹ Dass Chopin mit seinem Freund Henri Reber auch einen komponierenden Musiktheoretiker mit der Aufgabe zur Vollendung seiner *Méthode* betrauen wollte, lässt den Inhalt schon weitestgehend erahnen. Es ist stark anzunehmen, dass sich Rebers Beiträge an dem klassischen theoretisch-kompositorischen Ausbildungskanon orientiert hätten und sich in pianistischer Hinsicht die Einflüsse aus Alkans eigener Ausbildung in der *Méthode* niedergeschlagen hätten. Chopins Freund Alkan war Schüler Zimmermans und einer der großen Virtuosen der Zeit. ³² Und auch mit Zimmerman selbst muss Chopin gut bekannt gewesen sein. Er trat mit ihm in Konzerten auf ³³, spielte genau wie Liszt und Thalberg (1812–1871) auf den seit 1830 regelmäßig von Zimmerman organisierten Soireen ³⁴ und lebte Tür an Tür mit ihm: »Kalkbrenner, Zimmerman(n), Alkan und Gutmann [(1819–1882)] wohnten am Square d'Orléans sogar so nahe bei ihm [Chopin], daß sie sich gegenseitig bei geöffneten Fenstern hören konnten.« ³⁵ Es ist daher naheliegend, dass man sich besonders auch in fachlicher Hinsicht austauschte, höchstwahrscheinlich die Unterrichtsliteratur der Konkurrenz kannte und diskutierte, bestimmt aber sehr gut wusste, was die Kollegen konnten und warum. Für den inhaltlichen Aufbau von Chopins Klaviermethode wäre – neben den Einflüssen aus seiner eigenen Ausbildung – auch diese Tatsache sicher nicht ohne Konsequenzen geblieben.

Zimmermans *Encyclopédie du Pianiste Compositeur* entpuppt sich wahrlich als Enzyklopädie des Pianisten-Komponisten. Betrachtet man zusammenfassend die erläuterten Teildisziplinen bzw. deren analoge Behandlung in den verschiedenen Lehrwerken und vergleicht dazu die Stimmen der Zeit, so fällt auf, wie umfangreich die musikalische Bildung im 19. Jh. war und mit welchem Selbstverständnis diese – besonders unter professionellen Musikern – vorausgesetzt wurde. Es wird vor dem Hintergrund der weitverbreiteten Mythen um die außergewöhnlichen Leistungen der romantischen Virtuosen ebenfalls ersichtlich, wie wenig »Hexenwerk« in diesen Lehrbüchern enthalten ist, als vielmehr ein durch stetige und gewissenhafte Arbeit erlernbares Handwerk, auf dessen Basis sich der Charakter eines Musikers frei entfalten kann. Es ist

²⁹ Vgl. Herrmann, Kurt. *Vom Blatt* (Textband). Zürich: Hug&Co., 1971, S. 15–22.

³⁰ Eigeldinger, Appendix I, S. 190 ff. (Übersetzte Übertragung von Chopins *Projet de Méthode*).

³¹ Eigeldinger, S. 134.

³² Vgl. Macdonald, Hugh. Art. *Alkan, Charles-Valentin*, in: *NGroveD* (2001) und Luguénot, François/Schilling-Wang, Britta. Art. *Alkan, Charles Valentin*, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 1 (1999).

³³ Burger, Ernst. Frédéric Chopin. *Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*. München: Hirmer, 1990, S. 162.

³⁴ Vgl. Marmontel, S. 194–203; Fétis, S. 517–518 sowie die Art. *Zimmerman, Pierre-Joseph-Guillaume*, in: *MGG2* und *NGroveD*.

³⁵ Burger, S. 258.

insbesondere die ausgewogene Mischung aus Praxis und Theorie, Spielen und Komponieren, die dazu beigetragen hat, dass gerade das 19. Jh. eine solche Vielzahl von im ursprünglichen lateinischen Wortsinne virtuosen, also umfassend gebildeten Komponisten-Interpreten hervorgebracht hat. Wie diese Musiker als Interpreten geklungen haben könnten, lassen die Aufnahmen von Sergei Rachmaninoff, George Enescu und Georg Henschel erahnen.

Literatur- und Quellenverzeichnis: Bentoïu, Pascal. Art. *Enescu, George*, in: MGG2, Personenteil, Bd. 6 (2001). | Bertensson, Sergei/Leyda, Jay. *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. | Boissier, Auguste. *Franz Liszt als Lehrer. Tagebuchblätter von Auguste Boissier* (1832). Deutsch hrsg. von D. Thode-v. Bülow. Berlin: Paul Zsolnay Verlag, 1930. | Bozarth, George S. *Johannes Brahms & George Henschel – An Enduring Friendship* (CD included). Sterling Heights, Mich.: Harmonie Park Press, 2008. | Burger, Ernst. *Frédéric Chopin. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*. München: Hirmer, 1990. | Cherubini, Luigi. *Marches d'Harmonie pratiquées dans la composition, produisant des suites régulières de consonances et dissonances*. Paris: Troupenas (o. J.). | – *Cours de Contrepoint et de Fugue. A Treatise on Counterpoint and Fugue*, translated by Mrs. Cowden Clarke. Englische Übersetzung der französischen Ausgabe (Paris: Schlesinger (o. J.), London: Novello, Ewer and Co., 1854. | Czerny, Carl. *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte, op. 200*. Reprint des Faksimiles der Originalausgabe von 1829, Wien: Diabelli. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Ulrich Mahler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1993. | – *Von dem Vortrage* (1839), dritter Teil aus: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, op. 500*. Reprint des Faksimiles der Originalausgabe von 1846, Wien: Diabelli. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Ulrich Mahler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1991. | De Pourtales, Guy. *Polonoise – The Life of Chopin*. New York: Henry Holt & Company, 1927. Digital vorliegend unter: <http://www.archive.org/details/polonaisethelife001664mbp>. | Eigeldinger, Jean-Jacques. *Chopin as a pianist and teacher – as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. | Elwart, Antoine. *Petit manuel d'Harmonie, d'Accompagnement de la Basse chiffrée, de réduction de la partition au piano, et de transposition musicale, Ouvrage à l'usage des jeunes Pianistes*. 4ème édition, Paris: Colombier [1839]. Reprint: Boston, Mass.: Elibron, 2006. | Enescu, George. *Interviuri din presa românească*. Vol. II (1936–1946), hrsg. von Laura Manolache. Bukarest: Editura Muzicala a UMCR, 1991. | Fétis, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Compagnie, 1867, Band 8. Digital unter: <http://www.archive.org/details/biographieuniver08ft>. | Flamm, Christoph. Art. *Rachmaninov, Sergej*, in: MGG2, Personenteil, Bd. 13 (2005). | Frisius, Rudolf. Art. *Improvisation*, in: MGG2, Sachteil, Bd. 4 (1996). | Goldberg, Halina. *Music in Chopin's Warsaw*. Oxford und New York: Oxford University Press, 2008. | Grossmann, Linde. Art. *Klavierspiel*, in: MGG2, Sachteil, Bd. 6 (1997). | Groth, Renate. *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983. | Hamilton, Kenneth. *After the Golden Age – Romantic Pianism and Modern Performance*. New York: Oxford University Press, 2008. | Herrmann, Kurt. *Vom Blatt* (Textband). Zürich: Hug&Co., 1971. | Hiller, Ferdinand. *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*. Köln: DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung, 2. Aufl. 1860/28. Aufl. 1930. | Holtmeier, Ludwig/Diergarten, Felix. Art. *Partimento*, in: MGG2, Supplément (2008). | Kalkbrenner, Friedrich. *Traité d'harmonie du Pianiste. Principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser. Exemples d'Études, de Fugues et de Préludes pour le Piano*. Paris: Chez l'auteur (o. J.). Reprint: Amsterdam: A. J. Heuweekemeyer, 1970. | – *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler als Anleitung zum Präludieren und Improvisieren mit Beispielen von Präludien, Fugen und Etüden für das Pianoforte*, op. 190. Leipzig: Breitkopf und Härtel (o. J.). Reprint: Boston, Mass.: Elibron, 2006. | – *Pianoforteschool – Anleitung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen*. Leipzig: Kistner, [1840]. | Kastner, Jean-Georges. *Traité général d'Instrumentation*. Paris: (o. A.) 1837. Digital vorliegend unter: <http://digital.library.unt.edu/permalink/meta-dc-4165:1>, als: *Jean-Georges Kastner's Traité général d'Instrumentation: A Translation and Commentary* von Patricia Jovanna Woodward. Denton, Texas: University of North Texas, 2003. | – *Méthode élémentaire d'Harmonie appliqué au Piano suivie d'un aperçu de l'Accompagnement et de la Transposition à l'usage des Pianistes*. Paris: Meissonnier, 1841. | La May, Thomasin/Carter, Stewart A. Art. *Kastner, Jean-Georges*, in: NGroveD (2001). | Le Carpentier, Adolphe. *École d'Harmonie et d'Accompagnement ou Méthode théorique et pratique suivie d'Articles spéciaux sur la Transposition et sur la Réduction au Piano des Partitions d'Orchestre, composé expressément pour les Jeunes Pianistes*. Paris: Chez l'auteur (o. J.). | Ledbetter, Steven. Art. *Henschel, Sir George*, in: NGroveD (2001). | Loeser, Martin. Art. *Kastner, Jean Georges*, in: MGG2, Personenteil, Bd. 9 (2003). | Luguénot, François/Schilling-Wang, Britta. Art. *Alkan, Charles Valentin*, in: MGG2, Personenteil, Bd. 1 (1999). | Luther, Einhard. Art. *Henschel, Sir Georg*, in: MGG2, Personenteil, Bd. 8 (2002). | Macdonald, Hugh. Art. *Alkan, Charles-Valentin*, in: NGroveD (2001). | Malcolm, Noel. Art. *Enescu, George*, in: NGroveD (2001). | Marmontel, Antoine-François. *Les pianistes célèbres*. Paris: Heugel et Fils, 1878. | Norris, Geoffrey. Art. *Rachmaninoff, Serge*, in: NGroveD (2001). | Reber, Henri. *Traité d'Harmonie*. Paris: Colombier, 1862. | Reicha, Anton. *Cours de composition musicale Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny*. 4 Bde., Wien: Diabelli (o. J.), Erster Band (1., 2. und 3. Teil), Zweiter Band (4. Teil). | – *Traité de Mélodie – Abstraction faite de ses rapports avec l'Harmonie*. 1ère édition, Paris: Chez l'auteur, 1814. 2ème édition, Paris: Farrenc, 1832. | Robert, Frédéric. Art. *Zimmermann, Pierre-Joseph-Guillaume*, in: NGroveD (2001). | Strohmann, Nicole Katharina. Art. *Zimmermann, Pierre-Joseph-Guillaume*, in: MGG2, Personenteil, Bd. 17 (2007). | Von Bülow, Hans. *Cramer-Bülow, 60 Etüden*. Revidiert und mit Anweisungen zum Studium versehen von Otto

Weinreich (extra: Das ungekürzte Vorwort der Erstausgabe von 1869). Leipzig: Edition Peters (Nr. 3814), 1950. | Williams, Peter/Cafiero, Rosa. Art. *Partimento*, in: NGroveD (2001). | Zimmerman, Pierre-Joseph-Guillaume. *Encyclopédie du Pianiste Compositeur*. 3 vols., Paris: Chez l'auteur, 1840. | Zu allen weiteren erwähnten Personen vgl. die einschlägigen Artikel in MGG2 und NGroveD. | Anmerkung: Die in eckigen Klammern angeführten Jahreszahlen sind wahrscheinlich, aber nicht verifizierbar.

Websites:

<http://www.allposters.com> (22.08. 2009).

<http://www.archive.org/details/polonaisethelife001664mbp> (17.08. 2009).

<http://www.archive.org/details/biographieuniver08ft> (19.08. 2009).

<http://digital.library.unt.edu/permalink/meta-dc-4165:1> (16.08. 2009).

Abbildungsverzeichnis und Diskographie

Titelbild: Portrait von Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman. Antoine-Jean Gros, 1808. Versailles:

Palace de Versailles. Foto der Reproduktion von: <http://www.allposters.com> (22.08. 2009).

Abbildungen:

Abbildung 1: Inhaltsverzeichnis der *Encyclopédie du Pianiste Compositeur* (*Encyclopédie*, S. 103)

Abbildung 2: Instrumententabelle für Pianisten (Ebenda, gefaltetes Extrablatt zwischen S. 2/3)

Abbildung 3: Beispielhaftes Transpositionsmodell (Ebenda, S. 63)

Abbildung 4: Von Zimmerman komponiertes Nocturne mit Verzierungsvarianten (Ebenda, S. 72)

Abbildung 5: Reduktion einer Orchesterpartitur (Kastner: *Méthode*, S. 58)

Aufnahmen:

A Window in Time – Sergei Rachmaninoff (Vol. I Telarc CD-80489, 1998 und Vol. II Telarc CD-80491, 1999,

inkl. Booklets). Hrsg. von Wayne Stahnke. Ballrechten-Dottingen: In-Akustik.

Henschel-Gesamtaufnahme in: Bozarth, George S. *Johannes Brahms & George Henschel – An Enduring Friendship* (CD included). Sterling Heights, Mich.: Harmonie Park Press, 2008.

George Enescu & Dinu Lipatti – Enescu: Violin Sonatas Nos. 2 & 3, Suite No. 1; Lipatti: Sonatina, Concertino in the Classic Style. Philips Legendary Classics (Doppel-CD, Nr. 426100), Universal Manufacturing and Logistics, 1990.

Philipp Teriete

(geb. 1986) studiert seit Wintersemester 2006/2007 an der Hochschule für Musik Freiburg Klavier (Tibor Szász), Jazz (Ralf Schmid) und Musiktheorie (Ludwig Holtmeier). Er wurde bei Wettbewerben mehrfach ausgezeichnet und ist seit 2007 Stipendiat der Musikerförderung des Cusanuswerks. Zurzeit beschäftigt er sich mit historischer Klaviermethodik und ihren Beziehungen zur historischen Musiktheorie, wobei sein besonderes Interesse der Geschichte der Klavierimprovisation gilt.



Leicht lässt sich ein solcher Vortrag beginnen mit der immer wieder zu hörenden Bemerkung, sie wird durch die Wiederholungen und ihr Alter nicht lustiger, dass man sich dies oder jenes Stück der Neuen Musik sehr gut als Filmmusik, vorzugsweise in einem Horrorfilm oder Psychoschocker vorstellen könnte. Übrigens, derselbe Gedanke findet sich auch bei Zofia Lissa, der Pionierin der polnischen Filmmusiktheorie, lediglich ein bisschen seriöser, allerdings nur in der Formulierung. Gleichwohl: Ich bin damit geradewegs ins Zentrum der Problematik vorgestoßen und könnte das Gerede ja gerne versuchen ernstzunehmen und kopfnickendbeipflichtend ergänzen: Nur, dass es dann eben keine Neue Musik mehr ist.

Die Gründe dafür sind augen- und ohrenfällig und zu offensichtlich, als dass ich mich und Sie damit länger aufhalten möchte; einer davon ist, dass wir mit den Augen völlig anders auflösen als mit den Ohren, und unter den vielen möglichen Belegen in diesem Zusammenhang, sei pars pro toto einer ausgewählt, einer der meines Erachtens noch zu den weniger problematischen zählt: Ich meine den Einsatz von Ligetis *lux aeterna* in Kubricks *Space odyssey*. Das Beispiel ist nicht ganz unheikel; ich will mich aber hier nicht auf mögliche Feinheiten einlassen und nur festhalten, dass dieses Chorstück aus dem Jahre 1966 als ein Beispiel postserieller Verfahren in dem erwähnten Film unrettbar zur Sphärenmusik verkommt, oder zu einer solchen aufsteigt, das hängt ganz vom Standpunkt ab, den man einnimmt.

In jedem Fall spielt die spezifisch musikalische Qualität, das, was das Stück als Musik auszeichnet, keine Rolle mehr, und es ist völlig unerheblich dabei, ob man das begrüßt, bedauert oder ob es einem gleichgültig ist.

Wie dem auch sei: Wenn Neue Musik auf einen Film trifft, entsteht keine Neue Filmmusik, in den allermeisten Fällen zumindest nicht, und ich formuliere nur aus Vorsicht einschränkend und nicht, weil ich eine Ausnahme kennen würde. Bei der übersichtlichen Menge an Sonderfällen vom Schläge von Clair/Saties *entr'acte*, Eislers *Regen-Variationen* zu Ivens *Regen*, Riedl/Reitz' *Geschwindigkeit* etc. – ich habe mich in diesem Genre des Neue-Musik-Films unter anderem mit *aber die Schönheit des Gitters* zusammen mit Didi Danquart auch betätigt – bei diesen Sonderfällen wäre etwas differenzierter zu argumentieren, obwohl auch da, wie ich finde, das Problem im Grunde dasselbe bleibt.

Im Verlauf dieses Symposiums wird dieses Genre sicher noch gebührend in den Blick kommen.

Mein Interesse für heute liegt jedoch an einer anderen Stelle, und so habe ich zwei Wege offen.

Ich könnte ja trotzdem danach fragen, was generell dabei passiert, wenn Neue Musik auf einen Film trifft. Es sind, abgesehen davon, dass das spezifisch Musikalische nicht oder kaum mehr vorkommt, doch sehr verschiedene Ergebnisse denkbar und die möglichen Wechselwirkungen sind vielgestaltig. Wenn Jacques Rivette seine *Belle noiseuse* mit einem kleinen Ausschnitt aus Strawinskys *Agon* beginnt und beschließt, dann ist der Unterschied zur oben erwähnten *Space odyssey* von Kubrick, bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung doch gewaltig.

Oder, und dem will ich mich zuwenden, ich fange an danach zu fragen, was denn tatsächlich eine Neue Filmmusik sein könnte. Dazu allerdings ist es

notwendig, zunächst einmal in die Begrifflichkeit ein kleines bisschen Ordnung zu bringen.

Die Neue Musik – Neu als Beschreibung einer Qualität, in dem Sinne, dass etwas grundsätzlich anders ist, als in der Musik davor, »Neu« also großgeschrieben, damit niemand es mit dem gleichlautenden Adjektiv verwechselt, auf diese Weise Neu, dass ein Stück aus dem Jahre 1910 durchaus Neue Musik und eines aus dem Jahre 2008 keine sein kann, ich lasse das hier als abstrakte Definition zunächst einfach so stehen – diese Neue Musik hat mit dem Film und seiner Geschichte doch eines gemeinsam: sie ist ungefähr gleich alt. Beide sind sie Kinder des 20. Jahrhunderts auch wenn ihre jeweiligen Anfänge ein paar Jahrzehnte weiter zurückreichen. Es ist dies eine Selbstverständlichkeit, alle wissen das, nur finde ich, man sollte sich das immer wieder einmal plastisch vor Augen führen.

Das könnte ja bedeuten, dass, zumindest unter historischem Blickwinkel, die Neue Musik die natürliche Verbündete des Films wäre – nur, es ist nicht so. Beim Film, anders als bei der Musik, der Malerei, der Literatur etc. mit ihrer jeweils vielhundertjährigen Geschichte, entstehen quasi im Zeitraffer alle Niveaus und Genres künstlerischer oder auch weniger künstlerischer Gestaltung praktisch gleichzeitig.

Es entsteht, vom billigsten Schund bis zu Produkten höchsten künstlerischen Anspruchs, vom blanken Naturalismus bis zur rein abstrakten Formensprache, vom naiven Realismus bis zum symbolistischen Dickicht alles zeitlich nebeneinander. Und koppeln sie das bitte jetzt nicht zweidimensional, Schund und Naturalismus versus künstlerischer Anspruch und abstrakte Formensprache z.B., es gibt alles, in jeder erdenklichen Kombination.

Das haben die anderen Künste zwar auch, nur, der Film hat keine Geschichte, die ihm Last und Hilfe gleichermaßen sein könnte dazu, das ist seine Geschichte.

Nun habe ich implizit schon alles gesagt, was ich sagen wollte, ich kann also in aller Ruhe wieder zurückgehen und versuchen, das eine oder andere explizit zu machen.

Zurück noch einmal kurz zur Neuen Musik: was ist das, was da grundsätzlich anders sein soll als in der Musik davor? Komponistenkollegen, mein Freund Mathias Spahlinger vor allem, haben das ausführlich entfaltet, ich möchte einen zentralen Punkt dabei herausgreifen, um das, was hier gedacht werden kann, deutlich zu machen.

Wenn ich mich der Auffassung anschließen, dass die Neue Musik, im Gegensatz zu aller Musik davor, keine Konventionen mehr ausbildet und auch keine mehr ausbilden kann, so meint das, dass tatsächlich, in der Musik, zu jedem Zeitpunkt prinzipiell alles möglich ist.

Es ist natürlich trotzdem so, dass ich bei den meisten meiner Kollegen weiß, was mich erwartet, wenn ein Stück beginnt, das aber ist ein Argument auf die Person und nicht auf die Sache, die Musik. Das war früher völlig anders. Ich brauche ja nur den Anfang eines beliebigen Stückes aus dem Barock, der Klassik, der Romantik zu hören, um zutreffende Aussagen machen zu können, über die zu erwartende Form, die Dauer, die Art des Umgangs mit der Harmonik, etc., und das hat Gründe die in der Musik der jeweiligen Zeit, des jeweiligen geographischen Ortes liegen. Und das gilt für alle Neue Musik nicht mehr, es gibt keinen Grund mehr, der in der Musik aufzufinden wäre, warum ein großbesetztes Orchesterstück nicht nach 20 Sekunden zu Ende sein oder warum während der Aufführung eines Streichquartettes der Cellist nicht die Saiten seines Instrumentes abspannen sollte.

Das gilt selbstverständlich für alle heutige Musik, nur gibt es eben die, die davon nichts wissen will, und die, die mit dieser Problematik auf irgendeine Weise umgeht, sich ihr stellt, aus ihr Konsequenzen zieht, und letztere ist die

Neue Musik wie ich sie gerne sehe, und diese hat die grundlegende Eigenschaft, sich selbst auch als Musik, nicht mehr selbstverständlich zu sein. Dies, eine andere Formulierung des nämlichen Sachverhaltes, und diese trifft, abgesehen von allen möglichen und vielgeführten Debatten über die Ausbildung von Konventionen das, um was es mir hier geht am Besten, dieses: sich selbst nicht mehr selbstverständlich sein – man kann das auch als Verlust der Unmittelbarkeit beschreiben, und das beschränkt sich erfreulicherweise nicht auf den engeren Bereich der sogenannten E-Musik, in dem ein solches Verhältnis der Musik sich selbst gegenüber anzutreffen ist – das gibt es auch in anderen Genres.

Und in diesem Sinne, meine ich, gibt es auch den Neuen Film und auch hier sind durchaus nicht immer diejenigen Filme die Neuen, die mit einem hohen Anspruch auftreten. Und auch hier ist die Entstehungszeit nicht das Argument, ist gestern nicht notwendig Neuer als vorgestern.

In diesem Zusammenhang gehört der launige Satz: Jeder gute Film hat Anfang, Mitte und Ende, – nur nicht unbedingt in dieser Reihenfolge.

Und damit wäre ich wieder bei den verlorenen Konventionen angekommen. Wenn sie jetzt meinen sollten, sie wüssten nun, auf was ich hinauswill, alles hübsch in seine Ecke, Neue Musik als Neue Filmmusik zum Neuen Film und die großen Gefühle zu den großen Gefühlen oder was einem da sonst noch so in den Sinn kommen könnte, so täuschten sie sich.

Ich bin ja bei der Neuen Filmmusik noch gar nicht angekommen. Und tatsächlich ist es doch so, dass eine Filmmusik ohne das zugehörige Bild überhaupt nicht zu beurteilen ist (von kompositionstechnischen und handwerklichen Unzulänglichkeiten und Miserabilitäten einmal abgesehen, aber davon gibt es zu viel, als dass ich Lust hätte mich damit zu beschäftigen).

Dass eine Filmmusik ohne die zugehörigen Bilder nicht zu beurteilen ist, hat Michel Chion, der große Filmtonexperte aus Frankreich in seinem Buch *L'audio-vision* beschrieben und darauf hingewiesen, dass man den Filmtone nicht hört, man hört sieht ihn, und man sieht auch kein Bild im Tonfilm, man sieht hört es, denn »Man sieht etwas anderes wenn man hört, und man hört etwas anderes, wenn man sieht«. (Michel Chion: *L'audio-vision*, Paris 1990, S.3)

Wieder so eine Selbstverständlichkeit, eigentlich.

Und durch diese Interaktion zwischen Bild und Ton kann etwas entstehen, was sich als Neue Filmmusik beschreiben lässt, und dabei ist es unerheblich, ob die eingesetzte Musik für sich alleine mit Neuer Musik etwas zu tun hat. Und nun noch etwas, bevor ich zu einigen Beispielen komme, um das, was ich meine, zu zeigen. Ich bin überhaupt nicht der Auffassung, dass etwas Neue Filmmusik sein muss um gute Filmmusik zu sein, es gibt wunderbare Filmmusiken, die bedienen auf sehr traditionelle Weise einfach nur das Bild, phantasievoll und handwerklich perfekt, das kann ein reines und ungetrübtes Vergnügen sein. Ich möchte in diesem Zusammenhang nur die Musik zu Fellinis *Amarcord* nennen, die Nino Rota gemacht hat, und, was die vielen sinnvollen Möglichkeiten des Musikeinsatzes im Film darüber hinaus angeht, auf die einschlägige Literatur verweisen, an der es wahrlich nicht mangelt.

Nun jedoch zu meinen angekündigten anderen Beispielen.

An dieser Stelle, um ein auf die beschriebene Weise zu charakterisierendes Verhältnis von Film und Musik deutlich zu machen, wird gerne auf eine Sequenz aus dem ersten Teil von Godards Film *Sauve qui peut (la vie)* hingewiesen. Ich nehme an, sie kennen das, ich zeige es nicht und beschreibe es nur sehr kurz für diejenigen, die es nicht kennen sollten: Eine der Protagonistinnen des Films, gespielt von Nathalie Baye, fährt mit dem Fahrrad am Genfer See entlang, dazu hört man eine etwas aufdringliche Illustrationsmusik. Die Darstellerin betritt anschließend eine Gaststätte und als die Kellnerin kommt, um die Bestellung aufzunehmen, fragt sie sie, was das eben für eine Musik

gewesen sei, da draußen, sie deutet aus dem Fenster. Die Kellnerin weiß nicht, wovon sie redet und fragt noch einen Kollegen, der natürlich auch nichts gehört hat. In diesem Moment geraten alle Verhältnisse, die Film und Musik unausgesprochen eingegangen sind und die wir als Betrachter stillschweigend vorausgesetzt hatten, aus den Fugen und stehen zur Disposition, der Regisseur macht im weiteren Verlauf des Films ausgiebig Gebrauch davon. Es ist dies ein schönes Beispiel, für das, was ich versucht habe zu beschreiben, ein bisschen grob vielleicht, das geht auch subtiler.

Zu Beginn von Hitchcocks *Vertigo*, nach der Enleitungssequenz, die das Schwindeltrauma des Hauptdarstellers begründet, begleitet von einer sehr gut gemachten Illustrationsmusik, die all das leistet, was sie hier zu leisten hat, versetzt der Film den Zuschauer in die Wohnung der Freundin des Mannes, und dieser erzählt ihr von der soeben gesehenen Geschichte und deren physischen und psychischen Nachwirkungen unter denen er zu leiden hat. Dazu hört man eine merkwürdig unpassende Musik im frühklassischen Stil von geradezu ernüchternder Belanglosigkeit. Das zieht sich so über eine längere Zeit hin und kurz vor Ende ihres Gesprächs fragt er sie, ob es nicht möglich wäre diese Musik abzustellen. Sie stellt sie ab, es war das Radio. Man hätte ja gleich denken können, dass das keine Illustrations- sondern eine Originalmusik ist, man denkt es nicht und das merkt man dann, und wenn man will, merkt man, dass Beziehungslosigkeit in Neuer Kunst auch ein mögliches Verhältnis ist, und man mag sich darüberhinaus fragen, wie viel Zusammenhang man als Betrachter gewillt ist, in das Verhältnis von Bild und Musik hineinzutragen. Mir gefällt diese Sequenz sehr gut, sie ist ein wunderbares Beispiel uneigentlicher Musik, einer Musik, die nicht sich selbst meint und die einem Film, der von nichts als von Täuschung handelt, mehr als angemessen ist.

Dieser andere Umgang mit der Musik, der in meiner Wahrnehmung die Voraussetzung für das Entstehen einer Neuen Filmmusik ist, beschränkt sich selbstverständlich nicht auf deren Thematisierung, das wäre dann doch zu dürftig. Ich bin zusammen mit Studierenden der Freiburger Musikhochschule schon seit längerem dabei, auf diesem Gebiet sowohl theoretisch wie praktisch Erfahrungen zu sammeln. Der praktische Teil mündet in regelmäßigen Kinobesuchen im Kommunalen Kino, wo die Arbeiten der Studierenden gezeigt werden und was die theoretische Beschäftigung angeht, so möchte ich ihnen gerne noch drei weitere Beispiele vorstellen und diese nun auch vorspielen. Das erste entstammt dem Film *Sous les toits de Paris* von René Clair und ist ein Edelsteinchen in einem Film, der von den Möglichkeiten, was das Verhältnis von Film und Musik angeht, geradezu verschwenderischen Gebrauch macht, das liegt vielleicht daran, dass es der erste Tonfilm von Clair ist, ihm also das Zusammensein von Bild und Ton glücklicherweise noch keine Selbstverständlichkeit sein konnte. Die Stelle um die es jetzt geht, ist die wahrscheinlich künstlichste des ganzen Films und trotzdem überhaupt nicht aufdringlich, wie alles künstliche, was so gut gemacht ist.

Es werden drei verschiedene Orte hintereinander geschnitten, eine Kneipe mit einem Pärchen, eine Gefängniszelle mit einem Mann, Albert heißt er, und ein Hinterhof mit einem einsamen Akkordeonspieler. Die Personen hängen alle zusammen, das brauche ich jetzt nicht zu erklären. Und die Musik, die dazu erklingt läuft durch, immer exakt auf Anschluss, aber nicht als Illustrationsmusik aus dem Hintergrund, was gängiger Praxis entspräche, sondern als Originalmusik: zuerst als Musik in der Kneipe, dann pfeift Albert in seiner Zelle das Stück weiter, als säße er daneben und schließlich beendet es der Akkordeonspieler im Hinterhof. Hören und sehen sie sich das bitte an, es dauert eine knappe Minute.



Filmbeispiel 1
(René Clair: *Sous les toits de Paris*, 1:02:05 – 1:03:00)

Es ist dies, in seiner ganzen Künstlichkeit eine Filmsequenz, in der die Musik dadurch, dass sie auf sich selbst zeigt, sich selbst vorführt, auf das Verhältnis der im Bild gezeigten Personen deutet. Um letzteres ganz ermessen zu können, müsste man sich allerdings den spezifischen Gehalt dieser Musik, den sie im Lauf des Films angenommen hat, man hört sie an dieser Stelle nicht zum ersten Mal, ebenfalls klarmachen.

Das führte hier zu weit, soll aber als Aufforderung sich den Film bei Gelegenheit zu Gemüte zu führen, hier stehenbleiben. Der Film ist voll mit solchen Bild-Musik-Preziosen unterschiedlichster Art.

Das nächste Beispiel verfolgt eine völlig andere Intention, aber, sehen und hören sie sich das zunächst einmal an und achten Sie besonders darauf, was Sie hören und sehen oder auch hören und nicht sehen:

Filmbeispiel 2
(Aleksandr Askoldov: *Die Kommissarin*, 1:14:45 – 1:17:00)

Der Film, dem diese Sequenz entstammt, heißt »Die Kommissarin«, Regie geführt hat Aleksandr Askoldov und die Musik hat Alfred Schnittke geschrieben, es ist nach meinen Informationen seine erste Filmpartitur gewesen. Mich beeindruckt diese kurze Passage sehr und nicht nur diese, es ist zum einen eine Art *musique concrète* die durch das Bild entsteht, fast alles Hämmern, was zu hören ist, wird durch das Bild eingeführt oder nachträglich begründet, löst sich dann aber von ihm, wird abstrakt, zur Studie über Politempi und findet dann, die Oma lächelt dazu, wieder ins Bild zurück. Beim nächsten unmittelbar folgenden Anlauf gibt es eine Temposchicht, die nun dynamisch dominiert, die von außen kommt und nicht durch das Bild ausgelöst, nicht durch es vermittelt wird, was bei der Oma eine Panikreaktion auszulösen scheint; gerade eben hatte sie sich noch gefreut. Und immer schaut die Kamera, genauso wie die alte Frau, vom Hämmern weg, in den Himmel, als warteten sie auf, als fürchteten sie sich vor etwas. Wir haben hier das Beispiel einer Filmmusik, die das Kunststück fertigbringt gleichermaßen konkret und abstrakt zu sein, es gibt das nicht oft.



Und nun, zu guter Letzt, ich bin hierher als Komponist auch von Filmmusiken eingeladen, möchte ich gerne noch ein eigenes Beispiel vorstellen. Als Komponist von Filmmusiken habe ich das Glück gehabt, viel Verschiedenes machen zu dürfen, vom Experimental- über den Dokumentarfilm, das Feature und den Kinofilm bis zum Fernsehkrimi, und ich bin, wie Sie mittlerweile wissen, der Überzeugung, dass es weder eine Frage des filmischen Genres noch der musikalischen Stilistik ist, die darüber entscheidet, ob man von Neuer Filmmusik sprechen kann. Es ist einzig und allein eine Frage des Verhältnisses von Bild und Ton, der Summe der beiden, die mehr ist als die einfache Addition der Bestandteile. Dafür sind die beiden Ausschnitte, die sie eben gesehen haben, eindruckliche Beispiele, und leider ist es so, dass man mittlerweile im herrschenden Medienschungel schon sehr suchen muss, um dergleichen wache und intelligente Ton-Bild-Kombinationen, die ich für Neue Filmmusik halte, zu finden. Das hat maßgeblich zu tun mit der Funktion, die die Musik im Regelfalle zu erfüllen hat, und die einen Hinweis darauf, ein Bewusstsein und damit eine Ablenkung davon, nur schwerlich zulässt. Und weil das so ist, sind für einen Komponisten, den dieses Verhältnis umtreibt, Fernsehredaktionen schwierigere Gesprächspartner als Dokumentarfilmproduzenten. Und so kommt es, dass ich ihnen jetzt kein Beispiel aus einem Tatort, sondern aus einem Dokumentarfilm vorstellen möchte.

Dieses Beispiel deutet nocheinmal in eine andere Richtung als die bisherigen. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Film *Wundbrand* von Didi Danquart und Johan Feindt. Der Film beschreibt die Situation in der vom Krieg eingeschlossenen Stadt Sarajewo. Als ich die Originaltöne bekam, aufgenommen worden war alles mit einer Hi8-Kamera, der Ton zusätzlich auf DAT, war schnell klar, dass es wenig Zweck hatte, dazu eine zusätzliche, auf welche Weise auch immer kommentierende oder interpretierende Musik zu schreiben. Und so habe ich den gesamten Originalton mit Ausnahme der Teile, in denen man die Menschen sprechen sieht, von den Bildern getrennt, vornehmlich unter musikalischen Gesichtspunkten neu arrangiert und den Bildern wieder zugefügt. Ein paar wenige instrumentale, eher atmosphärische Ergänzungen durch Akkordeon und Streichtrio schienen mir nötig um alles auszubalancieren.

Auf diese Weise erhalten die Bilder, erhält der Film eine merkwürdige und befremdliche Hermetik und Abgeschlossenheit. Man nimmt ein geschlossenes System wahr, alles was man sieht, hört man auch und umgekehrt, nur eben nicht unbedingt gleichzeitig. Auch wenn das beim Betrachten sicher so nicht ins Bewusstsein kommt, als Eindruck stellt es sich schon ein, zumindest habe ich dafür eine große Zahl an Hinweisen. Und oft bin ich gefragt worden, wo denn da die Musik sei, das freut mich immer ganz besonders, und das auch deswegen, weil mir keiner der Filme, zu denen ich die Musik gemacht habe, nur annähernd so viel Mühe und Arbeit gemacht hat. Sehen sie bitte zum Schluss meiner Ausführungen noch ein kurzes Beispiel aus dem Film, ein Beispiel, bei dem es auch um Bewegungs- und Tempoempfindung geht, um das, was das Bild und das, was der Ton in dieser Hinsicht jeweils und verschieden voneinander suggerieren.



Filmbeispiel 3
(Didi Danquart, Johan Feindt: Wundbrand, 0:00:17 – 0:04:41)

Es ist mir sehr klar, dass ich hier viel Stoff in eine sehr kurze Zeit gepackt habe, gerne auch zum Streiten, ich hoffe aber, darüberhinaus, dass dabei auch ein bisschen von dem Vergnügen spürbar geworden ist, welches ein auf die beschriebene Weise anderer Musikeinsatz bereiten kann. Ich führe hier keine ideologischen Debatten, ich genieße es nur, wenn, auch im Kino, meine Wahrnehmungs- und Differenzierungsfähigkeiten ernstgenommen werden.

Prof. Cornelius Schwehr

Vortrag auf der Tagung: Hören und Sehen,
Wechselwirkungen zwischen Neuer Musik und Film,
Dresden 10./11.10. 2008

Irene Galindo Quero

línea

Das Stück *línea*, für zwei Frauenstimmen und Cellistin, bezieht sich auf das Gedicht *Límites* von Jorge Luis Borges

*Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar,
hay una calle próxima que está vedada a mis pasos,
hay un espejo que me ha visto por última vez,
hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.
Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos),
hay alguno que ya nunca abriré.
Este verano cumpliré cincuenta años;
la muerte me desgasta, incesante.*

Es wird nicht versucht, den Text in Musik umzusetzen, sondern ihn als Ausgangspunkt für selbstständige musikalische Wege aufzufassen. Das Stück lotet verschiedene Grenzen aus: die Wahrnehmung von Periodizität bei einem extrem langsamen Puls; die unmögliche Simultaneität von Worten bei verschiedener Betonung. Dabei ist Schlichtheit eine Hauptcharakteristik dieser Musik.

línea wurde im Juni 2008 im Rahmen der VorEcho-Konzerte des Instituts für Neue Musik an der Hochschule für Musik Freiburg uraufgeführt. Damals haben die Sängerinnen Lucile Chionchini und Sophie Catherin sowie die Cellistin Marie Schmit gespielt. Das Stück wurde von den gleichen Musikerinnen noch drei mal aufgeführt. Im Juli 2008 in einem Konzert mit dem Ensemble Living-room in Freiburg, im Januar 2009 im Rahmen der Eröffnung einer Ausstellung im Georg-Scholz-Haus Waldkirch und im Juni 2009 im Goethe-Institut Freiburg.

Irene Galindo Quero

(geb. 1985 in Granada) studiert Komposition bei Prof. Cornelius Schwehr an der Hochschule für Musik Freiburg. Sie wurde mit mehreren Stipendien ausgezeichnet: von Stiftungen wie Alexander von Humboldt, La Caixa-DAAD, Brahms-Haus Baden-Baden und Association des Amis de Royaumont. Sie interessiert sich besonders für außereuropäische Kulturen (Indien), Flamenco, Jazz und Alte Musik. Zur Zeit hat ihre von Literatur stark beeinflusste Arbeit vor allem das Grenzgebiet Sprache/Musik im Blick.

l'ined

I. Celando
I. OUVRO

St.1 Ver-laine Ver-laine Ver-laine Ver-laine Ver-laine Ver-laine
 mp mp mp mp mp mp
 q'' q'' q'' q'' q'' q''
 simile simile simile
 St.2 Ver-laine Ver-laine Ver-laine Ver-laine Ver-laine Ver-laine
 mp mp mp mp mp mp
 U'-nea U'-nea U'-nea U'-nea U'-nea U'-nea
 Vlc. p'izz. mp

St.1 Ver-laine Ver-laine Ver-laine Ver-laine Ver-laine Ver-laine
 q'' q'' q'' q'' q'' q''
 vol-ve-re vol-ve-re vol-ve-re vol-ve-re vol-ve-re vol-ve-re
 St.2 Ver-laine Ver-laine Ver-laine Ver-laine Ver-laine Ver-laine
 U'-nea U'-nea U'-nea U'-nea U'-nea U'-nea
 Vlc.

St.1 Ver-ra-no Ver-ra-no Ver-ra-no Ver-ra-no Ver-ra-no Ver-ra-no
 q'' q'' q'' q'' q'' q''
 a- nos a- nos a- nos a- nos a- nos a- nos
 St.2 Vol-ve-re Vol-ve-re Vol-ve-re Vol-ve-re Vol-ve-re Vol-ve-re
 q'' q'' q'' q'' q'' q''
 cum-pli-re cum-pli-re cum-pli-re cum-pli-re cum-pli-re cum-pli-re
 Vlc.

St.1 et-ta et-ta et-ta et-ta et-ta et-ta
 q'' q'' q'' q'' q'' q''
 a- nos a- nos a- nos a- nos a- nos a- nos
 St.2 Ver-ra-no Ver-ra-no Ver-ra-no Ver-ra-no Ver-ra-no Ver-ra-no
 q'' q'' q'' q'' q'' q''
 vol-ve-re vol-ve-re vol-ve-re vol-ve-re vol-ve-re vol-ve-re
 Vlc.

3^o 1^o

St. I. has-ta que
 St. 2. La úl-ti-ma
 Vlc. vol-u-né
 par u-na vet

1^o

St. I. La úl-ti-ma
 St. 2. u-na
 Vlc.

St. I. úl-nea
 St. 2. u-na
 Vlc. c. l. batt

ve-da-da que mún-ús-to
 que-sa
 per úl-ti-ma vet

St. I. mún-do
 St. 2. ce-ria-dehas-ta
 Vlc.

es-te
 dis-gar-ta
 ve-ra-no me

ST1
ST2
Vc

que me ha vis-to por úl-ti-ma vez hay u-
 que me ha vis-to por úl-ti-ma vez hay u-
 que me ha vis-to por úl-ti-ma vez hay u-
 que me ha vis-to por úl-ti-ma vez hay u-

ST1
ST2
Vc

na puer-ta pe-jo que se ce-ma-dos-ta el fin del mun-do en-tre los li-bros de mi bi-blio-te-ca está ya num-er-ag-ba-re es-te ve-ra-no in-ce-sa-n-te

'08
I.º

-7-

línea

ist ein Stück für zwei Frauenstimmen und Cello aus dem Grund, die Celloparten soll kurz vor Ende auch sprechen und das soll keine große Abwechslung von Klangqualität im Stück ergeben.

Stimme klingt wie gesprochen, so nah einer natürlichen Sprachqualität wie möglich. Bitte Wörter nicht extra-darstellen!
 Es wird immer 'piano', aber wie geflüstert.
 Es wurde vorgeschlagen, die 9" Abstand (und folgende) mit Hilfe eines Metronoms genau zu zählen.

J. Galindo 4.
 J. Queiro '08



Trommeln fürs Münster

Joseph Willmann
Fraglicher Schluss, kein trauriges Ende:
Das Finale von Joseph Haydns Sinfonie in H-dur Nr. 46

Jubiläen bieten glücklicherweise auch Gelegenheit, vermeintlich Vertrautes neu zu sichten. Dies gehörte zu den Zielen meiner Vorlesung an der Freiburger Hochschule für Musik über Joseph Haydn, die eben den 200. Todestag des Komponisten zum Anlass nahm, sein höchst innovatives Schaffen zu thematisieren. Dabei war auch eine jüngere Arbeit von Hans-Josef Irmen (2007)¹ in manchen Belangen hilfreich. Stutzig machen darin allerdings die Hinweise auf die Deutung des Finales von Haydns H-dur-Sinfonie Nr. 46 (1772)², die wohl kurz nach der fis-moll-Sinfonie Nr. 45 («Abschiedssinfonie», 1772) entstand und mit jener u.a. das Merkmal eines außergewöhnlich gestalteten Schluss-Satzes teilt. Beide Stücke zählen so zu mehreren Sinfonien des Zeitraums von 1768 bis 1772³, an denen Haydns intensive Exploration ungewohnter Problemstellungen und Lösungen besonders deutlich zum Ausdruck kommt, in diesen beiden Fällen vornehmlich die Finale-Experimente. Während das im Presto und fis-moll einsetzende Finale der Sinfonie 45 schließlich in einem Fis-dur-Adagio immer mehr ausgedünnt und mit einem sehr leisen und kurzen Fis-dur-Sextakkord der ersten beiden Violinen soli endet, wird im H-dur-Finale von Sinfonie 46 – es ist mit seinem übermütigen rondo-haften Thema von Haydn mit »Presto e scherzando« überschrieben – kurz vor Schluss die vorwärtstreibende Bewegung einmal mehr unterbrochen, und es tritt eine völlig unerwartete, ausführliche Reminiscenz ans Menuett auf (30 Takte, im langsamen Menuett-Tempo), wonach der Satz wiederum in eigenwilliger Weise mit dem Presto-Thema geschlossen wird. Die Details dieser Eigenwilligkeit – einige werden noch zur Sprache kommen – verstärken die Irritation eines solchen Sinfonieschlusses. Ihr begegnet Irmen nun erstaunlicherweise so, dass er die Umschreibung eines Editors als »gay and humorous« vollkommen zurückweist⁴ und bezüglich der Stimmungslage des Finale-Schlusses angebliche Indizien für das »genaue Gegenteil«⁵ namhaft macht. Es bleibt kein Zweifel: Irmen hält diesen Schluss für ein trauriges Ende (auch wenn er sich vorsichtig genug gibt, den vermeintlichen Sachverhalt vor allem mit rhetorischen Fragen zu suggerieren und letztlich von einem »Geheimnis«⁶ zu sprechen). Damit steht Irmen in der Literatur aber so ziemlich allein und verzichtet zudem auf nähere Erläuterungen, wie sich seine Sicht zu Haydns »scherzando«-Überschrift genau verhalte. Die Sachlage reizt zur Klärung und dient nicht zuletzt als prägnantes Beispiel dafür, dass die aktualisierte Deutung musikalischen Gehalts zwar immer eine Auswahl aus mehreren Deutungsmöglichkeiten darstellt, dass sich aus diesen aber mehr oder we-

1 Hans-Josef Irmen, *Joseph Haydn. Leben und Werk*, Köln etc. 2007.

2 Ebd., S. 167 f.

3 Zur Gruppierung und Chronologie der Sinfonien vgl. Sonja Gerlach, *Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie* (=Haydn-Studien 7), München 1996; dort zur einschlägigen »Gruppe IV« S. 155 ff.

4 Irmen verweist auf das Vorwort von Gwilym Beechey in einer Partitur-Ausgabe bei Eulenburg (Irmen 2007, S. 168). Das Vorwort konnte vom Verfasser nicht eingesehen werden. – Die mir zur Verfügung stehende Eulenburg Taschenpartitur (*Symphony No. 46 B major by Joseph Haydn*, Edition Eulenburg, No. 528 [= Hinrichsen Edition No. 27a], London o.J.) ist ohne Vorwort publiziert.

5 Irmen 2007, S. 168.

6 Ebd.

niger plausible ein- bzw. ausgrenzen lassen.⁷ Und es zeigt sich an diesem konkreten Beispiel, wie sich selbst ungenaue Bestandesaufnahmen von Indizien in unterschiedlichen Kommentaren im Laufe der Zeit verselbständigen und schließlich zur Unterstellung eines doch wohl irreleitenden »heimlichen Programms«⁸ führen können. Die behaupteten Indizien sind allen voran: vermeintliche musikalische Seufzer und angeblich eine biographische Krise des Komponisten, wobei letzteres Argument noch mit einem großen Zeitsprung operiert.

Vermeintliche Seufzer

Im Allegretto-Menuett der Sinfonie 46 (3. Satz) treten im zweiten Teil (ab T. 15) mehrmals absteigende Achtel-Ketten auf, die jeweils für einen Takt eine Reihung von drei Apoggiaturen bieten: paarige Sekundfall-Reihen, in denen – und das wird entscheidend sein – ohne jeden Unterbruch das nächste Paar vom vorher erreichten Ton weiter fällt (vgl. Bsp. am Schluss, T. 153). Diese Achtelgänge – und von ihnen ausgehend gleich auch die in ähnlicher Weise aufsteigenden Achtelgänge im ersten Teil des Menuetts – wurden in der Literatur mit angeblich typisch barocken Seufzerfiguren in Verbindung gebracht. So behauptet H. C. Robbins Landon 1978 in der kurzen Besprechung der Sinfonie im zweiten Band seines wahrhaft monumentalen fünfbandigen Werks über Haydns Leben und Schaffen⁹, das Menuett sei geprägt von »Seufzer«-Folgen.¹⁰ Die Einschätzung ist allerdings nicht triftig, denn sie übersieht den entscheidenden Punkt, dass das Wesentliche an der barocken Figur der »suspirstio« eine Pause jeweils zu Beginn ist.¹¹ Haydn wusste an andern Stellen diese barocke Figur und ihre Affektlage durchaus zu nutzen: so als wiederholter Halbtonfall im dramatischen ersten Satz der Sinfonie 46 in einem Auflösungs-feld gegen Schluss der Exposition (T. 45 ff, zuerst 2. Vl.); oder – um ein weiteres Werk der gleichen Sinfonie-Gruppe zu wählen – etwa gleich nach Beginn der e-moll-Sinfonie Nr. 44 (T. 3), wo neben der symptomatischen Artikulation auch noch der besonders intensivierende Halbton-Anstieg und -Fall vorkommen.¹² (Die Sinfonie 44 trägt nicht von ungefähr den Beinamen »Trauer«-Sinfonie.) Hier im Menuett der Sinfonie 46 aber sind die Appoggiaturen-Treppchen viel eher galante Spielfiguren in einem vorherrschend entspannten Ton¹³. Sie verfügen allenfalls gerade noch über eine stark stilisierte und damit bloß schwache Verwandtschaft zu Seufzerfolgen, was sie vielleicht als galante Spielfigur besonders beliebt machte. Schon

- 7 Vgl. Alexander Becker und Matthias Vogel (Hrsg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik* (= stw 1826), Frankfurt/M. 2007; darin besonders der Beitrag von Nicholas Cook (»Musikalische Bedeutung und Theorie«, ebd., S. 80–128; wo S. 109 von »potentieller« und »aktualisierter« Bedeutung die Rede ist).
- 8 Irmen 2007, S. 168.
- 9 H. C. Robbins Landon, *Haydn at Eszterháza 1766–1790* (=Haydn: Chronicle and Works 2), London 1978, S. 303 f.
- 10 Ebd., S. 304: »The Menuet, a slowish and graceful movement, is marked by ›sighing‹ sequences, an old Baroque device of proceeding upwards or (usually) downwards in a pattern such as the passage illustrated.« (Landon gibt als Bsp., Vl.1, T. 15–18, vgl. hier im Bsp. T. 153–6, Vl. 1)
- 11 J. G. Walthers charakterisiert die Seufzer-Figur etwa in seinem *Lexikon* (1732): »Figura suspirans [...] an statt der vorderen längeren Note [einer sog. Figura corta], eine halb so grosse Pause, und darauf eine den andern beyden gleiche Note hat.« [zit. nach Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 2004, 4. Aufl., S. 248; vgl. dort S. 247 f auch andere übereinstimmende Zeugnisse etwa von Athanasius Kircher u. a.); entsprechend und auch mit Beispielen etwa der kurze Artikel »Suspirstio« im Sachteil von *Riel* 1967, S. 920; oder innerhalb einer umfassenden Aufstellung rhetorischer Figuren auch in bereits zurückliegenden Auflagen des *NGroveD*, etwa 1980 im Artikel »Rhetoric and music«, unter »§ 3: Musical figures, G. Figures formed by silence (Rests)« (vol. 15, S. 800).
- 12 Ludwig Finscher stellt die Anfänge von Nr. 46 und 44 einander direkt gegenüber, um ihre Ähnlichkeiten und Unterschiede zu zeigen: L. Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2002, 2. Aufl., S. 276 f. Finschers im Jahr 2000 erstmals erschienene hervorragende Darstellung ist inzwischen wieder erneut aufgelegt (3. Aufl. 2009).
- 13 Finscher charakterisiert das Menuett wie folgt: »Das Menuett erinnert mit seiner (bescheidenen) Vorhalts-Kontrapunktik ebenfalls an das fis-Moll-Werk, ist aber im Ton entspannter, in der Faktur einfacher und näher am Tanzmenuett.« (2002, S. 278).

eine ziemlich zufällige Sondage führt jedenfalls auf mehrere Stellen diverser Stücke mit solchen Treppchen.¹⁴ Die Einschätzung der entsprechenden Achtelfolgen im Menuett der Sinfonie 46 als »Seufzer« begegnet dann bei James Webster (1991) wieder in dessen höchst anregendem Buch über die »Abschieds«-Sinfonie und die Idee des klassischen Stils, wo auch das Finale der Sinfonie 46 zur Sprache kommt.¹⁵ Es ist hier zunächst vor allem Websters Verdienst hervorzuheben, mit Nachdruck auf musikalische Gemeinsamkeiten und komplementäre Kontraste zwischen den beiden bemerkenswerten Sinfonien 45 und 46 hingewiesen und sie als aufeinander bezogene Schwesterwerke in den Blick gerückt zu haben. Das gilt unabhängig davon, ob man seinen »programmatischen« Erklärungen folgt oder nicht. Wir werden ihnen noch begegnen. Was die einschlägigen Achtelgänge des Menuetts betrifft, fällt einerseits auf, dass die falsche Gleichung »Appoggiatura-Figur« gleich »Seufzer-Motiv« wiederkehrt¹⁶, andererseits, wie genau Webster die harmonischen Verhältnisse der einzelnen Achtel bespricht – die harmoniefremden Achtel können je nach Stellung als Voraussetzungen oder Vorschläge (Appoggiature) gewertet werden –, um so das Maß ihrer unterstellten Wirkung als angebliche Seufzer zu qualifizieren. Da wird dann für die aufsteigende Achtelfolge im ersten Teil ein Widerspruch zum »seufzenden« Affekt konstatiert, während bei den fallenden Achteln (ab T. 15) die »Seufzer in den Vordergrund« träten, da es sich nun um einen »dying fall« handle.¹⁷ Websters Differenzierung der harmonischen Konstellationen mag hilfreich sein, um die schillernden klanglichen Valeurs der Achtel-Treppchen auf und ab bewusst zu machen und damit ihren keineswegs simplen Einsatz durch Haydn zu erläutern. Aber um barocke Seufzerfiguren handelt es sich trotzdem nicht. Weder Landon noch Webster lassen sich allerdings von ihren Seufzer-Eindrücken für die gesamte Beurteilung des Finales von Sinfonie 46 – wo die Achtelketten mit dem Menuett ja wiederkehren – soweit bestimmen, dass sie einen traurigen Affekt am Ende für vorherrschend erklären würden. Vielmehr sprechen sie insgesamt von Witz und Komik des Satzes.¹⁸ Für Irmens diametrale Abwendung von dieser Einschätzung brauchte es noch eine biographische Krise, sowie ein Autograph, wo am Ende der Platz knapp wurde.

Angebliche Krise, mit eingebautem Zeitsprung

Es zählt zu den immer wiederkehrenden Topoi der Haydn-Rezeption, dass für die Häufung von Moll-Sinfonien und für weitere in der Tat exzentrische Aspekte der Kompositionen in den späten 1760er und frühen 1770er Jahren

- 14 So in einem Stück Haydns für die Flötenuhr (1793) für den Fürsten Nikolaus Esterházy (6/8-Allegretto in G, T. 3 und T. 23, jeweils in ununterbrochener 16tel-Bewegung), ediert als Nr. 27 in: J. Haydn, *Werke für das Laufwerk (Flötenuhr)*, hrsg. Ernst Fritz Schmid (=Edition Nagel 802), Kassel 1954, S. 40 f. Haydn hatte dieses Stück auch separat als »Allegretto per il Clavicembalo o Piano Forte« 1794 bei Artaria in Wien drucken lassen (vgl. Schmid 1954, S. VI). – Auffällig gehäuft als Achtel-Ketten im d-moll-Trio der unvollständig überlieferten *Sonate* Nr. 28 (Hob. XIV/5) in D (1765/66?), wobei hier der Einsatz jeweils auf dem zweiten Achtel eines Taktes (T. 41 f) tatsächlich der Seufzerfigur entspricht, was im Folgenden noch durch explizite Pausensetzung bestätigt wird (ab T. 54 mehrmals hintereinander) (Haydn, *Sämtliche Klaviersonaten*, Bd. 1 b [=Wiener Urtext Edition 50027], hrsg. Chr. Landon, Wien 1973, 5. Aufl. [1966], S. 137 ff). – Wieder in durchgehender 16tel-Bewegung im A-dur-Andante (2. Satz) der *Sonate* Nr. 30 (Hob. XVI/19) in D (1767) (T. 19; T. 82, hier gleich anschließend auch aufwärts) (ebd., S. 160 und S. 162).
- 15 James Webster, *Haydn's »Farewell« Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music* (=Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 1), Cambridge etc. 1991. Im zweiten Teil dieses Buches (»Cyclic Organization in Haydn's Instrumental Music«) wird die Sinfonie 46 unter den Einzelbeispielen diskutiert (ebd., S. 267–287).
- 16 »The melodic material of the minuet is based largely on a two-note appoggiatura figure – that is, a sighing motive.« (ebd., S. 283; Kursive nicht original).
- 17 »In m. 15, however, the sighs come to the fore: the two-bar phrase is a ›dying fall.« (ebd.)
- 18 Landon 1978, S. 304: »It is a witty, ›joking‹ (as the title implies) movement, with a flair for the grotesque.«; Webster 1991 beurteilt die Coda als: »a good joke« (S. 275); und spricht später genereller von »the joking finale« (ebd., S. 287).

auch persönliche Umstände des Komponisten in Rechnung zu stellen seien. Vom Grad der Differenziertheit solcher Überlegungen hängt es ab, ob sie erhellende Möglichkeiten oder biographische Trivialisierungen für die Sicht der Werke bieten. Stark wirksam ist dabei offensichtlich der Sog der vielzitierten Anekdote in Bezug auf die »Abschiedssinfonie« (Haydn hätte im Herbst 1772 mit der komponierten Auflösung des Ensembles im Finale dem Fürsten im weit abgelegenen Schloss Eszterháza zu verstehen gegeben, dass die Musiker endlich zu ihren Familien nach Eisenstadt zurückkehren wollten, und hätte damit Erfolg gehabt).¹⁹ Ihren Beinamen bekam die Sinfonie allerdings erst 1784 anlässlich einer Aufführung in Paris, und die fürstliche Kapelle scheint – zumindest teilweise – für weitere Aufgaben in Eszterháza geblieben zu sein.²⁰ – Unbestritten ist Eszterháza ein abgelegener Ort, und er war damals noch von Sümpfen umgeben. Das mögen gute Gründe sein, weg zu wollen. Dass die existentielle Dringlichkeit dieses Wunsches im Herbst 1772 für Haydn selbst nun aber mit Briefen aus dem Jahr 1790 belegt und also zurückprojiziert werden könnte und dann gleich noch als zentrales Movens für die experimentelle Gestaltung nicht nur von Sinfonie 45, sondern auch von Sinfonie 46 vermutet würde, ist doch einigermaßen überraschend. Beobachten wir drei Stationen auf dem Weg der Genese eines solchen wirklich sehr »heimlichen Programms«.

Symptomatisch für den Versuch biographischer Erklärung – wenn auch noch relativ unverfänglich – ist das Vorwort zur 1966 erfolgten Edition der einschlägigen Sinfonien in der Haydn-Gesamtausgabe. Schon hier ist aber der Zeitsprung bereits impliziert, fällt doch ein Hinweis auf Frau von Genzinger, die erst 1789 mit Haydn in Kontakt trat.²¹ – Webster hat dann auf der Suche nach dem psychologischen »Programm« einer »programmatischen Interpretation« der Sinfonie 45 u.a. einen der inzwischen berühmtesten Briefe Haydns an Genzinger ausdrücklich zitiert.²² Es ist der Klagebrief vom 9. Februar 1790 aus Eszterháza, wohin Haydn eben gerade wieder von Wien zurückgekehrt war, wo er sich einsam und verlassen fühlt und nun von seiner »Einöde« schreibt.²³ Die Hilfskonstruktion ist klar: Ganz offensichtlich fehlt ein zeitnäheres Dokument für das Jahr 1772, welches die Unbill des Ortes Eszterháza aus Haydns Sicht belegen könnte und somit eine psychologische Situation des Künstlers explizit machen würde, ohne deren konkrete Erfahrung man ihm offenkundig kaum solche Normverstöße zutrauen möchte. Doch braucht es diese Konstruktion mit Zeitsprung, um den musikalisch-dramaturgischen Affektverlauf der Sinfonie 45 als Resultat einer originellen kompositorischen Idee und deren Ausarbeitung zu erklären? – Die dritte Station wird eröffnet mit Irmens Zusammenfassung von Websters These zur Sinfonie 45 und lehnt zunächst einsichtigerweise die Auffassung einer realistischen musikalischen

Schilderung ab.²⁴ In der Tat ist die Auflösung und der *morendo*-Schluss in Fis-dur am Ende der »Abschiedssinfonie« wohl von kaum zu überbietender Melancholie, gerade in seiner Spannung zwischen dem Zustand idyllischer Versöhnung, wie sie der ruhige Adagio-Fluss in Fis-Dur (eben nicht mehr *fi*-*mol*!)²⁵ zu schaffen anschiekt, und seinem doch unaufhaltsamen Vergehen im allmählichen Verstummen. Die Augenblicke vergehen, seien sie noch so schön (Oder waren sie nur ersehnt und gar nie da?) – Ob sich im Übrigen die oberflächlich lustige und kalauernde Trivialisierung dieses Schlusses beim Wiener Neujahrskonzert des Haydn-Jahres 2009 – inklusive Pantomime nicht nur abgehender Musiker, sondern auch des zärtlich einen der verbleibenden Streicher tätschelnden Dirigenten – noch wird überbieten lassen?²⁶ Man darf gespannt sein. – Wenn man also Irmens erneuten Hinweis auf den alles andere als lustigen Schluss der »Abschiedssinfonie« gerne einmal mehr zur Kenntnis nimmt²⁷, verlieren dann aber seine anschließenden Überlegungen zur »inhaltlich« verwandten Sinfonie 46 in H-dur an Plausibilität. Ihr Presto-Finale sei eben ein trauriger Schluss. Als Indizien dienen die angeblichen Seufzer des wiederaufgenommenen Menuetts und ein jetzt ausführliches Zitat aus Haydns Klagebrief an Marianne Genzinger. Daraus wird eine trostlose Atmosphäre vermutet, die »Haydn von Anfang bis Ende in Eszterházy [sic] häufig umgab.«²⁸ Deswegen scheint für Irmen die suggestive Frage angebracht: »Lesen sich die zitierten brieflichen Konfessionen nicht wie ein heimliches »Programm« der Sinfonie Nr. 46?« Immerhin hält Irmen von seinen fraglichen Vermutungen fest: »Lauter Fragen, die sich stellen, die aber nicht zu beantworten sind!« Schließlich wird die vermutete existentielle Not des Komponisten noch mit einem Hinweis auf eine Besonderheit des Autographs vertieft: Zwar beginnt es mit dem für Haydn üblichen Vermerk »In Nomine Domini« (Im Namen [Gottes] des Herrn), doch fehlt am Ende das sonst ebenfalls übliche »Laus Deo« (Lob [sei] Gott). Mochte also der schwer geprüfte Komponist hier Gott für einmal kein Lob zollen (obschon in seinem Namen komponieren)? Dieser von Irmen suggerierte Eindruck dürfte trügen. Denn wenn man mit Landon ins Autograph von 1772 blickt – es ist auf Papier mit einer kommerziellen zehnzeiligen Rastrierung statt der sonst üblichen 14zeiligen Esterházy-Rastrierung geschrieben²⁹ –, erweist sich, dass fürs »Laus Deo« auf der letzten Seite schlicht der Platz gefehlt hat.³⁰ – So möchte man also doch auf die angeblich unbeantwortbaren Fragen Irmens vorerst mindestens folgende Einwände erheben: Die Seufzer sind keine solchen; und wie sich Haydn im Herbst 1772 fühlte, ist nicht bekannt (auch nicht hinsichtlich einer Trübung seiner religiösen Befindlichkeit). Und entgegenhalten: Völlig unabhängig davon ist für die Wirkung des Finales von Sinfonie 46 das *Zusammenwir-*

19 Erstmals erzählt von dem mit Haydn befreundeten Zeitzeugen Georg August Griesinger in ders., *Biographische Notizen über Joseph Haydn* [1809/1810], hrsg. von Franz Grasberger (= Der Musikfreund 1), Wien 1954, S. 18 f.; auch referiert bei Finscher 2002, S. 273.

20 Vgl. ebd.

21 Im Vorwort heisst es: »Die geist- und gefühlsbetonte Entwicklung im Charakter seiner Musik dieser Zeit darf man vielleicht mit rein menschlichen Bedingungen in Zusammenhang bringen. Welches diese inneren Ursachen gewesen sind, können wir nicht genau feststellen. Wir wissen jedoch aus Haydns Briefen (besonders denjenigen an Frau von Genzinger), dass er in der Tiefe seiner Seele auch einen melancholischen und fast pessimistischen Zug verbarg.« (*Joseph Haydn, Sinfonien 1767–1772* [= Haydn Werke, Reihe I, Bd. 6], hrsg. von C.-G. Stellan Mörner, München etc. 1966, S. VIIb). – Zu Marianne Genzinger vgl. Finscher 2002, S. 82.

22 Webster 1991, S. 116: »Here I sit in my wasteland«.

23 Haydns Brief Nr. 142 der Edition von Dénes Bartha beginnt nach der Anrede mit: »Nun – da siz ich in meiner Einöde – verlassen – wie ein armer waiß – fast ohne menschlicher Gesellschaft – traurig – voll der Erinnerung vergangener Edlen täge – ja leyder vergangen – [...]«, D. Bartha (Hrsg.), *Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel etc. 1965, S. 228

24 Irmen 2007, S. 167: »Also doch eine Reisebeschreibung als Programm einer Sinfonie, wie Carpani behauptet? Keineswegs! Haydns Sinfonie spiegelt die Reise nicht wider, betont Webster, keine pittoreske Szenerie, keine wiehernden Rosse, weder ein im Morast feststeckender Wagen noch Grüße von glücklichen Weibern und Kindern. Die Sinfonie stellt eine psychologische Entwicklung dar, die korrespondiert mit unseren Gefühlen von einer verzweifelt ersehnten Heimreise – ein sehr angemessenes Thema für eine musikalische Illustration. Und eines wird schließlich deutlich: Das »happy ending« der Abschieds-Sinfonie existiert nur in den Geschichten über sie.«

25 Irreführend ist Michael Walters Hinweis auf ein »fi-moll« am Ende der Sinfonie (M. Walter, *Haydns Sinfonien* [= Beck'sche Reihe 2213], München 2007, S. 50); man möchte einen Druckfehler annehmen, wobei die Feststellung gleich zweimal fällt (ebd.).

26 Live-Übertragung am Fernsehen durch ORF 2 am 1.1.2009; privater Mitschnitt auf DVD.

27 Zeugnisse von der melancholischen Wirkung des Schlusses gibt es auch von Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann: »[...] auch lachte Niemand dabei, da es gar nicht zum Lachen war.« (Schumann), zit. nach Finscher 2002, S. 275; dort auch die Angaben zu Mendelssohn.

28 Irmen 2007, S. 168.

29 Gerlach 1996, S. 157.

30 Landon vermerkt: »Because of cramped space there was no room for A[utograph]'s usual »laus Deo.«« H. C. Robbins Landon (Hrsg.): *Joseph Haydn. Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien*, Bd. IV, Nr. 41–49 (=Philharmonia 592), Wien 1967, S. XXXVIII.

ken von Presto und Menuett entscheidend, sowie das Zusammenwirken mit den vorausgehenden Sätzen. Also auch: Dass das Presto schließlich das letzte Wort hat und dass dessen bisweilen und auch am Ende »von langen Pausen gehemmte(r) Fluss« und der »Strudel des musikalischen Geschehens«³¹ mit-samt seinen Unterbrüchen eben *musikalische* Spannungsmomente per se sind, die – selbst wenn die »Abschiedssinfonie« in zeitlicher Nähe entstand – nicht mit (inexistenten) Seufzern und (rückprojizierten) existentiellen Nöten des Komponisten verdeckt werden müssen.

Das »Psychologisch Programmatische« der Schwesterwerke Sinfonie 45 und 46 nach James Webster

Die außerordentliche musikalische Affekt-Dramaturgie der beiden Sinfonien 45 und 46 muss nicht »programmatisch« – im Sinne außermusikalischer Bezüge – begründet werden, um ihren Besonderheiten in einer nachvollziehenden sprachlichen Interpretation Ausdruck zu geben. Man kann auch von wechselnden Affektlagen im Sinne innerer psychologischer Prozesse sprechen. Auf die zweite Möglichkeit zielt Websters Interpretation, zu deren Veranschaulichung er von der »Abschieds«-Anekdote ausgeht (und am Ende doch erstaunlich konkret bei ihr verbleibt). Vergewärtigen wir uns hier seine wichtigsten Resultate noch einmal (in Übersetzung), um damit auch weitere kompositorische Details der Stücke zu erinnern und erneut die Spannung zwischen melancholischem Finale von Nr. 45 und »scherzando«-Finale von Nr. 46 hervorzuheben, die ja für Webster außer Zweifel steht: »Haydns Sinfonie [Nr. 45] stellt nicht die Reise dar. [...] Vielmehr verkörpert sie einen psychologischen Prozess, der mit unseren Gefühlen bei einer verzweifelt ersehnten Heimreise übereinstimmt – ein viel angemessener Gegenstand für musikalische Illustration. Wie wir hören, ist das Konzept die Situation von Abwesenheit [...]. Deswegen ist der Schluss so hoch und ohne Fundament. (Und deswegen ist der Beiname unlogisch; die Sinfonie hat nichts mit ›Abschied‹ zu tun. Im Blick auf das Programm und den Charakter des letzten Satzes wäre es angemessener, sie die ›Abwesenheits‹-Sinfonie zu nennen oder die ›Sinfonie der Sehnsucht‹ ().«³² – Und für die H-dur-Sinfonie resümiert Webster: »Haydns meta-musikalische Reminiszenz verschmilzt Vergangenheit und Gegenwart, Menuett und Presto, in eine komplexe Darstellung der zugrundeliegenden Idee der Sinfonie Nr. 46. Welches ist diese Idee? [...] Haydn muss die Aufführung der beiden Werke in einer bestimmten Reihenfolge beabsichtigt haben. Kam das H-dur-Werk an zweiter Stelle? Evoziert seine leicht vertrautere Tonart und sein Dur-Geschlecht das Leben zurück in Eisenstadt, mit den Moll-Stellen im Vivace (1. Satz) und den Balkanismen im Trio (des Menuetts) als Erinnerungen an die ›Einöde‹ von Eszterháza, die nun glücklich zurückgelassen ist? Suggestiert das witzige Finale, dass ›sie fortan alle glücklich lebten‹ auf der Tonika, nach dem Kummer auf der Dominante? Oder kam es an erster Stelle? Ist es ein Bild des Lebens in Eszterháza (Moll-Stellen; Balkanismen); ist die bitter-süße Menuett-Reminiszenz eine Erinnerung an glückliche, geordnete Zeiten in Eisenstadt, noch immer vergangen, noch nicht wieder erreicht? [...] Solche Fragen können nicht beantwortet werden.«³³

Interessanterweise wertete Sonja Gerlach dann im Anschluss an Webster die relative Plausibilität einer Abfolge von Sinfonie 45 (mit offenem Fis-dur-Ende) und 46 (mit deutlich im Presto kadenzierenden H-dur-Ende) und im Rekurs auf die außerordentlichen kompositorischen Maßnahmen (eines menuettartigen D-dur-Einschubs in der Durchführung von Satz 1 in Nr. 45 einerseits und

31 Irmen 2007, S. 168.

32 Übersetzt nach Webster 1991, S. 119.

33 Übersetzt nach ebd., S. 287.

andererseits einer Menuett-Reminiszenz im Finale von Nr. 46) auch als ein Indiz für die Entstehungs-Chronologie: zuerst Nr. 45 und dann Nr. 46. Doch ist selbst eine innere »programmatische« Affektdramaturgie in keiner Weise ein Argument für die Chronologie der Werkgenese. Das gilt auch, wenn Haydn tatsächlich ein explizites Stichwort zur vermuteten »Programmaturik« der beiden Stücke gegeben hätte, wie es Gerlach vermisst. Denn auch so käme etwa auch eine gleichzeitige Konzeption in Frage. Und überhaupt hieße es, die Phantasie des Komponisten allzu gering einzuschätzen, wenn man ihm in der Ausführung seines Werks nicht auch Sprünge zutrauen würde. Gerlachs abschließende Bemerkung verknüpft aber die »Programm«-Frage und die Entstehungs-Chronologie in einer Weise, als wäre die Entscheidung über beide fast nicht zu trennen: »Damit würde sich das von Webster favorisierte ›Programm‹ für Sf. 46 als Leben nach der Heimkunft in Eisenstadt (mit Rückblicken) und die Reihenfolge Sf. 45 – Sf. 46 bestätigen. Dass Webster über beides keine endgültige Entscheidung wagt, belegt einmal mehr, dass sich ein außermusikalisches Programm ohne ein literarisches Stichwort nicht sicher erfassen lässt.«³⁴

Musikalische Explorationen: Rhetorik – Einheit – »Witz«

Auch ohne Rekurs auf ein sogenannt »außermusikalisches Programm« lassen sich Erklärungen für die Besonderheiten der beiden Sinfonien finden, falls man sich nicht der simplen Gleichung anschließt, je nachhaltiger ein Normverstoß ausfalle, desto eindeutiger verweise er auf »außermusikalische Assoziationen«.³⁵ Wobei die hier vertretene Gegen-Position unterstellt, dass die Deutung musikalischer Sachverhalte im Sinne einer Affekt-Dramaturgie mit Letzterer eben nicht auf »Außermusikalisches« rekurriert, sondern auf Ausdruckswerte im Innern der Musik. Und dort auf Außerordentliches, ja gar Exzentrisches zu treffen, kann ganz und gar dem Willen des Komponisten zugeschrieben werden, solches eben *in* seiner Musik zu explorieren. Die fis-moll Sinfonie Nr. 45 bringt insgesamt einen musikalischen Form- und Ausdrucksprozess zum Erklingen, der am Ende das Scheitern der Versöhnung der im Zyklus aufgebauten Spannungen erfahrbar macht, indem die Versöhnung zwar anklingt, aber zugleich allmählich verstummt. Dieser morendo-Schluss bleibt offen. Dagegen geht die Sinfonie in H-dur Nr. 46 einen andern Weg (vgl. Notenbeispiel am Ende). Nach der Menuett-Reminiszenz im Finale, die den vorantreibenden Bewegungsimpuls des rondohaften »scherzando« Presto nun nicht ein weiteres Mal nur mit Stille bricht, sondern mit einer Rückerinnerung an einen gemächlichen Zeitfluss und an überschaubar geordnete Verhältnisse, tritt das Presto wieder ein. Doch seine Bewegung wird allmählich zum Stillstand gebracht und scheint ebenfalls morendo ins Offene zu gehen. Und erneut wird auch diese Erwartung überraschend gebrochen: Eine achttaktige Presto-Periode erklingt pianissimo mit leicht variiertem Thema, als wäre endlich seine eigentliche Gestalt gefunden, worauf aber gleich mit zwei forte kadenzierenden Akkorden das Ganze heftig abgeschlossen wird. Damit ist sowohl die Reminiszenz ans Menuett wie das vorläufige Morendo des Presto nachhaltig verabschiedet. Aber dieser Schluss ist behauptet, nicht kontinuierlich herbeigeführt, er dürfte die Erinnerung an die eben noch erklingenden Kontraste nicht auslöschen können und damit die Spannung noch eine geraume Weile aufrecht erhalten mit der mehr oder weniger

34 Gerlach 1996, S. 180.

35 In diese nicht plausible Richtung scheint Websters Formulierung zu gehen: »So unique an abrogation of normal generic procedures surely implies extramusical associations.« (Webster 1991, S. 267) Wenn allerdings damit weniger die Ebene der kompositorischen Produktion als jene der Rezeption gemeint ist, bestätigen einige der seither fassbaren Äußerungen zu den beiden Sinfonien die Aussage hinsichtlich der Wirkungs-Ästhetik. Aber auch diese muss nicht zwingend unter der behaupteten Prämisse stehen.

bewussten Frage, was denn nun gerade geschehen sei – Ein fraglicher Schluss also, der über die notierte Musik hinaus weiter beschäftigt. (Haydn notiert auch am Ende noch Generalpausen für insgesamt einen letzten Viertakter inklusive der beiden Akkord-Schläge! Das ist natürlich nicht zuletzt für die anschließend geforderte und eigentlich nicht verzichtbare Wiederholung auch des zweiten Teils dieses Finales entscheidend.³⁶) – Mit einer derartigen kompositorischen Maßnahme nutzt Haydn ein in der Rhetorik geläufiges Prinzip, über das 1986 Jürgen Neubacher aus der Sicht von Haydns Werk ein wichtiges Buch beisteuerte (*Finis coronat opus*).³⁷ Das Prinzip, dass eine besondere Gewichtung des Schlusses dem ganzen Werk starke Nachhaltigkeit verleiht, ist ein eminent künstlerisches Mittel, auch jenseits jeder Programmatik. Und den speziellen Fall des Finales von Sinfonie 46 diskutiert Neubacher unter der Kategorie »dubitativer Schluss«³⁸. Wobei die ausgelösten Zweifel über das nach dem Morendo (T. 198) zu Erwartende zunächst hinsichtlich der Tonika mit dem Eintreten des tiefen Tonika-Orgelpunktes H in den Hörnern (T. 201) geklärt werden sowie schließlich – nach der geschilderten pianissimo Schluss-Periode – mit den fortissimo Kadenzschlägen. Insofern ist diese Art »dubitativer Schluss« genauer als ein »negierter morendo-Schluss« zu qualifizieren.³⁹ In jedem Fall aber ist damit der »eigentliche Zweck« solcher Schlussgestaltungen erreicht, »nämlich die Wirkung des Schlusses auf den Hörer zu potenzieren«.⁴⁰ – Nicht berücksichtigt wird von Neubacher die Frage, welche Rolle der Wiederkehr des Menuetts im Blick auf die ganze viersätzig Anlage zukommt. In dieser Hinsicht erweisen sich die fünf von Ethan Haimo (1995) herausgearbeiteten kompositorischen Prinzipien der formalen Gestaltung in Haydns Sinfonien als aufschlussreich⁴¹, insbesondere das Prinzip der Einheit (»unity principle«) und das normative Prinzip (»normative principle«)⁴². Die Tatsache, dass das Menuett von Sinfonie 46 im Finale erneut erscheint, und zwar nicht mit seinem Beginn einsetzend, sondern mit den um eine

36 Sowohl eine ältere wie eine neuere Einspielung (im Rahmen von Gesamteinspielungen) verzichten leider auf die Wiederholung: Philharmonia Hungarica, Ltg. Antal Dorati (Decca 1972, 2009 neu ediert CD Decca 4781221); Austro-Hungarian Haydn Orchestra, Ltg. Adam Fischer (1990), CD 13 der Haydn Edition Brilliant 93782/13. Die Wiederholung wegzulassen widerspricht nicht nur der Aufzeichnung, sondern beraubt die Zuhörenden der sicher vom Komponisten gewünschten Möglichkeit, beim zweiten Hinhören mit den Erfahrungen des ersten Mals wieder neue und andere »Schlüsse« zu ziehen! Beraubt also die Musik eines für sie typischen Merkmals des Diskursiven.

37 Jürgen Neubacher, *Finis coronat opus. Untersuchungen zur Technik der Schlussgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette. Mit einem Exkurs: Haydn und die rhetorische Tradition* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 22), Tutzing 1986. – Zu Haydn und der Rhetorik vgl. auch jüngst: Tom Beghin; Sander M. Goldberg (eds.), *Haydn and the Performance of Rhetoric*, Chicago etc. 2007.

38 Neubacher 1986, S. 235 f.

39 Ebd., S. 244.

40 Ebd., S. 239.

41 Ethan Haimo, *Haydn's Symphonic Forms. Essays on Compositional Logic* (1995), Oxford etc. 2001. Vgl. hier insbesondere das erste Kapitel »Introduction: Principles of Form« (ebd., S. 1–11). Haimo nennt die bei Haydn in besonderer Ausprägung beobachteten fünf Prinzipien »five fundamental compositional principles« (S. 3): (1) »sonata principle« (wichtige thematische Ereignisse in einer Tonart außerhalb der Tonika müssen entweder wieder auf der Tonika erklingen oder zumindest in nähere Beziehung zur Tonika gebracht werden, bevor der Satz endet; gilt für alle Formen, nicht nur für die Sonate; S. 3); (2) »unity principle« (spätere musikalische Ereignisse innerhalb eines Satzes sind mit vorausgehenden verbunden durch Wiederholung, Transposition, Ableitung oder Variation; S. 4); (3) »redundancy principle« (S. 5), genauer »verdict of redundancy« (S. 6; Verbot von Redundanz) (mehrfaches Auftreten von gleichen oder annähernd gleichen musikalischen Ereignissen betrachtet Haydn als potentiell redundant und vermeidet es, mehr oder weniger konsequent je nach Kontext: je nach Länge des Satzes, Ausdehnung der Phrase oder des Themas, Distanz der möglichen Wiederholung, Position des Satzes im mehrsätzigen Zyklus; ebd.) (4) »variation principle« (je länger, je näher und je ausführlicher eine potentielle Wiederholung sein könnte, umso eher wird sie einer Variation unterworfen; S. 7); (5) »normative principle« (eine den Normen entsprechende Abfolge von Ereignissen verlangt keine spezielle Reaktion, keine weitere Antwort; eine signifikante Übertretung von Normen verlangt dagegen eine Art kompensatorische Reaktion, eine Maßnahme, welche die vom Normenverstoß verursachten Ungleichgewichte auflöst; S. 7/8).

42 Vgl. (2) und (5) in vorausgehender Anm.

Quarte von fis'' nach cis'' fallenden Achtelgängen (T. 15 ff des Menuetts), entspricht insofern dem »unity principle«, als Haydn damit eine kompositorisch außerordentlich vielschichtige Demonstration der Tatsache vorführt, dass im riesigen Kontrast zwischen Menuett und Scherzo zugleich auch die Einheit beider aufgehoben ist. Ihre Thematik ist deutlich verwandt im fallenden Quartgang fis''-cis''. Und die scharf kontrastierende Menuett-Reminiszenz setzt genau dort ein, wo man den Anfang des Presto-Themas einmal mehr erwartet, mit einer Variante seines Kopfmotivs, eben des fallenden Quartgangs fis''-cis'', und drängt so diesen Zusammenhang zwischen monothematischem Presto und Menuett just im gleichen Augenblick ins Bewusstsein, in dem auch die große Überraschung eines diametralen Wechsels von Charakter und Zeitfluss in der Rückerinnerung ans Menuett geschieht. Diese umständliche verbale Bestandesaufnahme des Sachverhalts soll hier auch deutlich machen, wie wichtig die vom Komponisten vorgeschriebene Wiederholung auch des zweiten Teils dieses Finales eben ist: Zur Diskursqualität von Haydns Musik gehört die Möglichkeit, einen solchen Prozess ein zweites Mal zu erfahren und – nach der zunächst vielleicht vorherrschenden Überraschung über den gänzlich ungewohnten Normverstoß eines erneuten Wechsels vom Presto ins bereits davor erklangene Menuett – nun beim zweiten Hören sich des außerordentlichen »Witzes« dieser kompositorischen Überraschung bewusster zu werden, d.h. der gewitzten Raffiniertheit Haydns, mit der er hier enormen Kontrast und musikalische Einheit dialektisch ineinander aufhebt. Dieser Umstand und die angedeuteten Implikationen sind im Blick, wenn in einem jüngeren Haydn-Companion (2002) bei der Sinfonie 46 vor allem von der Ähnlichkeit zwischen dem Material des Presto und des Menuetts die Rede ist.⁴³ Wenn also die geschilderte Demonstration der motivischen »unity« mittels normsprengender Kontrastbildung als wesentliches kompositorisches Moment der Menuett-Reminiszenz berücksichtigt wird, erweist sich auch dieses Finale von Sinfonie 46 als prägnantes Beispiel dafür, wie Haydn die Rezeption seines Werks zum Gegenstand der Komposition selbst macht, indem er mit besonderen kompositorischen Maßnahmen auch Kriterien zur bewussten Wahrnehmung – und damit zur Beurteilung – ihrer Faktur ästhetisch erfahrbar macht. Zugespitzt formuliert: Haydn kommentiert Musik mit Musik. Und dies eben nicht erst in seinen späten Sinfonien für ein öffentliches Publikum, was David P. Schroeder eindrücklich etwa für Haydns Sinfonie 103 unter dem Stichwort »Aufklärung« demonstriert hat.⁴⁴ – Die Perspektive von »unity« auf der Basis von Themenverwandtschaft war auch für Charles Rosen (1971)⁴⁵ zentral, als er gerade Haydns H-dur-Sinfonie 46 beizog, um zu belegen, dass Haydns »Frühstil«⁴⁶ keineswegs nur durch dramatische Effekte geprägt gewesen sei, sondern auch durch kompositorische Konsistenz. Rosen betont: »Es soll hier keinesfalls der Eindruck entstehen, dass Haydns Musik um 1770 nichts als Gefühl, Drama und Effekt war, sie besaß auch damals schon ungeheure intellektuelle Kraft.«⁴⁷ Diese sieht Rosen wirksam in thematischen Bezügen, die auch über die einzelnen Sätze hinausgehen: Nicht nur ist die um eine Quarte fallende Achtelkette des zweiten Menuett-Teils eben mit dem monothematischen Presto-Finale verwandt, sondern dieser zweite Menuett-Teil kann zu Beginn als freie Umkehrung des

43 David Wyn Jones, *Haydn* (= Oxford Composer Companions), Oxford etc. 2002, S. 392 (im »symphony«-Kapitel von Simon McVeigh); vgl. auch bei Caryl Clark (ed.), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge etc. 2005, S. 72, wo vom Finale der Sinfonie 46 die Feststellung »joking about closure« fällt.

44 David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment. The Late Symphonies and their Audience*, Oxford etc. 1990, zur Sinfonie 103 besonders S. 190–194; zur Sinfonie 46 vgl. S. 79 f.

45 Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn – Mozart – Beethoven*, Deutsch von Traute M. Marshall (dtv 4413), München und Kassel etc. 1983 (engl. 1971).

46 Ebd., S. 165.

47 Ebd., S. 163. Die folgenden Ausführungen nach Rosen ebd., S. 163 f, wo sich auch entsprechende Notenbeispiele finden.

Menuett-Anfangs gelten, als eine »Rückwärtsform des ursprünglichen Menuettanfanges, wenn nicht auf dem Papier, so doch fürs Ohr«.48 Wobei hier das gerade gefallene Stichwort »frei« speziell im Auge zu behalten ist: Der »freye« Satz gilt gegenüber dem strengen kontrapunktischen Satz als zeitgemäße Form einer Komposition, welche alte (kontrapunktische) und neue (galante) Elemente integriert, wie dies unter der zentralen Kategorie »freye Nachahmung« auch in der zeitgenössischen Musiklehre etwa des bisher nur wenig beachteten und zur Entstehungszeit dieser Werke in Wien publizierenden Autors Johann Friedrich Daube explizit zu greifen ist.49 Neben diesen menuett-internen Bezügen und solchen zum Presto sieht Rosen zudem die Verwandtschaft »diese(r) Gestaltungen« mit dem Beginn der Sinfonie: Die dort zum lauten Unisono-Beginn kontrastierenden Piano-Takte 3/4 bieten einen melodischen Abstieg, in welchem Elemente der späteren »Gestaltungen« bereits vorkommen, sodass diese »direkt vom dritten und vierten Takt des ersten Satzes inspiriert«50 scheinen. Auch wenn sich solche Bezüge zwischen verschiedenen Sätzen nicht auf Kompositionen Haydns beschränken, so fällt bei ihm auf, dass sie nun »stärker als früher dramatisch pointiert werden.«51 Und eines der prägnantesten Beispiele dafür bietet eben gerade der Einsatz der Menuett-Reminiszenz im Finale von Sinfonie 46.

Unter dem weiteren Blickwinkel des »normativen Prinzips« lässt sich zunächst die außerordentliche Fortsetzung des Finales nach der Menuett-Reminiszenz einordnen. Denn die in der Tat signifikante Abweichung von der Norm durch die Wiederaufnahme des Menuetts kann als Begründung für die weitere Fortsetzung im Sinne einer kompensatorischen Reaktion gesehen werden. Die Wiederkehr des Presto (also des eigentlichen Themas dieses Schluss-Satzes) restituiert zunächst die gewohnte Ordnung, verstärkt sie aber auch noch, indem sie in einer im ganzen Satz kaum je so deutlich erfolgten Kadenz auf die Grundstellung der Tonika geführt wird, und das gleich viermal (T. 189 ff). Dass dann das Morendo im motivischen, dynamischen und rhythmischen Auslaufen des Quartfalls wie schon am Ende des ersten Teils wiederkehrt, nur hier auf der Tonika, während es dort auf der Dominante geschah, entspricht auch dem »sonata principle«.52 Verbunden mit diesem relativen Ausgleich wird nun aber durch zusätzliche Verlangsamung des Quartfalls (T. 197 f) und längere Stille (T. 199 f) erneut eine offene Situation geschaffen. In Reaktion auf sie erfährt sowohl die Tonika eine Bestärkung (T. 201, Orgelpunkt H der Hörner) wie auch das Presto-Thema, indem es nun in neuer Variante als geschlossene 8taktige Periode eine feste Gestalt mit – trotz interner Differenzierung – klaren Tonika-Kadenz aufweist (4 Takte: Vorhalts-Kadenz V–I in T. 206; + 4 Takte: Vollkadenz auf Tonika in T. 210). Noch hält ihre pp-Dynamik das »dubitative« Moment aufrecht, doch die beiden abschließenden Forte-Schläge bestärken erneut die Tonika, allerdings so abrupt, dass sie wohl eher wieder Erwartung durchbrechen als einlösen.53 Zuletzt bleibt erneut Stille. Der Kunstgriff einer Ambivalenz von ausgleichenden und öffnenden Merkmalen wird somit bis zum Schluss beibehalten. Das »normative Prinzip« scheint jeweils zugleich erfüllt, wie auch erneut in Frage gestellt. – Der Aspekt des »normativen Prinzips« könnte im Übrigen auch die – verglichen mit dem ersten Auftritt – formal einfachere Gestalt des Menuetts bei seiner Reminiszenz erklären: Während das Menuett in seiner Form im dritten Satz noch

48 Ebd., S. 164.

49 Vgl. dazu jüngst Felix Diergarten, »Anleitung zur Erfindung«. Die Kompositionslehre Johann Friedrich Daubes, in: *Musiktheorie* 23 (2008), S. 299–318; zur »freyen Nachahmung« insbesondere S. 312 f.

50 Rosen 1983, S. 164.

51 Ebd., S. 165.

52 Vgl. das bei Haimo 1995, S. 3 f referierte 1. Prinzip (vgl. oben Anm. 41).

53 Finscher 2002, S. 278: »[...] die achttaktige Periode verlangt nach einer Fortführung, aber zwei Akkordschläge schließen den Satz ab.«

eine ungewöhnliche Asymmetrie aufweist, kehrt es nun – wie Finscher festhält – im Finale in »gleichsam normalisierter Form« wieder, in einer Gruppierung von nun 12 + 6 + 12 Takten.54 Unter diesem Blickwinkel betrachtet erscheint das »normative Prinzip«, gemäß welchem eine außerordentliche Gestaltung mit einer späteren korrespondierenden Maßnahme beantwortet wird, auch über Satzgrenzen hinaus wirksam, also auch in einem eminent »zyklischen« Sinn relevant.

Der zyklische Kontext des Finales von Sinfonie 46

Das Stichwort des mehrsätzigen Zyklus führt schließlich auf die immer wieder angesprochene Tatsache, dass die außerordentliche Wiederkehr von Abschnitten des dritten Satzes im Finale auch wieder in Beethovens 5. Sinfonie zu beobachten sein wird.55 Während einige Kommentare diesen Umstand im Sinne einer – durchaus verdienstvoll gemeinten – »Vorwegnahme« Haydns einer zyklischen Finalegestaltung werten, wie sie dann durch Beethoven und andere im 19. Jahrhundert etabliert worden sei56, wurde in jüngerer Zeit vermehrt darauf aufmerksam gemacht, dass die Beurteilung von Haydns innovativem Komponieren als »Vorwegnahme« zuwenig angemessen ist57, und dass die Parallelisierung der beiden einschlägigen Finalegestaltungen bei Haydn und Beethoven problematisch ist. Was Letztere betrifft, spielen die Reminiszenzen in den Schluss-Sätzen je eine andere Rolle und sind nur bedingt vergleichbar.58 Hilfreiche Kategorien der Unterscheidung bietet Bernd Sponheuer (1977), der aus Haydns Sicht grundsätzlich das »Gleichgewichtsfinale« vom »Apotheosenfinale« Beethovenscher Prägung differenziert.59 In der Tat zählt bei Beethoven die Wiederkehr von Material des c-moll-Allegro (es ist kein Scherzo!60 III., T. 19 ff) innerhalb des C-dur-Finales (IV., T. 153 ff) zu den Mitteln, mit denen der erneute apotheotische Durchbruch zur Reprise des Finale-Themas (T. 207 ff) zunächst retardiert und damit umso wirkungsvoller inszeniert ist; er dauert dann auch noch gewichtig lange an. Dagegen ist die Reminiszenz in Haydns H-dur-Finale in der formalen Dramaturgie kurz vor Schluss episodischer und dient – wie bereits angedeutet – sowohl dem gewitzten Aufweis von Einheit im Kontrast wie auch einem besonders ausführlichen und von Konflikten freien Unterbruch des fortdrängenden Presto-Bewegungsimpulses, bevor dieser wieder an- und ausläuft. Während die Affektdramaturgie des Finales bei Beethoven wohl ohne Übertreibung mit heroischer Überwindung umschrieben werden kann61, drängt sich dagegen bei Haydn der Eindruck von Übermut auf, der gelegentlich von nachdenklichen Momenten unterbrochen wird. Dieser Eindruck von Haydns Finale nährt sich nicht zu-

54 Ebd.; es sind hier die Abschnitte C B C, während das Menuett als dritter Satz die Gruppierung A B C mit 8, 6 und 12 Takten aufweist (vgl. ebd.).

55 So bei Webster 1991, S. 267 und S. 286 f.

56 Etwa Karl Geiringer formulierte es so: »Ebenso modern wirkt es, dass im Finale von Nr. 46 vor der Coda eine Reminiszenz an den vorangehenden Satz – das Menuett – gebracht wird. Dieser Rückblick auf das Frühere kurz vor dem Ende sollte für die Romantik von großer Bedeutung werden.« (K. Geiringer, Joseph Haydn. *Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik*, Mainz 1959, S. 225 f).

57 Vgl. Anton Haefeli, »Keiner kann alles und alles gleich gut als Haydn«. Eine Würdigung Franz Joseph Haydns zu dessen zweihundertstem Todestag, in: *SMZ* 2009, Nr. 5 (Mai), S. 5–12: »Nein, Haydn ist kein Vorläufer von Beethoven, sondern dieser sein Nachfahre, und Sätzen wie »Hier nimmt Haydn Beethoven vorweg: [...] sind in jeder Hinsicht falsch und ärgerlich! Wenn schon, dann ist es umgekehrt: Haydn spricht aus vielen Kompositionen Beethovens [...] zu uns.« (ebd., S. 7).

58 Vgl. etwa die entsprechenden Feststellungen bei Jones 2002, S. 392; oder auch bei Webster 1991, S. 267, S. 286 f, der vermutet, dass Beethoven Haydns Sinfonie 46 nicht gekannt haben dürfte (S. 267).

59 Bernd Sponheuer, Haydns Arbeit am Finaleproblem, in: *AfMw* 34 (1977), S. 199–224; zum angesprochenen Sachverhalt ebd., S. 203 f.

60 Vgl. Rainer Cadenbach, [Beethovens] 5. Symphonie c-Moll op. 67, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller u.a., Band 1, Laaber 1994, S. 486–502; zum dritten Satz ebd., S. 490 f.

61 Cadenbach spricht von »sieghafter Erfüllung«, ebd., S. 501.

letzt aus dem Kontrast zu den vorangehenden Sätzen.⁶² Im Ganzen führt die Sinfonie 46 vom dramatischen Ernst des Beginns zum nachdenklichen Übermut am Ende.

Im ersten Satz (Vivace) überwiegt dichte thematisch-motivische Arbeit und dramatischer Ernst: Er beginnt mit einem typischen Fugenthema (T. 1/2), das dann auch in der Dominante Fis-dur mit einem Achtel-Kontrasubjekt verbunden wird (T. 22ff). Der dramatische Ernst des Satzes wird mit einer in fis-moll einbrechenden Version (T. 36 ff) eines zweiten Hauptsatz-Gedankens (T. 13 ff) akzentuiert, worauf nicht von ungefähr im anschließenden Auflösungsfeld die deutlichsten Seufzerfiguren dieser Sinfonie auftreten (2. Vl., T. 45 ff). Die Durchführung beginnt mit kurzen »freyen« Engführungen des Fugenthemas, die tatsächliche Reprise⁶³ (T. 105) geht schon nach vier Takten in erneut verdichtete thematische Arbeit über, indem sie Engführung des Themas und Kontrasubjekt kombiniert (T. 109 ff). Der zweite Hauptgedanke bleibt auch in der Reprise in Moll (h-moll in T. 128 ff). – Dieses h-moll bewirkt auch im zweiten Satz (Poco adagio) der insgesamt »monotonalen«⁶⁴ Sinfonie (alle Sätze in H-dur oder h-moll), dass das italianisierende Siciliano keine ungebrochene idyllische Wirkung verströmt. – Gegenüber dieser Gebrochenheit bietet das H-dur-Menuett sowohl erneut Aufhellung als auch einen vorwiegend tänzerisch-entspannten Ton, allerdings wiederum kontrastiert von einem h-moll-Trio, das u.a. abrupte dynamische Kontraste aufweist und an Musik des Balkan anzuklingen scheint.⁶⁵ – An den Forte-Schluss des Menuetts schließt nun piano das rondohafte »Presto e scherzando« des Finale in H-dur zunächst nur zweistimmig an. Der Bewegungsimpuls treibt vorerst so glatt und ungestüm voran, dass man einen vollkommen konfliktfreien Kehraus erwarten könnte: Forteilende Bewegung in überwiegend parallelen Terzen und Sexten (1. und 2. Vl.), wenig später eingekleidet in einen einfachen Tonsatz verstärken den Eindruck des Harmlosen. Doch wird solch scheinbar ungestörte Bewegung schon bald durch stockende General-Pausen aufgehalten: ein erstes Mal (T. 29/30) ausgerechnet nach einem ersten Forte-Viertakter. Nach dem leichtfüßigen Beginn völlig überraschend hallt nun nach dieser Stockung der Ernst des ersten Satzes in dieser Exposition des Finales doch noch deutlich nach: Es folgt eine fis-moll-Verarbeitung von thematischem Material (T. 31 ff), kombiniert mit der Augmentation des eröffnenden Themenkopfs (fallender Quartgang fis''-cis''; T. 35), dann im Dominantbereich (Cis-dur) eine »freye Nachahmung« des Themas in den Außenstimmen (Oboe T. 44, Cello und Bass T. 45), worauf die Exposition nach Fis-dur zurückkehrt und schließlich ein erstes Mal morendo in Stille ausläuft (T. 66 ff). Nach sehr kurzer Durchführung (die mit dis-moll [!] die Region der Dominant-Parallele berührt) ist für die fast unmerklich eingeführte Reprise (T. 96) entscheidend, dass sie das Geschehen zusammendrängt und so die in der Exposition vollzogene Stockung durch Generalpause mit anschließender Moll-Verarbeitung überspringt⁶⁶. Stattdessen führt sie die Bewegung nun unaufhörlich bis zu einer Schlussgruppe auf der Dominante weiter: Der Bewegungsimpuls hat sich vorerst durchgesetzt. Und bezeichnenderweise folgt jetzt auf die erneute, nun gar *ungemessene* Stockung (mit einer Fermate auf der Generalpause!) eine ganz andere Antwort als noch in der Exposition, eben die Reminiszenz des Menuetts in ihrer schillern-

62 Vgl. dazu Landon 1978, S. 303 f; Neubacher 1986, S. 235 f; Schroeder 1990, S. 79 f; Webster 1991, S. 267 ff; Finscher 2002, S. 275 ff.

63 Der erste Wiedereintritt des Themas auf der Tonika (T. 70) erfolgt schon 10 Takte nach Durchführungsbeginn, sodass an der Wirkung (und Absicht) einer Scheinreprise gezweifelt werden darf (vgl. Haimo 2001, S. 110).

64 Webster 1991, S. 280.

65 Landon 1978 spricht vom »strangely Balkan flavour« (S. 304).

66 Dies im direkten Übergang vom piano-T. 111 (analog zu T. 15) zum forte-T. 112 (Brücke zu T. 115 ff, zur analogen Variante von T. 35 ff).

den Vieldeutigkeit: als in dieser Form unerwartete erneute »Reprise«, als Rückerinnerung an gemütliche Bewegung in jetzt neuer Ordnung, als Verweis auf Einheit im Kontrast. Auch am Ende ist dieses musikalische »es war einmal«⁶⁷ – aber auch »es ist hier noch immer in anderer Form da« – mit einer Fermate abgehoben, bevor das »Jetzt« des Presto mit weiteren bereits geschil-derten Unvorhersehbarkeiten zum fraglichen Schluss geführt wird.

Das Finale von Sinfonie 46 wendet mit seinem nachhaltigen Schluss den Zyklus zu einer Art launischen Übermuts mit nachdenklichen Zügen, zum »Witz« frapperanter Überraschungen. Wenn man »Humor« und »Witz« nicht entsprechend unserer Gewohnheit ausschließlich mit dem Bereich des Komischen in Verbindung bringt⁶⁸, sondern mit Andreas Ballstaedt (1998) gerade für Haydn die breitere Bedeutung der Begriffe im Sinne noch des 18. Jahrhunderts in Rechnung stellt⁶⁹, lassen sie sich hier durchaus adäquat anwenden und führen zu Formulierungen, die nur auf den ersten Blick widersprüchlich scheinen: »Humor« (auch »Laune«) als besondere Ausprägung einer Gemütsstimmung, eines Charakters; und »Witz« als geistreicher Umgang mit originellen Ideen.⁷⁰ In dieser Bedeutung verstanden ist der besondere Humor des Finales der Abschiedssinfonie am ehesten die Melancholie, und sein Witz das allmähliche Verstummen des Satzes (und beides ist eben hier überhaupt nicht lustig!). Der Humor der H-dur-Sinfonie dagegen scheint am Ende von nachdenklichem Übermut geprägt, und der Witz des Finales gleich mehrfach potenziert: durch die Ideen von mal gestockter, mal auslaufender Bewegung, von Menuett-Reminiszenz sowie schließlich von negiertem dubitativem Schluss. Während das Ausfransen von Sinfonie 45 als wohl »radikalstes« Finale-Experiment Haydns gelten kann⁷¹ und bei ihm offenbar keine Wiederholung fand, erwies sich jenes von Sinfonie 46 für Haydn als »zukunftsträchtiger«.⁷² Man denke nur an den durchaus mit diesem H-dur-Finale vergleichbaren gewitzten Schluss von Haydns Es-dur-Streichquartett op. 33, Nr. 2, das den Beinamen »The Joke« bekam.⁷³

Wenn abschließend eine Begründung für solche Experimente – unter ausdrücklichem Verzicht auf allenfalls bloß zu vermutende biographische Episoden oder außermusikalische Programmatik – gegeben werden soll: Dann scheint für Haydn zuallererst und nicht minder existentiell eine *kompositorische* Programmatik zu gelten, nämlich die Exploration der enormen Möglichkeiten seines Komponierens voranzutreiben, seiner im genauen Wortsinn außerordentlichen Möglichkeiten, welche die Normen sprengen und damit zugleich neue zu setzen in der Lage waren. Genau dies jedenfalls ist die Bedeutung von »original« in Haydns Zeit und in seinem einschlägigen Diktum: »Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte

67 Webster interpretiert die durch Pausen abgesetzte Reminiszenz als musikalische »Erzählung« vergangener Ereignisse (»narrative«, Webster 1991, S. 284), und in ihrem Kontext als »Erzählung innerhalb eines Dramas« (narrative »within a drama«, ebd. S. 285).

68 Vgl. Sponheuer 1977, S. 222: »Humor ist eine Erscheinungsweise des Komischen, unter dem wir mit Hegel folgendes verstehen: [...]« (folgt ein Zitat aus Hegels Vorlesungen über die Ästhetik).

69 Andreas Ballstaedt, »Humor« und »Witz« in Joseph Haydns Musik, in: *AfMw* 55 (1998), S. 195–219; zu den Resultaten für »Humor« insbesondere S. 201 f, zu »Witz« S. 202 ff.

70 Vgl. dazu auch die entsprechenden Hinweise bei Walter 2007, S. 19.

71 Vgl. etwa Finscher 2002, S. 272.

72 »Entwicklungsgeschichtlich betrachtet ist die H-Dur-Sinfonie ein weit zukunftsträchtigeres Werk als ihr »Zwilling« in fis-Moll.« (ebd., S. 278).

73 Schon Neubacher stellte die Besprechung des »dubitativen« Schlusses von Sinfonie 46 und dem Quartett op. 33, Nr. 2 in Es-dur nebeneinander (Neubacher 1986, S. 235 f und S. 236 ff).

153 L'istesso Tempo di Menuet

Musical score for measures 153-161. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a first violin part with a repeat sign and a first ending marked 'a2'. The piano part has a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and piano fortissimo (*pp*).

Musical score for measures 162-170. The first violin part has a melodic line with a first ending marked 'f'. The piano part continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include piano fortissimo (*pp*) and forte (*f*).

Musical score for measures 171-180. The first violin part has a repeat sign and a first ending marked 'a2'. The piano part has eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

180 Tempo I

Musical score for measures 180-189. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps. It features a first violin part with a melodic line and a piano part with eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Musical score for measures 190-202. The first violin part has a melodic line with a first ending marked '2' and 'Soli'. The piano part has eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*), pianissimo (*pianiss.*), and pianissimo fortissimo (*pp*).

Musical score for measures 203-212. The first violin part has a melodic line with a first ending marked '1'. The piano part has eighth-note accompaniment. Dynamics include piano fortissimo (*pp*) and fortissimo (*ff*).

ich original werden«.74 Dass uns dieses Diktum allerdings vom gleichen Georg August Griesinger überliefert ist, der auch die Abschiedsanekdote für Sinfonie 45 erzählt75, ist hier eine nicht beabsichtigte Pointe. Aber sie ändert nichts daran, dass es von der Sache her angemessener ist als jene. Und für die so von Haydn geschilderte kompositorische Arbeit scheint es keineswegs eine notwendige Bedingung zu sein, auch noch so frappante Normverstöße durch außermusikalisch »Programmatisches« beglaubigen zu müssen. Die Deutung der entsprechenden Ergebnisse in Haydns Werk mag in der Tat mehreren Möglichkeiten offen stehen. Auch insofern bietet das Finale von Sinfonie 46 einen fraglichen Schluss, aber doch wohl kaum ein trauriges Ende.

Prof. Dr. Joseph Willmann

Originalbeitrag im Anschluss an Joseph Willmanns Haydn-Vorlesung des Sommersemesters 2009 an der Hochschule für Musik Freiburg

Notenbeispiel:

Joseph Haydn, Sinfonie in H-dur Nr. 46 (1772), 4. Satz, Finale: Presto e scherzando

Schluss: T. 153 (L'istesso Tempo di Menuet [Allegretto]) bis T. 214; aus: H. C. Robbins Landon (Hrsg.),

Joseph Haydn. Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, Bd. IV, Sinfonien 41–49 (= Philharmonia No. 592), Wien 1967, S. 195/196.

74 Griesinger [1809/1810] 1954, S. 17.

75 Ebd., S. 18 f.

Dominik Skala

Theologisch-musikalische Beobachtungen an der Sequenz *O virga ac diadema* der Hildegard von Bingen

I. Einführung

Die tradierten Gesänge der Hildegard von Bingen (1098–1179) sind in zweierlei Hinsicht als spektakulär zu betrachten: Erstens stellt die Tatsache, dass es aus der Zeit des Zwölften Jahrhunderts namentlich zugeschriebene geistliche Musik gibt, eine Seltenheit dar, dass darüber hinaus – zweitens – jene Gesänge von einer Frau stammen, steigert diesen exklusiven Eindruck zusätzlich.¹

Das musikalische Œuvre Hildegards umfasst dabei 77 einzelne Gesänge sowie ein – gattungsgeschichtlich in ihrer Zeit singuläres – geistliches Singpiel, den *Ordo virtutum*.² Überwiegend tradiert in zwei Handschriften³, decken die einzelnen Gesänge – zumindest gemäß den dort verzeichneten Rubriken⁴ – wohl eher unsystematisch Teile des liturgischen Ordinariums (ein Kyrie) wie auch des Propriums ab (Antiphonen, Responsorien, Sequenzen, Hymnen, Alleluja, zwei Gesänge mit der Bezeichnung »Symphonia«). Der vorliegende Beitrag widmet sich der Untersuchung theologischer und musikalischer Aspekte der Mariensequenz *O virga ac diadema*. Dabei ist einerseits von Interesse, wie Hildegard eigene theologische Inhalte aus dem Gesamt ihres geistlichen Œuvres in die lyrische Sprachlichkeit der Sequenz bringt und sie andererseits die tradierte musikalische Form der Sequenz zur Verdeutlichung ihrer theologischen Absichten fruchtbar macht.

Zu diesem Zweck wird in einem ersten Schritt zunächst auf die liturgische Funktion und die mystagogische Absicht der Sequenz innerhalb des liturgischen Propriums zur Zeit Hildegards eingegangen. An einen folgenden Abschnitt mit einigen Betrachtungen zur quantitativen wie auch theologisch-systematischen Rolle der Mariologie im Werk Hildegards schließt sich dann eine Untersuchung der oben genannten Sequenz unter theologischem und musikwissenschaftlichem Gesichtspunkt an. Ein weiterer Schritt versucht die Zusammenführung und Herausarbeitung möglicher Korrespondenzen beider Felder.

Die handschriftliche Überlieferung ist durch zwei maßgebliche kritische Editionen weitgehend wissenschaftlich erschlossen. Neben einer Publikation der Gesänge von 1969⁵ liegt seit 1998⁶ eine weitere Veröffentlichung aus dem englischsprachigen Bereich vor. Die Literatur zu Hildegard von Bingen zieht sich durch nahezu alle geisteswissenschaftlichen Fachdisziplinen. In jüngerer Zeit haben vor allem die Feierlichkeiten anlässlich des 900. Geburtstages im Jahr 1998 das Interesse an ihrer Person und ihrem Werk neu geweckt und zu einer Vielzahl von Publikationen geführt, die das Spektrum auch nach theologisch-

- 1 Ein Überblick über die theologisch-philosophischen Grundanliegen der Hildegard von Bingen, der zur Einordnung der Gesamtleistung in theologischer und kulturhistorischer Hinsicht notwendig wäre, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Zur Einführung in das Umfeld und Denken Hildegards vgl. u.a. Diers 1998; Felten 2001.
- 2 Die Zählung richtet sich nach Stühlmeyer 2003, 13; vgl. zu Fragen der Gattung auch Bronarski 1922, 19–22.
- 3 *Codex Dendermonde* (=D), *Codex 9* der Abtei St. Peter und Paul, Dendermonde; sowie: sog. »*Riesenkodex*« (=R), Handschrift 2 der Hessischen Landesbibliothek, Wiesbaden.
- 4 Der genaue liturgische Ort der in den beiden Codices überlieferten Gesänge kann keinesfalls als gesichert gelten. Geleitet durch die auch von Hildegard während ihres gesamten Klosterlebens praktizierte Tradition des Stundengebets benediktinischer Prägung lassen sich allenfalls Spekulationen anstellen, die eine mögliche Kompilation einzelner Gesänge auf einen konkreten liturgischen Anlass (evtl. Heiligenfeste) hin sinnvoll erscheinen lassen; vgl. Pfau/Morent 2005, 53–68.
- 5 Lieder 1992 (1. Auflage 1969).
- 6 *Symphonia* 1998.

philosophischer⁷ und musikwissenschaftlicher⁸ Seite hin ergänzen. Dabei ist es sicherlich kein Zufall, dass Hildegard vor allem seitens einer Gender-orientierten Forschung in verstärktem Maße rezipiert wird. Gerade im Bereich der feministischen Theologie haben ihre Gedanken wichtige Impulse geliefert.

II. Die Sequenz im liturgischen Proprium zur Zeit Hildegards

Der Sprachform nach lässt sich der Text von *O virga ac diadema* als Sequenz einordnen. Liturgisch betrachtet, beschreibt »Sequenz« hierbei jenen Teil des *proprium missae*, der im Anschluss an das Halleluja vor der Verkündigung des Evangeliums gesungen wird und die Thematik des jeweiligen Festtages in nochmals verstärktem Maße zum Ausdruck bringt.⁹

Im 9. Jahrhundert entstanden, erfreute sich die Form der Sequenz als Experimentierfeld vor allem bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Im Laufe ihrer Geschichte zahlreichen Entwicklungen unterworfen¹⁰, besteht die Grundform der Sequenz »aus einer Folge unterschiedlicher [musikalischer] Versikel, deren jedes je zweimal mit einem je eigenen Text gesungen wird«.¹¹ Von musikalischer Seite her sind hervorzuheben einerseits eine seit dem 10. Jahrhundert sich immer stärker manifestierende Tendenz der Textrhythmisierung, andererseits die überwiegende Syllabik, mit der Text und Melodie verbunden sind. Letztere ist freilich nicht starr, vielmehr sind kleinere Melismen durchaus gattungstypisch – eine Möglichkeit, von der Hildegard in reichem Maße Gebrauch macht.

Sich auf eine genaue Zahl der von Hildegard überlieferten Sequenzen festzulegen, verbietet sich ob der Zwischenstellung mancher Gesänge¹² sowie aufgrund teilweise fehlender Bezeichnungen in den Quellen. Jedoch ist der Form nach von mindestens sechs gesicherten Sequenzen auszugehen, die außer Maria (*O virga ac diadema*) den Heiligen Geist (*O ignis spiritus*), den hl. Disibod (*O presul vere civitatis*), den Apostel Matthias (*Matthias sanctus*) sowie die altkirchlichen Bischöfe Eucharius (*O Euchari, in leta via*) und Maximin (*Columba aspexit*) zum Thema haben.¹³

III. Maria als Thema im musikalischen Schaffen Hildegards

Maria nimmt im Rahmen der Theologie Hildegards einen quantitativ wie qualitativ zentralen Platz ein. Als »materia aurea« (vgl. *O virga ac diadema*, Versikel 3b; vgl. unten IV.1) ist sie gewissermaßen Mit-Ausgangspunkt sämtlicher theologischer Betrachtungen, die in der Überbietung der Ursünde Evas die Möglichkeit zu einem neuen Leben in Christus ebnet. In einer möglichen mariologischen Lesart ihrer Zeit stellt Hildegard Maria als prädestiniert dar, sie »sieht Marias Einzigartigkeit ontisch betrachtet, im heilen, unversehrten Sein, das in seiner Einmaligkeit die bleibende Erlösung bedeutet.«¹⁴ So erfasst Hildegard Maria »als eine grundlegende außergewöhnliche Tat Gottes von unendlicher Reichweite.«¹⁵

7 Vgl. z.B. Berndt 2001, Ranff 2001.

8 Vgl. z.B. Willmann 2000, Stühlmeyer 2003.

9 Vgl. zur geschichtlichen und liturgischen Bedeutung insgesamt auch Prassl 2006.

10 Vgl. Kruckenberg 1998.

11 Stühlmeyer 2003, 118f.

12 So rechnet beispielsweise schon Ludwig Bronarski den Gesang *O Jerusalem aurea civitas* als »halb Sequenz, halb Hymnus« den Hymnen zu, vgl. Bronarski 1922, 31–36.

13 Zur Diskussion um die Kategorisierung der Gesänge vgl. Anm. 4 sowie den Überblick bei Stühlmeyer 2003, 120–122.

14 Schmidt 1981, 20.

15 Ebd.; Newman 1992a, 46f fasst zusammen: »Three motifs occur time and again (although, like Hildegard's melodic formulas, they are ceaselessly varied): the divine motherhood, the virginity of Mary and the comparison with Eve.«

Damit untrennbar verbunden ist aber für Hildegard immer auch die Vorbildfunktion Mariens für alle Gläubigen: Nicht um ihrer selbst willen erhält sie die herausgehobene Stellung im Rahmen des Erlösungswerks. Vielmehr weist das Geschehen, das Gott an ihr wirkt, über die konkrete Person Maria hinaus. In ihrer unumwundenen Bereitschaft zum Empfang des Christus ist sie Sinnbild für die Bereitschaft des in Christus erlösten Menschen. Damit wird sie zum Hoffnungsbild für das Gesamt aller an Christus glaubenden Menschen, das sich in der formal und geistig verfassten Institution Kirche konkretisiert. Maria kommt nach kirchlicher Tradition die »besondere Zuordnung zum fleischgewordenen Logos, Christus«¹⁶ nicht aufgrund dezidiert göttlicher Anteile im Sinne einer Partizipation am innertrinitarischen Kommunikationsprozess zu, sondern gerade im Hinblick auf die antizipierte anthropologische Konstitution, die sich im christlichen Verständnis durch die Menschwerdung des Gottessohnes unüberbietbar auf Christus hin geöffnet hat. Dieser entscheidende Brückenschlag, den die Literatur oft zu ignorieren scheint, macht zum einen christliche Mariologie erst im Sinne der unbedingten Hinordnung auf Jesus Christus denkbar¹⁷ und relativiert zum anderen gerade das in der einschlägigen Forschung propagierte feminine Primat hin zu einer Perspektive, die den ganzen Menschen abseits seiner verschiedenen Geschlechtlichkeit in den Blick nimmt.¹⁸

IV. O virga ac diadema

Die Sequenz *O virga ac diadema* besteht aus sechs Doppelversikeln unterschiedlicher Länge.¹⁹ Dabei ist thematisch eine Dreiteilung erkennbar: Die ersten beiden Doppelversikel widmen sich der typologischen Beziehung zwischen Adam und Maria, und umschließen gemeinsam mit den Versikeln 5 und 6, die der Typologie Eva – Maria gewidmet sind, den zentralen Part 3 und 4. Hier ist es Hildegards Intention, Maria als »God's foreordained bride«²⁰ darzustellen, die alle Sündenverfangenheit der Schöpfungsgeschichte transzendiert.

16 Schmidt 1981, 18.

17 Es ist nicht zu übersehen, dass sich in der Frömmigkeits- und Theologiegeschichte Tendenzen einer Marienverehrung ausgebildet haben, die durch eine einseitige Fixierung auf Maria diesem Charakter zu widersprechen scheinen. Mariologie kann sich indes nur so lange christlich nennen, wie sie den Primat Christi gewissermaßen apriorisch voraussetzt. Dieses Faktum bleibt bei Hildegard unbestritten; vgl. zur Entwicklung der Marienfrömmigkeit v.a. im Mittelalter Söll 1984.

18 Zur Verhältnisbestimmung Maria – Kirche vgl. Schmidt 1981; auffällig sind die dieser Perspektive mangelnden und insofern oberflächlich bleibenden Interpretationen bei Stühlmeyer 2003, 126–129 oder Newman 1992b, 277. Erstaunlich ist diese einseitige feministische Lesart vor allem auch deshalb, weil eine weiterführende Lesung im Sinne der dargestellten Korrespondenz von Maria und Kirche das Bild der »Frau« eher auf- als abwerten würde.

19 Fragen der Tradierung sowie Diskussionen bzgl. der Form stellt dar Stühlmeyer 2003, 122.

20 Newman 1992b, 277.

1. Text und Übertragung²¹

1a O virga ac diadema purpurae regis,
 quae es in clausura tua sicut lorica.

1b Tu frondens floruisti in alia vicissitudine,
 quam Adam omne genus humanum produceret.

2a Ave, ave,
 de tuo ventre alia vita processit,
 qua Adam filios suos denudaverat.

2b O flos, tu non germinasti de rore
 nec de guttis pluviae, nec aer desuper te volavit,
 sed divina claritas in nobilissima virga
 te produxit.

3a O virga, floriditatem tuam
 Deus in prima die creaturae suae praeviderat.

3b Et de verbo suo auream materiam,
 o laudabilis Virgo, fecit.

4a O quam magnum est in viribus suis latus viri,
 de quo Deus formam mulieris produxit,
 quam fecit speculum omnis ornamenti sui
 et amplexionem omnis creaturae suae.

4b Inde concinunt caelestia organa,
 et miratur omnis terra, o laudabilis Maria,
 quia Deus te valde amavit.

5a O quam valde plangendum et lugendum est,
 quod tristitia in crimine per consilium serpentis
 in mulierem fluxit.

5b Nam ipsa mulier, quam Deus matrem omnium posuit,
 viscera sua cum vulneribus ignorantiae decerpit
 et plenum dolorem generi suo protulit.

6a Sed, o aurora, de ventre tuo
 novus sol processit,
 qui omnia crimina Evae abstersit
 et maiorem benedictionem per te protulit,
 quam Eva hominibus nocuisset.

6b Unde, o Salvatrix, quae novum lumen
 humano generi protulisti,
 collige membra Filii tui
 ad caelestem harmoniam.

O Reis und Diadem im Purpur eines Königs,
 der du verschlossen bist gleich einem Brustpanzer.

Du blühst grünend auf andere Art als Adam, der dem
 ganzen menschlichen Geschlecht das Leben gab.

Gegrüßt, sei gegrüßt,
 aus deinem Leib ging das andere Leben hervor, als
 jenes, mit dem Adam seine Söhne entblößt hatte.

O Blüte du, nicht Tau, noch Rieselregen, noch dem
 Wind bist du entsprossen, vielmehr hat die göttliche
 Herrlichkeit dich am edelsten Reis hervorgebracht.

O Reis, deine Blüte
 hatte Gott vorausgesehen am ersten Tag seiner
 Schöpfung.

Und aus seinem Wort hat er den goldenen Mutterschoß
 erschaffen, dich, o hoch zu lobende Jungfrau.

O wie groß ist unter den Männern die Seite des
 Mannes, aus der Gott die Form der Frau hervorgebracht
 hat, die er zum Spiegel all seines Schmuckes und zum
 Mantel all seiner Schöpfung gemacht hat.

So singen die himmlischen Instrumente,
 und die ganze Erde staunt, o lobenswürdige Maria,
 denn Gott hat dich sehr geliebt.

O, wie sehr gilt es wehzuklagen und zu trauern, weil
 Traurigkeit durch das Verbrechen der Schlangenlist in
 die Frau floss.

Denn die selbe Frau [Eva], die Gott zur Mutter aller
 gesetzt hat, sie hat ihren Schoß mit den Wunden eitlen
 Tuns geschlagen und großes Leid ihrem Volk geboren.

Aber, o Morgenröte, aus deinem Leib
 ging die neue Sonne hervor,
 die alle Verfehlungen Evas vergessen macht;
 und reicherer Segen fließt durch dich nun aus,
 als Eva den Menschen an Unheil gebracht.

So sammle, o Retterin, die du neues Licht
 dem menschlichen Geschlecht geboren hast,
 die Glieder deines Sohnes
 zur Harmonie des Himmels hin.

20. De Sancta Maria O virga ac diadema (sequence)

D fol. 156^{r/v} (fragment); R fol. 473^b - 474^b
 Text alone also in R fol. 406^{ra}

1a

O vir - ga ac di - a - de - ma pur - pu - re Re - gis

que es in clau - - su - ra tu - a sic - ut lo - ri - ca.

1b

Tu fron - dens flo - ru - i - sti in a - li - a vi - cis - si - tu - di - ne

quam A - dam om - ne ge - nus hu - ma - num pro - du - ce - ret.

2a

A - ve a - ve de tu - o ven - tre a - li - a vi - ta pro - ces - sit

qua A - dam fi - - li - os su - os de - nu - da - ve - rat.

2b

O flos tu non ger - mi - na - sti de ro - re nec de gut - tis plu - vi - e

1) Beginning is based on R. 5) Neume missing in R.
 2) A second lower in R. 6) Same neume as at 4).
 3) A second lower in R. 7) Transcription according to D from here on.
 4) Unusual neume.

3a

O vir - ga flo - ri - di - ta - tem tu - am

De - us in pri - ma di - e cre - a - tu - re su - e pre - vi - de - rat.

3b

Et de Ver - bo su - o au - re - am ma - te - ri - am

o lau - da - bi - lis Vir - go fe - cit.

4a

O quam ma - gnum est in vi - ri - bus su - is la - tus vi - ri

de quo De - us fec - mam mu - li - e - ris pro - du - xit

8) A second lower in D

4b

In - de con - ci - nunt ce - le - sti - a or - ga - na

et mi - ra - tur om - nis ter - ra o lau - da - bi - lis Ma - ri - a

qui - a De - us te val - de a - ma - vit.

5a

O quam val - de plan - gen - dum et lu - gen - dum est

quod tri - sti - ci - a in cri - mi - ne per con - si - li - um ser - pen - tis

in mu - li - e - rem flu - xit.

5b

Nam ip - sa mu - li - er quam De - us ma - trem om - ni - um po - su - it

nec a - er de - su - per te vo - la - vit

sed di - vi - na cla - ri - tas in no - bi - lis - si - ma vir - ga te pro - du - xit.

3a

O vir - ga flo - ri - di - ta - tem tu - am

De - us in pri - ma di - e cre - a - tu - re su - e pre - vi - de - rat.

3b

Et de Ver - bo su - o au - re - am ma - te - ri - am

o lau - da - bi - lis Vir - go fe - cit.

4a

O quam ma - gnum est in vi - ri - bus su - is la - tus vi - ri

de quo De - us fec - mam mu - li - e - ris pro - du - xit

8) A second lower in D

4b

In - de con - ci - nunt ce - le - sti - a or - ga - na

et mi - ra - tur om - nis ter - ra o lau - da - bi - lis Ma - ri - a

qui - a De - us te val - de a - ma - vit.

5a

O quam val - de plan - gen - dum et lu - gen - dum est

quod tri - sti - ci - a in cri - mi - ne per con - si - li - um ser - pen - tis

in mu - li - e - rem flu - xit.

5b

Nam ip - sa mu - li - er quam De - us ma - trem om - ni - um po - su - it

21 Text und Übersetzung nach Lieder 1992; die deutsche Übertragung wurde im Rückgriff auf Hildegard 1992 und mit eigenen Ergänzungen des Verfassers redigiert.

2. Biblische Implikationen und Interpretation

Betrachtet man die Textformulierung durch Hildegard genauer, so fallen eine Vielzahl biblischer Momente ins Auge, die für ein angemessenes theologisches Verständnis der Sequenz als Voraussetzung gelten müssen. Bereits die Anrede »virga« in Versikel 1a (nochmals in 2b und 3a) impliziert eine direkte Korrespondenz zu Jesaja, wo nach christlicher Deutung der aus dem »Baumstumpf Isais« hervorstehende »Reis«²² sinnbildlich für den kommenden Messias steht. Im gleichen Vers wird mit »purpurae regis« eine weitere Erhöhung vollzogen, die aber gleichzeitig auch unweigerlich auf die Verspottung Jesu im Markusevangelium²³ verweist und somit über die Adressierung dieser Ansprache an Maria selbige in die Ökonomie der Heilsgeschichte integriert.²⁴ Im folgenden Versikel 1b vollzieht Hildegard nun einen dogmatischen Transfer, der sich aus ihrer oben ansatzweise dargestellten Marienbeziehung heraus erschließen lässt. Während die klassische paulinische typologische Korrespondenz von Adam eindeutig Christus als der »neue Mensch« ist²⁵, geht Hildegard einen Schritt weiter und setzt an Christi statt Maria ein, so dass dieser die Funktion der Heilsmittlerin, wenn nicht sogar die Partizipation als »salvatrix« am Erlösungsgeschehen (vgl. 6b) zukommt.²⁶ Dies geschieht dergestalt, dass Maria die mit der Ursünde verknüpfte Erkenntnis der Nacktheit (Gen 3,7) überbietet. Dies kann – und damit bleibt die Differenz zwischen dem Menschen Maria und dem Gottessohn Jesus Christus gewahrt – jedoch nur gottgewirkt in Kommunikation mit dem Sohn (»alia vita«, 2a) geschehen. Gleiches gilt in der Konsequenz auch für die Urschuld Evas (5b), die, konkretisiert an Maria (»maior benedictionem per te protulit«, 6a), durch Christus als aus Maria hervorgegangener neuer Sonne (»novus sol processit«, 6a) getilgt wird. Diese Typologien werden im Verlauf der Sequenz noch genauer entfaltet, so zum einen in Versikel 4a, der in Anlehnung an Gen 2,21 die Person der Frau dadurch qualifiziert, dass Gott sie zum »speculum omnis ornamenti sui« gemacht habe (zum Spiegel all seines Schmuckes).²⁷ Zum anderen beklagt Hildegard in 5a und 5b die »tristitia«, die »per consilium serpentis in mulierem fluxit« (die Traurigkeit, die durch das Verbrechen der Schlangenlist in die Frau floss) und zu deren Überwindung es dann Maria, der neuen Eva, bedurfte. Versikel 3a beschreibt sodann mit anderer Akzentsetzung die Voraussetzung Mariens »in prima die creaturae suae« (am ersten Tag seiner Schöpfung), jene Prädestination, die im Modus des Glaubens eine vertiefende Schau des Geheimnisses der Inkarnation Gottes ermöglicht. Dies geschieht umso dringlicher, als Maria in der Folge als Konkretion der »aurea materia« (3b) gezeichnet wird, die eine größtmögliche Nähe zur Menschwerdung der zweiten trinitarischen Person in Jesus Christus und deren als Werk des Heiligen Geistes sich konstituierenden Ausflusses, der Kirche, erfordert. Weitere klassische Topoi stellen im Verlauf der Sequenz gerade auch die »lichthaltigen« Metaphern dar. So ist beispielsweise die »aurora« (6a) nicht

22 Jes 11,1 »Doch aus dem Baumstumpf Isais wächst ein Reis hervor, ein junger Trieb aus seinen Wurzeln bringt Frucht.« Zur Interpretation der »virga« bei Hildegard vgl. Gosebrink 1994. – Die sprachliche Nähe von virga (Reis) und virgo (Jungfrau) mit entsprechender Applikation auf die Gottesmutter dürfte dabei ebenfalls kein Zufall sein.

23 Mk 15,17f »Dann legten sie ihm einen Purpurmantel um und flochten einen Dornenkranz; den setzten sie ihm auf und grüßten ihn: Heil dir, König der Juden.«

24 Bereits die Ansprache »O virga ac diadema« ist hinsichtlich des Adressaten doppeldeutig und bringt so eine besondere Verehrung Marias zum Ausdruck. Dem Genus nach zwar eindeutig weiblich und somit Maria zugeordnet, verweist aber die Semantik (»virga« [vgl. Anm. 22] und die folgende Explikation »purpurae regis« [vgl. Anm. 23]) zugleich auch auf Christus.

25 Röm 5,12b »Adam aber ist die Gestalt, die auf den Kommenden hinweist.«

26 Vgl. Walter 1977, 91.

27 Die von Stühlmeyer 2003, 128 vollzogene einseitig feministische Deutung dieser Passage dreht sich m.E. nach im Kreis, da der als Abbild Gottes erschaffene Mensch per se schon nicht nur den Mann, sondern die Ganzheit Gottes integriert.

nur Sinnbild für den in Christus anbrechenden neuen Tag, sondern verweist gleichermaßen auch auf Maria und die Kirche selbst.²⁸

Die aus diesem Morgenrot aufgehende neue Sonne (»novus sol«, 6a) beschreibt ebenfalls ein in der christlichen Tradition festes Bild für den Auferstandenen²⁹, das Äquivalenzen zum »novum lumen« (6b)³⁰ durchaus beabsichtigt. Damit wird im finalen Satz durch das imperative Flehen (»collige«, 6b) das Bild von Maria aus nochmals geweitet, insofern nämlich sie zum Vorbild der Kirche wird, die nach paulinischem wie nach hildegardischem Bild Glied des Leibes Christi ist.³¹

So stellt sich die Sequenz textlich als ein vielschichtiges mariologisches Kunstwerk dar, das die Person Maria in ihrer ganzen Tragweite in den Blick zu nehmen sucht und somit das Spektrum christlicher Anthropologie gewinnbringend bereichert.

3. Musikalische Gestalt

O virga ac diadema ist als Gesang im a-Modus anzusehen, dessen konventionelle Beschränkung vor allem hinsichtlich des Ambitus von Hildegard gesprengt wird.³² Aus der der Gattung der Sequenz eigenen Korrespondenz von Doppelversikeln mit je einem melodischen Abschnitt ergibt sich für die musikalische Analyse die Notwendigkeit der Betrachtung von insgesamt sechs verschiedenen Passagen. Insgesamt gelingt es Hildegard dabei, über den Verlauf der Sequenz hinweg einen musikalischen Spannungsbogen aufzubauen, der seine affektive und inhaltliche Kulmination schließlich in der Vertonung der Versikel 6a und 6b findet.

So setzt die Vertonung der Versikel 1a und 1b mit einem begrenzten Tonvorrat an. Die Initialfloskel a-c' wird dem Ambitus nach zunächst nur unwesentlich erweitert, lediglich die Belegung der Unterquart d über »sicut« (1a) bzw. »humanum produceret« (1b) gegen Ende der Phrase füllt den plagalen Tonraum weiter aus.

Bereits aber die Melodiegebung des zweiten Doppelversikels enthält Elemente der angedeuteten Steigerung. Nicht nur ist das Eröffnungsintervall auf eine Quinte (a-e') augmentiert, auch beschreibt eine absteigende Linie innerhalb weniger Wörter (»ave de tuo ventre«, 2a) den gesamten Oktavraum unterhalb des lokalen Spitzentons e'. Auch nach oben hin wird der Ambitus im Verlauf der Phrase entscheidend geweitet. Eine aufsteigende Sprungfigur (a-e'-a') über »qua Adam« (2a) bzw. »nec aer« (2b) sprengt die Konvention eines Ambitus, der sich auf den Tonvorrat einer Oktave oder None beschränken würde. Eine klare Zuordnung in einen *modus plagalis* oder *authenticus* wird obsolet. Die ob der unterschiedlichen Strophenlänge von 2b notwendige Auskomponierung der Textzeile »claritas in nobilissima virga te produxit« speist sich wiederum aus der initialen Quint und aus Tonmaterial des authentischen Modus.

Damit ist auch der musikalische Übergang hin zu den Versikeln 3a und 3b gewährleistet. Diese bedienen sich – ebenfalls im steigernden Sinne – des authentischen Ambitus. Eine Unterschreitung der Finalis a findet bis auf die

28 Vgl. zur »aurora« als christliche Metapher z.B. Ps 139,9f »Nehme ich die Flügel des Morgenrots und lasse mich nieder am äußersten Meer, auch dort wird deine Hand mich ergreifen und deine Rechte mich fassen«; außerdem (mit Einschränkungen) Hönnmann 1995.

29 So beispielsweise der im 6. Jh. entstandene Hymnus »Iam Christus sol iustitiae« oder ikonographische Darstellungen in der Bildenden Kunst, etwa Rosettenfenster in den großen Kathedalkirchen.

30 Vgl. Joh 8,12b »Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis umhergehen, sondern wird das Licht des Lebens haben.«

31 Vgl. 1 Kor 12,1 »Denn wie der Leib eine Einheit ist, doch viele Glieder hat, alle Glieder des Leibes aber, obgleich es viele sind, einen einzigen Leib bilden: so ist es auch mit Christus.«

32 Der Notentext der Sequenz nach Symphonia 1998, Bd. 2, 30–33 ist im Anhang abgedruckt; einen akustischen Eindruck vermittelt die Aufnahme *Symphoniae. Spiritual Songs* (BMG Classics 1997).

Ausnahme einer Untersekunde auf unbetonter Silbe (»[previ]de[rat]«, 3a) nicht statt. Im Gegenteil ist vielmehr vor allem in der ersten Hälfte der Phrase eine aufsteigende Linie zu erkennen, die nochmals überboten wird vom Quintsprung d'-a' über »Deus« (3a) bzw. »auream« (3b).

In der Vertonung des folgenden Doppelversikels 4 ist bei gleicher Eröffnung a-e' das Moment der Steigerung darin zu finden, dass gerade das – mit der textbedingt längsten Phrase der gesamten Sequenz – Versikel 4a im zweifachen Verweilen auf den Spitzentönen g' (»suis [latus]«, 4a) und a' (»for[mam]«, 4a) zum Manifestationspunkt des hohen, »authentischen« Tonraums wird. Die textbedingt notwendige Ausweitung selbigen Versikels (»et amplexionem omnis creature sue«, 4a) nimmt diese Tendenz ein weiteres Mal auf.

Gleichsam retardierenden Charakters im Sinne einer Zurücknahme ist die Melodiegebung der folgenden Versikel 5a und 5b. Jener konstituiert sich über den absteigenden Sekund-Terzgang a-g-e in der Eröffnung (»O quam«, 5a; bzw. »Nam ipsa«, 5b) sowie die folgende, zunächst kleinintervallige Beschreibung des Tonraums innerhalb des plagalen Rahmens. Auf markante Art wird dann jedoch der zurücknehmende Impetus wieder relativiert: Die bereits aus Doppelversikel 2 bekannte Sprungfigur (a-e'-a') wird unerwartet mit den semantisch negativen Höhepunkten der jeweiligen Verse in Beziehung gesetzt (»per consi[lium serpentis]«, 5a; bzw. »cum vulne[ribus ignorantiae]«, 5b). Diese Inversion im Sinne einer antithetischen Text-Melodie-Korrespondenz setzt sich auch in der Vertonung des Versikels 6a nochmals durch – es verbindet sich hier mit dem Erreichen des lokalen Spitzentons g' der Text »[cri]mi[na Evae]« (6a). Gleichzeitig wird jedoch eine mögliche Wirkung dieser Wort-Ton-Beziehung nivelliert, da die absoluten melodischen Höhepunkte mit den positiven Spitzenaussagen der jeweiligen Verse zusammenfallen (a' über »[ven]tre tuo« als Vorbereitung von »novus sol«, 6a; bzw. das ebenfalls dreifach repetierte a' über »[no]vum lumen«, 6b).

4. Versuch einer Zusammenführung

In der Ausführung des Gesangs stellt sich Hildegard als eine Komponistin dar, der es gelingt, textliche Intention und musikalische Gestalt miteinander zu verknüpfen und in dieser Korrespondenz eigene Akzente zu verstärken. Dies geschieht vor allem dadurch, dass die textliche Absicht, Maria in den dargestellten Konnotationen als Ur- und Vorbild der Kirche zu preisen, in der musikalischen Anlage nochmals geweitet wird hin zu einer textlich-musikalischen Kulmination christologischer Spitzenaussagen, nämlich jener genannten Titel »novus sol« (6a) und »novum lumen« (6b).

Dieses auf den ersten Blick unerwartete Moment der Christozentrik in einer Mariensequenz ist jedoch der Konsequenz geschuldet, dass auch Maria als »Gottesmutter« ihre Stellung nur von ihrem göttlichen Sohn her bezieht und damit letztes Ziel christlicher Verehrung nur Jesus Christus selbst sein kann. Durch diese christologische Präferenz wird Maria keineswegs abgewertet, vielmehr kann sie in vertiefendem doppelten Sinne als verehrungswürdig gelten: als Mensch unter Menschen, an dem sich die in Jesus Christus gewirkte Erlösung zuerst vollzogen hat und gleichzeitig als Frau, die wie keine andere Sinnbild, gleichsam »Kollektorin« (»collige«, 6b) der Glieder des Leibes Christi ist.

V. Ausblick

Die gewinnbringende Interpretation gerade einer geistlichen Komposition, so sie über eine bloße Bestandsaufnahme musikalisch-textlicher Parameter hinausgehen soll, verlangt nach dem Aufweis jener Ideen, auf denen das Welt- und Glaubensverständnis der Komponistin beruht. Dies ist bei Hildegard von Bingen in ausgewiesener breitem Maße möglich, da man sie über ihr eigenes schriftstellerisches und kompositorisches Wirken hinaus im geistig-geistlichen Horizont des christlichen Mittelalters verorten kann.

Dieser Aufweis muss in dem Bewusstsein einer zunächst nicht ohne weiteres zu überbrückenden historischen Distanz geschehen, die nicht nur Paradigmenwechsel der Rezeptionsformen in Bezug auf die Modi von Glaubensgeschehen und philosophischer Reflexion, sondern auch Verschiebungen der Sprachgestalt mit sich bringt. Gerade deshalb aber muss sich die Musikwissenschaft als hermeneutisch orientierte Disziplin bemühen, auf diesem Feld auch einen vermittelnden inhaltlichen Transfer zu vollziehen, der auf die Herausstellung der existenziellen Relevanz von musikalischer und textlicher Form zielt.

VI. Quellen- und Literaturverzeichnis

1. Quellen:

Hildegard 1992 | Hildegard von Bingen, *Symphonia. A Critical Edition of the Symphonia armonie celestium revelationum [Symphony of the Harmony of Celestial Revelations] with Introduction, Translations, and commentary by Barbara Newman*, Ithaca/London 1992.

Lieder 1992 | Hildegard von Bingen, *Lieder*. Nach den Handschriften hg. von Prudentia Barth OSB/M. Immaculata Ritscher OSB und Joseph Schmidt-Görg, Salzburg 1992 (1. Auflage 1969).

Symphonia 1998 | Hildegard Bingenensis, *Symphonia armoniae caelestium revelationum*, hg. von Marianne Richert Pfau, 8 Bd., Kassel 1998.

2. Literatur:

Berndt 2001 | Rainer Berndt (Hg.), »Im Angesicht Gottes suche der Mensch sich selbst«. Hildegard von Bingen 1098–1179 [Erudiri Sapientia 2], Berlin 2001.

Beuys 2001 | Barbara Beuys, *Denn ich bin krank vor Liebe. Das Leben der Hildegard von Bingen*, München 2001.
Bronarski 1922 | Ludwig Bronarski, *Die Lieder der hl. Hildegard. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters* (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg [Schweiz] 9), Zürich 1922.

Diers 1998 | Michaela Diers, *Hildegard von Bingen*, München 1998.

Felten 2001 | Franz J. Felten, »Novi esse volunt ... deserentes bene contritam viam ...«. Hildegard von Bingen und Reformbewegungen im religiösen Leben ihrer Zeit, in: Berndt 2001, 27–86.

Gnäding 1999 | Louise Gnädinger, Adams Stimme und Musikalität. Fragmentäre Gedanken zu deren Wesen und Funktion aus der Sicht Hildegards von Bingen, in: Claudia Brinker-von der Heyde, Niklaus Largier (Hg.), *Homo Medietas. Aufsätze zu Religiosität, Literatur und Denkformen des Menschen vom Mittelalter bis in die Neuzeit* (FS Alois Maria Haas), Bern 1999, 175–206.

Gosebrink 1994 | Hildegard Gosebrink, »O du, liebliches Reis!«. Vom Wunder der Menschwerdung Gottes in und mit Maria in einem Responsorium Hildegards von Bingen, in: *Erbe und Auftrag* 70 (1994), 214–222.

Hönnmann 1995 | Maria-Assumpta Hönnmann, Die Morgenröte (aurora) bei Hildegard von Bingen, Symbol für die »andere«, die Göttliche Dimension, in: *Erbe und Auftrag* 71 (1995), 486–495.

Kruckenberg 1998 | Lori Kruckenberg, Art. »Sequenz«, in: MGG2 Sachtteil Bd. 8, Kassel u.a. 1998, 1254–1286.

Newman 1992a | Barbara Newman, Introduction, in: Hildegard 1992, 1–63.

Newman 1992b | Barbara Newman, Commentary, in: Hildegard 1992, 267–319.

Pfau/Morent 2005 | Marianne Richert Pfau/Stefan Johannes Morent, *Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels* (Europäische Komponistinnen 1), Köln u.a. 2005.

Prassl 2006 | Franz Karl Prassl, Art. »Sequenz«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* Bd. 9, Freiburg 2006, 476–477.

Ranff 2001 | Viki Ranff, *Wege zu Wissen und Weisheit. Eine verborgene Philosophie bei Hildegard von Bingen*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2001.

Schmidt 1981 | Margot Schmidt, Maria – »materia aurea« in der Kirche nach Hildegard von Bingen, in: *Münchener Theologische Zeitschrift* 32 (1981), 16–32.

Söll 1984 | Georg Söll, Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit, in: Wolfgang Beinert/Heinrich Petri (Hg.), *Handbuch der Marienkunde*, Regensburg 1984, 95–231.

Stühlmeyer 2003 | Barbara Stühlmeyer, *Die Gesänge der Hildegard von Bingen. Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung*, Hildesheim 2003.

Walter 1977 | Peter Walter, Virgo filium Dei portasti. Maria in den Gesängen der heiligen Hildegard von Bingen, in: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 29 (1977), 75–96.

Willmann 2000 | Joseph Willmann, Hildegard cantrix. Überlegungen zur musikalischen Kunst Hildegards von Bingen (1098–1179), in: Antonio Baldassare/Susanne Kübler/Patrick Müller (Hg.), *Musik denken. Ernst Lichtenhahn zur Emeritierung*, Bern u.a. 2000, 9–34.

Abbildungen:

Notentext der Sequenz nach Symphonia 1998, Bd. 2, 30–33, mit Ergänzung der Versikel-Zählung von 1a/1b bis 6a/6b; zu den in der Edition mit »R« und »D« abgekürzten Quellen vgl. oben Anm. 3.

DominikSkala

(geb. 1985) studiert Schulmusik und Musiktheorie an der Hochschule für Musik Freiburg sowie Katholische Theologie und Geschichtswissenschaften an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Zur Zeit ist er für ein Jahr zum Auslandsstudium (Theologie) in Rom.

Der Text bietet die überarbeitete Fassung einer Hausarbeit, die im Anschluss an die Hildergard-Vorlesung von Joseph Willmann (Sommer 2008) entstand.

»Patience or Bunthorne's Bride«
Comic Opera von Sir Arthur
Sullivan (Musik) und W.S. Gilbert
(Buch), Institut für Musiktheater,
Alexander Schulin (Regie)

In der alljährlichen Kritiker-
Umfrage über »Höhepunkte der
Spielzeit 08/09« im Jahrbuch
der Zeitschrift »Opernwelt« als
»Wiederentdeckung des Jahres«
nominiert.



Johannes Brahms, 1833 in Hamburg geboren, erhielt durch Otto F.W. Cossel und Eduard Marxen eine gediegene, traditionell fundierte Musikausbildung. Von der Konfirmation an wurde erwartet, dass er seinen Lebensunterhalt selbst verdient. Seitdem arbeitete Brahms als Pianist, Klavierlehrer und Arrangeur. Im April 1853 trat er zusammen mit dem Geiger Eduard Reményi eine erste Tournee an. Sie sollte für sein Leben entscheidend werden. Über Hannover, wo Brahms in Joseph Joachim einen gleich gesinnten Freund fand, und Weimar, dem Wirkungszentrum von Franz Liszt, führte der Weg nach Düsseldorf. Dort stellte sich Brahms den Schumanns vor, die sofort aktiv wurden, um den genialen Zwanzigjährigen bekannt zu machen. Schumann veröffentlichte den prophetischen Artikel *Neue Bahnen* und setzte sich engagiert für den Druck von Brahms' Frühwerk ein. Als Brahms im Dezember 1853 mit der Erstausgabe seiner *Sonate für Klavier C-Dur op. 1* im Gepäck nach Hamburg zurückkehrte, waren die Weichen für sein künftiges Leben gestellt.

Gepanzerte Minerva

Scherzo es-Moll op. 4

Zuerst hört man drei kurze ruppige präludierende Figuren, an die ein fragmentarischer Nachsatz gehängt wird, alles von Pausen durchsetzt, abgehackt. Dann folgt eine klanglich aufgefüllte Wiederholung, und der erste Abschnitt schließt mit einer enervierende Repetitionsfigur. Gestauchte Phrasen, hemiolische Rhythmen, Nonensprünge, Repetitionen, zögernd bildet sich eine kleine Melodie heraus, geht aber gleich wieder unter. Lapidare spieldosenhafte Drehfiguren und vollgriffige Akkordfelder wechseln jäh einander ab. Ein dreiteiliger Scherzo-Rahmen mit zwei Trios in Es- und Ces/H-Dur hält das Ganze zusammen. Statt Blumensträußen solle er lieber »einen gefesselten Löwen« bringen, hatte Robert Schumann einst von Adolph Henselt gefordert (*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1914; I, 390). Hier nun rüttelte einer an den Gitterstäben, mit dem kompromisslos herben Charme eines Achtzehnjährigen, vehement, unwirsch, unbändig kraftvoll und verwegen. Als den Schumanns im Oktober 1853 Brahms' Scherzo um die Ohren flog, reagierten sie wie elektrisiert. Das war der neue kernige, unsentimentale Ton der postromantischen Zeit. Wie »Minerva, gleich vollkommen gepanzert«, aus Kronos' Kopf gesprungen, so träte Brahms bereits als Meister hervor, verbreitete Schumann noch im selben Monat in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (II, 301). Beinahe wäre Brahms gar nicht nach Düsseldorf gegangen. Die Schumanns hatten ihn nämlich drei Jahre vorher, 1850, im Besucherstrom übersehen und seine Lieder ungeöffnet zurückgesandt. Jetzt feierten sie ihn wie eine Erscheinung. Das Scherzo schrieb Brahms bereits im August 1851. Es ist die früheste erhaltene Komposition. Zu diesem Zeitpunkt hatte er schon eine ganze Palette unterschiedlicher Stücke verschiedener Gattungen komponiert. So hörten die Schumanns neben dem Scherzo auch eine Violin- und mehrere Klaviersonaten, ein Streichquartett, eine Fantasie für Klaviertrio, Lieder und weitere Stücke. In Weimar hatte Brahms offenbar der Mut gefehlt, Liszt vorzuspielen, so dass dieser Brahms' Scherzo selbst vom Blatt fetzte. Jetzt verschafften die Schu-

manns ihm gehörige öffentliche Aufmerksamkeit. Noch lag keines von Brahms' Wunderwerken vor, und die Fachwelt reagierte bereits genervt: »Man hatte so große Lust, ihn wegen Schumanns Weissagung lächerlich zu finden« (*Über Brahms. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*, hg. v. Renate und Kurt Hofmann, Stuttgart 1997, 18 f). Schumann riet, zunächst ein bescheideneres Stück zu publizieren, um dem Erwartungsdruck ausweichen und sich steigern zu können. Doch Brahms setzte alles auf eine Karte. Er entschied selbstbewusst, den ihm vorseilenden Ruf einzuholen und sich unmissverständlich zu positionieren. Daher wählte er als Opus 1 aus den bereits fertigen Stücken die *Sonate für Klavier C-Dur* von 1853, gefolgt von der im November 1852 komponierten *Sonate für Klavier fis-Moll op. 2* und den 1852/53 entstandenen *Sechs Gesängen für eine Tenor- oder Sopranstimme op. 3*. Das *Scherzo in es-Moll* von 1851 erhielt die Opuszahl 4. Die übrigen »schwächeren« Stücke (Violinsonate, Fantasie, Streichquartett) sortierte er aus und vernichtete sie sogar. Diese radikale Qualitätsauslese wird Brahms lebenslang praktizieren.

Unwiderstehlich schöne Gewalt

Sonate für Klavier Nr. 1 C-Dur op. 1

Klaviersonaten gehörten in den 1850er Jahren nicht gerade zu den Hits. Vielmehr war die leicht angestaubte Gattung erfolgreich durch die attraktiveren romantischen Charakterstücke in den Hintergrund gedrängt worden. Wenn



Brahms mit der C-Dur-Sonate debütierte, dann setzte er ein Zeichen. Sicher hielt er das Stück für eines seiner besten. Hier demonstrierte er gediegene »klassische« Formenvielfalt, differenzierte motivische Verarbeitungs- und Kontrapunkttechnik, vor allem aber eine neue, unverbrauchte, individuelle Tonsprache »voll schöner Gewalt«, die »unwiderstehlich« hinreißt, so ein zeitgenössischer Rezensent (in: Gero Ehlert, *Architektonik der Leidenschaften. Eine Studien zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms*, Kassel u. a. 2005, 516 f). Kaum zufällig beginnt der Kopfsatz mit einer bemerkenswerten Reminiszenz an Beethovens gewaltige *Sonate für das Hammerklavier op. 106*. Damit bekundet der Zwanzigjäh-

rige seinen Anspruch auf eine Stimme im kompositionsästhetischen Diskurs um das Erbe Beethovens und die *Zukunftsmusik* Liszts und Wagners. An Beethovens Spätwerk erinnern auch die Extremlagen der Klavierregister. Doch der Tonfall ist ganz neu. Im Seitensatz folgen zwei liedhafte Themen in a-Moll einander und bilden gemeinsam ein starkes Gegengewicht zur massiven Energie des Hauptsatzes, die in der Durchführung und dann als thematische Apotheose am Satzende sich entlädt. Charakteristisch für Brahms' Komponieren ist, dass die im Höreindruck neu erscheinenden Abschnitte oft durch untergründige motivisch-thematische Bezüge verbunden sind. Das Prinzip funktioniert auch zwischen den Sätzen der Sonate. So ist der Anfang des folgenden *Andante* bereits im Kopfsatz präsent und kann daher wie dessen leiser Nachklang erscheinen.

Das Andantethema folgt einem »altdeutschen Minneliede«, so Brahms, das der Komponist behutsam auf zwölf Takte verteilt hat. Als Interpretations- und Strukturhilfe für die Ausführenden ist der Satzanfang sogar mit dem Text unterlegt: *Verstohlen geht der Mond auf, blau, blau Blümelein; durch Silberwölkchen führt sein Lauf, blau, blau Blümelein. Rosen im Tal, Mädel im Saal, o schönste Rosa!* (T. 1–12). Dieser Satz entstand vermutlich schon 1852, vor der Komposition der Sonate. Mit dem *attacca* einsetzenden *Scherzo* werden die größten Ausdruckskontraste der Sonate gegeneinander gesetzt. Vor allem dieses *Scherzo* mit seinen martialischen Oktaven und den dynamischen Kontrasten zwischen dreifachem *Forte* und dreifachem *Piano* dürfte den Eindruck vom »jungen Vulcan«, vom »berserkermäßig colossalen« und »dämonisch wilden« Komponieren hervorgerufen haben, den ein zeitgenössischer Rezensent festhielt (in: Ehlert, 509). Den energischen Gestus des *Scherzos* führt das *Finale* fort, ein Rondo, das ebenfalls *con fuoco* heraustreten soll. An den Proportionen der Sätze und der kalkulierten Klangdramaturgie lässt sich ablesen, wie planvoll Brahms bei aller empfundenen Freiheit im Ausdruck das Gesamtkonzept anlegte. Brahms hat sein *Opus 1* am 17. Dezember 1853 im Leipziger Gewandhaus uraufgeführt, zusammen mit dem *Scherzo* op. 4. Die C-Dur-Sonate ist *Joseph Joachim* zugeeignet.

Neue Vollgriffigkeit und Poesie

Sonate für Klavier Nr. 2 fis-Moll op. 2

Von der fis-Moll-Sonate op. 2 ist kein Uraufführungsdatum belegt. Offenbar hat Brahms sie in Düsseldorf im Oktober 1853 vorgespielt. Die Sonate widmete er dann *Frau Clara Schumann*. Da mochte sowohl die immense Virtuosität eine Rolle gespielt haben, die dem Profil der Künstlerin entgegenkam, als auch Brahms' längst begonnene Bewunderung und Zuneigung. Robert Schumanns eigene, Clara gewidmete fis-Moll-Sonate op. 11 von 1836 und dessen frühe *Impromptu über ein Thema von Clara Wieck* op. 5, die mit einem ähnlichen Quintenmotto beginnen wie das *Finale* der fis-Moll-Sonate op. 2, dürfte Brahms erst in Düsseldorf kennen gelernt und als emphatische Übereinstimmung im künstlerischen Gleichklang bewertet haben.

Obwohl die fis-Moll-Sonate op. 2 früher als das Schwesterwerk op. 1 entstand, wirkt ihr Konzept moderner. Hier experimentiert der Komponist mit Motivvarianten im Kopfsatz und im *Finale* und Thementransformationen zwischen *Andante* und *Scherzo* (anstelle motivisch-thematischer Arbeit), um die heterogenen Sätze gleichsam zu vernetzen, ein Verfahren, das dann durch Liszts im Frühjahr 1853 komponierte h-Moll-Sonate berühmt wurde. Die konnte Brahms allerdings nicht kennen. Als Liszt im Juni 1853 Teile daraus zum Besten gab, war Brahms' Sonate schon fertig. Die fis-Moll-Sonate op. 2 besticht durch ihren frischen, zwischen Fantasie und Sonate changierenden Charakter. Der improvisatorische Eindruck hängt einerseits mit der Vielfalt unterschiedlicher Einfälle und andererseits mit dem hohen virtuellen Aufwand zusammen. Wir-

kungsvolle klaviertechnische Gestaltungsmittel, wie das Umranken einer in die Mittelstimmen verlegten Melodie mit Arpeggien und Figuren in beiden Händen, teils auf drei oder gar vier Systemen notiert, hatten Virtuosen wie Henselt und Thalberg bereits in den 1830er Jahren etabliert. Brahms war damit vertraut, denn er führte neben Bach und Beethoven mehrere Opernparaphrasen Thalbergs im Repertoire. Im zweiten Satz, *Andante con espressione*, einer Liedvariation, nutzt er diesen Effekt besonders intensiv. Die zweite Variation ist auf drei Systemen notiert, um die komplexe Textur überschaubar zu machen. Brahms gruppiert allerdings keine Passagen und Arpeggien um die melodische Linie herum, sondern kontrapunktiert einzelne Liedphrasen durch Gegenstimmen und verdichtet die Faktur, indem er die Linien über einem Orgelpunkt akkordisch zusammenführt. Besonders diese Verbindung der »alten contrapunctischen Kunst mit der neuesten Vollgriffigkeit« machte den Zeitgenossen zu schaffen. Sie empfanden sie als »sperrig« und »widerborstig« (in: Ehlert, 509 ff). Auch dieses Andantethema war offenbar durch ein Minnelied inspiriert. Im Unterschied zur romantischen Poesie, in der das Lied als Topos von Subjektivität und Innerlichkeit galt, rückt in den hier konzipierten Minneliedmodellen mehr ein archaisierender Zug in den Vordergrund. Das Alter und die karge Schlichtheit verliehen diesen Liedern nach zeitgenössischer Auffassung den reinen edlen Schliiff unangreifbarer Gültigkeit, ein ästhetisches Ideal, das Brahms zeitlebens suchen wird.

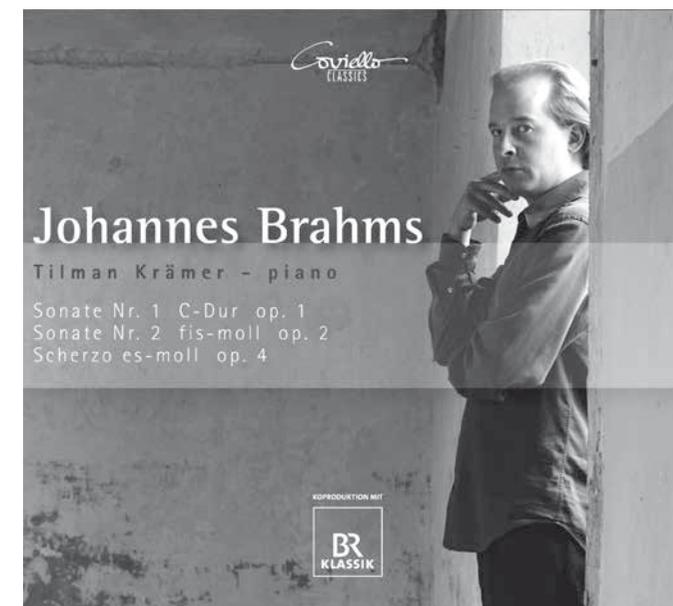
Prof. Dr. Janina Klassen

Der Text erscheint als Booklet zur CD

»Brahms – frühe Klavierwerke« von Tilman Krämer,

Dozent für Klavier an der Hochschule für Musik in Freiburg

Die CD ist in Koproduktion mit dem Bayerischen Rundfunk bei Coviello classics unter der Bestellnummer COV 50913 erschienen.



Persönliche Vorbemerkung

Es gibt so viele Volksmusiken wie es Menschen gibt. Das Klima, die Landschaft, die natürliche Umwelt und Besonderheiten der Ethnie, das alles beeinflusst die Volksmusik. Ihre Verschiedenartigkeit ist unbegrenzt. Volkslieder gelten alltäglichen Situationen oder Zuständen des Lebens. Ziel dieses Beitrags ist es, die japanische Sensibilität und den japanischen Charakter durch Volkslieder zu verstehen.

Obwohl ich Japanerin bin, kenne ich japanische Musik kaum, weil ich seit meiner Kindheit Klavier lerne. Ich bin mit »westlicher« Musik aufgewachsen. Weil ich selten japanische Musik höre, ist sie mir sogar manchmal unverständlich. Doch finde ich es schade, die Musik des eigenen Landes nicht zu verstehen. Seit mehr als vier Jahren lebe ich in Deutschland. Diese Zeit hat mir viel Anlass gegeben, über die Verschiedenheit zwischen Japanern und Deutschen, und darüber hinaus über die Verschiedenheit der Kultur und Geschichte nachzudenken. Durch die Beschäftigung mit japanischen Volksliedern möchte ich mich den Fragen nach den kulturellen Unterschieden annähern.

Minyō

Minyō ist ein im Meiji-Zeitalter (1868–1912) entstandener Sammelbegriff für Riyou, Huzoku, Hinauta, Kouta, Zokuyou und Chihouuta und heißt wörtlich »Volkslied«. Nach der Definition von Ringai Maeda (1864–1912), sind Minyō »Landeslieder ohne Instrumente, ohne bestimmte Melodien, gebildet aus Hohem und Niedrigem, Schnellem und Langsamem, Starkem und Schwachem«, die, so der Volkskundler Kunio Yanagida (1875–1962), »spontan komponiert und gesungen werden«. Minyō entstehen auf dem Land und werden von Generation zu Generation mündlich überliefert. Ich bezeichne als Minyō lokale Lieder, die im Volk entstanden sind, mündlich überliefert werden und deren Dichter und Komponisten unbekannt sind.

Entstehungsbedingungen

Folgende sechs Punkte gehören nach Kenji Tanaka zur unerlässlichen Voraussetzung für die Entstehung der Minyō:

1. Natürlichkeit, das heißt die Ausbreitung der Lieder ohne künstliche Manipulation,
2. Mündliche Überlieferung von »Ohr zu Ohr«, bei der die Lieder nach und nach verändert werden,
3. Wandelbarkeit, Liedgut, das von Wanderarbeitern mitgebracht und dann heimisch wird,
4. Kollektivität, Ausdruck einer Volksgruppe, nicht eines einzelnen,
5. Schlichtheit ohne musikalische Dekoration,
6. Regionalität in Mundart, Rhythmus und Melodie.

Es müssen nicht immer alle sechs Merkmale gleichzeitig auftreten. Schließlich können durch die Art der Überlieferung oder Übertragung in andere Regionen bestimmte Eigenarten verloren gehen, da das Minyō sich bei jeder Überlieferung auch verändert. Die Geschichte zeigt, dass die Veränderungen manchmal absichtlich erfolgen. So entstand am Ende des Taishou Zeitalters (1919–1926) eine von mehreren Komponisten aktivierte »Neue Minyō Bewegung«, in der Merkmale wie Natürlichkeit, Schlichtheit und Regionalität verloren gingen.

Klassifizierung

Über die Einteilung der Minyōlieder bestehen unterschiedliche Vorstellungen. Sie resultieren daraus, dass Minyō ein Sammelbegriff ist, der mitunter auch Kinderlieder einbezieht. Ich teilte Minyō in drei Gruppen, nämlich

1. Arbeitslieder, Gesänge aus dem Kontext von Reispflanzen, Ernten, Teepflücken, Grasmähen, Kräutersammeln, Weben, Stampfen, Fischen, Holzhacken und -schleppen,
2. Gottesdienstlieder, Gesänge zu Götterfesten, Hochzeiten, Einweihung des Hauses, Geburt, um Gäste willkommen zu heißen, und Tanzlieder
3. Kunstlieder, gemeint sind Gesänge, die zur Begleitung von Geschichten vorgetragen werden, Gesänge von Wanderern, blinden Sängern und Instrumentalisten.

Von den zirka 58.000 Minyō sind 80 bis 90 Prozent Arbeitslieder. Das hängt mit der arbeitsintensiven historischen japanischen Schlüsselindustrie zusammen, nämlich Land- und Forstwirtschaft, Fischerei sowie Bergbau. Minyō begleiten den langen Arbeitstag etwa eines Bauern: Sein Tag beginnt um vier Uhr im Stall. Dann geht er zum Mähen. Das Gras wird als Futter und Dünger gebraucht. Es muss geschnitten sein, bevor der Abendtau einsetzt. Lieder vom Mähen singt man nicht während der Arbeit, sondern auf dem Hin- und Rückweg. So enthalten viele Lieder Texte wie »Wenn man beim Aufbruch morgens die Berge sieht, sind sie noch neblig«. Reispflanzenlieder singen Bauern, während sie zu sechst in einer Reihe junge Reispflanzen setzen. Es müssen jeweils acht Pflänzchen rasch gesteckt werden, und nur geschickte Pflanzler singen das Lied. Obwohl Frauen und Männer zusammenarbeiten, singen hier nur die Männer.

Nach der Heimkehr beginnt die Arbeit im Garten (japanisch »Niwa«). Die entsprechenden Lieder (Niwa-Uta) betreffen entweder einen Garten oder den gestampften Fußboden im Haus. Dort werden vor allem im schneereichen Nordosten Japans Arbeiten wie Mörsern, Dreschen, Reispolieren, Korn mahlen oder Seile flechten erledigt. Dazu gibt es eine Reihe von Nachtliedern gegen die Müdigkeit: »Warum soll ich die Mühle drehen? Ich mache Mehl in der Nacht ohne Schlaf«, heißt es in einem Lied. »Am Sommertag bin ich müde und schläfrig. Ihr Herr Gemahl sagt mir: Mach das Mehl. Meine Mutter sagt mir, lass' es, schlaf!« Mahlen Männer und Frauen gemeinsam, so kommen auch einschlägige Liebeslieder zum Einsatz. Lieder vom Reispolieren singen auch Kinder: »Wenn ich von der Schule komme, soll ich beim Reispolieren helfen, 15 Kilo in zwei, drei Stunden.« Viele Lieder spiegeln die Arbeitsrhythmen wider. Beim Reispflanzen etwa sollen möglichst viele Setzlinge auf einmal gepflanzt werden. Deswegen singt man lange Phrasen auf einem Atemzug. Das Reispolieren sollte dagegen schnell und leichtfüßig gehen.

Gottesdienstlieder, die zweitstärkste Gruppe, sind Tanzlieder, verbunden mit dem Fest des Gebets für gute Ernte und für das »O-Bon-Fest«, ein japanischer buddhistischer Feiertag zur Errettung der Geister der verstorbenen Ahnen. In den Gottesdienstliedern wird Dankbarkeit gegenüber den Stammvätern bezeugt. Dazu gehören des weiteren Fest-, Bankett- und Hochzeitslieder.

Die unterhaltenden Kunstlieder bilden eine eigene Gattung. Sie werden von wandernden Schauspielern und Straßenmusikanten (»Coze« und »Zotou«) ausgeführt. Die mit dem »Shamisen«, einem dreisaitigen japanischen Zupfinstrument, herumreisenden Sänger bezeugen mit ihren Liedern ihre Dankbarkeit für eine Mahlzeit und Übernachtung. Ihre Auftritte haben großen Unterhaltungswert. Diese Sänger sorgen für eine überregionale Verbreitung der Minyō. Übertragungswege von Norden nach Süden (und umgekehrt) lassen sich, den japanischen Wanderungsbewegungen entsprechend, über Land und über das Meer verfolgen.

Geschichtliche Aspekte

Die historische Entstehung von Minyō verliert sich in den Mythen. In *Kojiki*, der ältesten Quelle aus dem 8. Jahrhundert, werden bereits minyōartige Gesänge beschrieben. Auch Begriffe von Lied und Tanz sind schon vorhanden, allerdings keine konkreten Beispiele. In den Texten von Minyō zeigt sich indes ein Prototypus, der den melodielosen, altjapanischen, gedichteten Liedern, wie den Haiku, entspricht. Die dort verwendeten Konstruktionsregeln, nämlich drei Gruppen von fünf, sieben und fünf japanischen Moren (Silben) zu bilden, finden sich auch im Minyō wieder. In der Sammlung *Manyōshū*, die der Dichter Ōtomo Yakamochi in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts zusammengestellt hat, finden sich in dem hauptsächlich für die Aristokratie und für Dichter zusammengestellten Repertoire auch einige Volkslieder. Auch in Schriften der Heian-Zeit (806–1190) sind Volkslieder enthalten. Minyō lässt sich aus diesen Quellen erschließen. Eine Veränderung tritt im Edo-Zeitalter (1603–1867) ein. Nun etabliert sich nicht bloß das Shamisen als Begleitinstrument. Vielmehr wandeln sich viele der Arbeits- in Kneipenlieder. Sie werden von Geishas und Frauen in Vergnügungsvierteln gespielt.

Die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einsetzende Meiji-Restauration bedeutet für die traditionelle japanische Musik einen einschneidenden Umbruch, weil die jetzt erfolgende Öffnung Japans eine Welle von westlicher Musik mit sich bringt. Vor diesem Hintergrund entsteht eine neue von Dichtern und Komponisten getragene Minyōbewegung. Sie ist Teil einer Kulturinitiative, die der Weiterführung von Minyō im Sinne eines gewandelten Volksliedbegriffs dienen soll. Der Unterschied zwischen dem traditionellen und dem neuen Minyō liegt darin, dass sich jetzt Komponisten und Dichter wie Shinpei Nakayama (1887–1952), Ujo Noguchi (1882–1945), Hakushū Kitahara (1885–1942) oder Yaso Saijō (1892–1970) der Sache annehmen und neue Minyō schreiben. Diese Aktivitäten führen zu einer gewissen Bereinigung, weil frühere Merkmale von Minyō, wie großzügige Improvisationen oder freizügige sexuelle Verherrlichungen, wegfallen.

In der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg wird Minyō vom aufblühenden Schlager in den Hintergrund gedrängt. So wie deutschsprachige Schlager auf Elementen aus der traditionellen Volksmusik aufbauen, so zeigen auch japanische Schlager in dieser Zeit Bezüge zur Tradition. Sie halten sich etwa streng an die pentatonische Tonleiter, die auch die Grundlage der japanischen Volksmusik bildet. Bei Live-Aufführungen tragen Sängerinnen meist einen traditionellen Kimono.

Der musikalische Bau der Minyō

Eine Beschreibung der musikalischen Strukturen von Minyō auf deutsch ist schwierig, weil Minyō Rhythmen und Strophen nutzt, für die es keinen adäquaten deutschen Ausdruck gibt. Außerdem lassen sich Minyō nur annähernd in einem diatonischen Liniensystem notieren, weil die Abstände zwischen den Tönen nicht den westlichen Konventionen entsprechen, wie die folgende Tabelle (nach Heibon-Sha) zeigt.

Westliche Musik	Japanische Musik	
C2	528	509
H	495	483
A	440	430
G	396	382
F	352	362
E	330	322
D	294	286

Die in westlicher Musik konstitutiven Intervalle Oktav, Quint und Terz sind in japanischer Musik unwichtig. Dort ist die reine Quarte das zentrale Intervall. Sie hat für japanische Fünfton-Skalen ungefähr die Bedeutung wie die Oktave für westliche Tonleitern. Auch der Begriff »Pentatonik« ist etwas irreführend, weil er von einem Oktavrahmen aus gedacht ist, der mit fünf Tönen gefüllt ist. Demgegenüber sind japanische Fünfton-Skalen additive Bildungen. Auch die sogenannte Minyō-Skala, die auf D beginnt, folgt diesem auf frühen Einflüssen chinesischer und altjapanischer Tradition basierenden Prinzip wie die Skalen Ritsu-Senpou und Ryou-Senpou, die in der altjapanischen Hofmusik verwendet wurden. Daraus leitet der japanische Musiktheoretiker Rokushirō Uehara (1848–1913) die Minyō-Skalen You-Senpou und Inaka-Bushi ab. Letztere Bezeichnung bedeutet wörtlich »Ländliches Lied«, da diese Skala bei »Bon«- und Erntetänzen benutzt wird.

Rhythmen

Minyō-Rhythmen lassen sich schwer schriftlich standardisieren. Sie erscheinen unregelmäßig und flexibel. Das hängt einerseits damit zusammen, dass die Tondauern individuell von den Sängern gestaltet werden. Andererseits spiegeln sich hier aber auch Besonderheiten der japanischen Sprache. So beeinflussen die spezifischen Eigenschaften von Konsonanten die Tonlänge. Hinzu kommt, dass die unterschiedlichen Betonungen auch die Bedeutung verändern. Zur Erforschung von Minyō-Rhythmen hat der Japanologe Kiyosuke Kanetsune (1885–1957) daher Schwingungsfrequenzen aufgezeichnet, die eine Art »Skelett« (Minamio Shibata) einzelner Minyō-Beispiele wiedergeben. Im Unterschied zu dem im Deutschen üblichen Gesang wird im Minyō mit wenig Tongebung gesungen.

Vergleich mit deutschen Volksliedern

Minyō und deutsche Volkslieder haben beide eine sehr lange Tradition. Auch bei den deutschen Volksliedern lassen sich mündlich und teils sehr früh schon schriftlich fixierte Überlieferungen aus geistlichen und weltlichen Liedern des Mittelalters herleiten. Auch Gattungen wie »Tanzlieder«, »Abendlieder« oder »Arbeitslieder« entsprechen wie im Minyō dem Gebrauch im Alltagsleben bei der Arbeit und bei Festen sowie zum Tanz und zur Unterhaltung. Außerdem zeigen die seit dem 18. Jahrhundert entstehenden deutschen Volksliedsammlungen wie sich die Lieder durch das Eingreifen von Dichtern

und Komponisten verändern. Der größte Unterschied zwischen Minyō und den deutschen Volksliedern liegt in der Machart. Sowohl in der Sprache als auch in den Tonsystemen, Rhythmen und der Art des Vortrags zeigen sich am deutlichsten die jeweils spezifischen kulturellen Besonderheiten deutscher und japanischer Kultur.

Seiko Tokiwa

hat ihr Klavierstudium bei Prof. Betty Vergara-Pink im Sommer 2008 abgeschlossen und im Frühjahr 2009 bei Prof. Dr. Janina Klassen ihre Diplomarbeit über die japanischen Volkslieder »Minyo« eingereicht. Der Beitrag resümiert diese Arbeit. Er wurde für diese Fassung von Towako Sato-Schöllhorn und Janina Klassen redigiert.

Literatur (in Auswahl)

Haruo Misumi: *Nihonno Minyōtobuyo* (Japanische Volkslieder und Tänze), Osaka 1990

Kenji Tanaka: *Nihon Ongakushi* (Japanische Musikgeschichte), Tokyo 2008

Die japanische traditionelle Musik, <http://www2.ntj.jac.go.jp/>, eingesehen Frühjahr 2009

Nio-net, http://www.nionet.jp/taikenkan/minyou/kohoku_kosei/rosaku.html, eingesehen Frühjahr 2009

Hans Schneider

Interdisziplinäres bei Rebecca Saunders: eine Annäherung an die Musik der englischen Komponistin

Dem folgenden Text liegen vier Musikstücke – *QUARTET*; *Molly's Song 3 – shades of crimson*; *Stirrings Still*; *Into the Blue* – zu Grunde, die auf den beiden angeführten CDs¹ enthalten sind. Für die in diesem Text aufgezeigte Annäherung an die Musik empfiehlt sich folgende Vorgangsweise: 1. Hören der Musikstücke; 2. Lesen der Kommentare zu den gehörten Stücken; 3. Beschäftigung mit den Informationen und Texten zu den einzelnen Beispielen; 4. Hören der Musikstücke.

QUARTET

für Klarinette, Akkordeon, Klavier und Kontrabass

Musikkommentar: Die Gegensätzlichkeit der Klangphysiognomien der verschiedenen Instrumente ist das Thema des Stücks: das wiederholte Zuschlagen des Klavierdeckels und das Nachklingen der dadurch ausgelösten Resonanzen im Innern des Instruments; die glissandierenden, mikrotonalen und teilweise verzerrten Töne des Kontrabasses; weiters die grellen Höhenregister des Akkordeons mit dem aufdringlichen Vibrato oder die Zartheit der Klarinettenöne und deren Echo; crescendoartige Tonrepetitionen mit Accelerandi und vielen Glissando-Passagen; Klangakzente, die auffahren lassen, bedrohende Steigerungen, die sich dann aber wieder plötzlich lösen – um wieder aufgebaut zu werden; und dann dazwischen vollkommene Ruhe; trotzdem kein Gefühl von Entspannung, man erwartet schon die nächste Steigerung. Die einzelnen Klänge bilden den Kern, deren Entwicklung und Entfaltung, aber nicht intendiert ist die Verbindung und Verknüpfung dieser zu einem Gesamten. Die Klänge, die sich hier auftürmen und übereinander schichten, können als »Seinszustände«, als archaische Monumente beschrieben werden.

Information: Die Idee für diese Art des Komponierens, vielleicht auch nur die Bestätigung ihres kompositorischen Denkens, fand Rebecca Saunders im Spätwerk der amerikanischen Dichterin Gertrude Stein. Im Roman *Ida* sprengt Stein die traditionellen Kategorien wie die der Handlung oder der auktorialen Logik und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf den einzelnen Moment, auf das »Sosein« der Figuren. Im Klappentext zur Deutschen Ausgabe heißt es: »Ida ist eine Frau, die von Kindheit an nichts tut, nur da ist, in sich ruht, älter wird und zu legendärer Berühmtheit gelangt.« Ida ist eine Frau, die die Aufmerksamkeit fesselt allein durch ihr Dasein. Es sind nicht Entwicklungen, die die Schriftstellerin Stein ausführt, sondern sie beschreibt Seinszustände, die sie in harten Schnitten aneinanderfügt. Einige Textpassagen aus dem Roman² mögen dies verdeutlichen:

1 Rebecca Saunders: *QUARTET, Into the Blue, Molly's Song 3 – shades of crimson, chichroic seventeen*. musikFabrik. Leitung: Stefan Asbury. KAIROS. 0012182KAI rebecca saunders: *STIRRINGS STILL* mit den Stücken *blaauw, blue and gray, duo, vermilion, stirrings still*. musikFabrik. WERGO. WER 6694 2

2 Stein, Gertrude: *Ida*. Frankfurt am Main 1984

[...] Sie stieg nie wieder in einen Zug. Natürlich nicht, sie war immer da oder sie ruhte. Ihr Leben begann nie von neuem wie es immer da war.

Und nun war es erstaunlich dass es immer da war. Ja es war da.

Ida.

Ja es war da. (S. 109)

[...] Ida sagte nie es war einmal. Diese Worte hatten für Ida keine Bedeutung. Das ist es was Ida sagte. Ida sagte ja, und dann sagte Ida oh ja, und dann sagte Ida, ich sagte ja, und dann sagte Ida, Ja. (S. 123)

[...] Niemand wusste was Ida als nächstes tun würde obwohl sie immer das gleiche auf die gleiche Weise tat, dennoch aber wusste niemand was Ida als nächstes tun würde oder sagen würde. Sie sagte ja. Das sagte Ida. (S. 128)

[...] Nach und nach war sie nicht mehr dort sie war fort.

Nach und nach.

Es war nach und nach und es war ganz unvermittelt. Es war nicht völlig unvermittelt weil sie nicht völlig dort war ehe sie fort war. (S. 141)

Ganz ähnlich verdankt Rebecca Saunders' Musik ihre Magie und Kraft der Selbstentfaltung und Spannung einzelner Klanggesten. Saunders: »Ich beziehe ein Stück hauptsächlich auf bestimmte Klänge, ihr physikalisches Erlebnis ist für mich der Kern, aus dem es sich entwickelt.«³

Molly's Song 3 – shades of crimson

für Alt-Flöte, Bratsche, Gitarre mit Stahl-Seiten, 4 Radios und eine Spieldose

Musikkommentar: In diesem Musikstück zeigt sich erneut und ganz deutlich, dass Rebecca Saunders Klänge so organisiert, dass sie nicht einer bestimmten Entwicklung unterworfen werden, sondern einfach für sich stehen, verweigungslos. Sebastian Kiefer spricht in diesem Zusammenhang von einem »nicht-zielgerichtete[n] Sich-Ereignen von Zeit«⁴. Die Musik wirkt eher statisch denn logisch und stringent fortschreitend. Klangflächen aus Liegetönen oder Repetitionsfiguren herrschen vor, die in sich selbst modulierende Klangzentren bilden und die durchbrochen werden durch expressive Gesten, geräuschhafte Akzente und vorschlagsartige Figuren. Einzelne laute Schläge hallen in anderen Instrumenten nach. Viele Glissando-Stellen und schwebende Dissonanzen kennzeichnen das Stück. Geräuschhafte Klänge und die Musik von einer Spieldose holen Alltag und Alltägliches in die Musik. Die klanglichen Kontraste werden noch verstärkt durch das häufig verwendete Prinzip des äußerst expressiven und schnellen An- und Abschwellens der Klänge und vor allem durch Momente der Stille. Die *shades* aus dem Werktitel können sowohl auf die Klanggesten als auch auf die Klang-Stillen bezogen werden: Unterschiedliche Klang-Schatten – Echos – und Stille-Schatten hat Saunders hier auskomponiert. Wie die Stille überhaupt ganz wesentlich ist für die englische Komponistin: »Ich denke, dass die Stille wie ein Rahmen wirkt, in gleicher Weise, wie eine weiße Wand oder eine graue Wand hinter einem Bild als ein Rahmen für das Objekt, das man anschaut, dienen kann. Ich denke, dass es in der Musik sehr wichtig ist, die Rolle der Stille bewusst wahrzunehmen – wie sie die Klänge verteilt, und wie der Hörer dann den Klang wahrnimmt. Es ist wichtiger, wie die Stille komponiert ist, als die Töne selbst.«⁵

3 Michael Struck-Schloen: *Das heikle Gleichgewicht zwischen Klang und Stille*. In: CD-Booklet zu *Quartet*. S. 8

4 Kiefer, Sebastian: *Kann es eine Ästhetik der »Intensität« und der »Klangfarbe« geben?* Zum Komponieren von Rebecca Saunders. In: *dissonanz/dissonance*. Die Schweizer Zeitschrift für aktuelle Musik. H 98/2007, S. 18

5 Zitiert in Wilkins, Caroline: *In Stille gerahmt*. Ein Porträt der britischen Komponistin Rebecca Saunders. In: *MusikTexte*. Zeitschrift für neue Musik. H 88/2001, S. 6

Information: Schon aufgrund des Titels, *Molly's Song*, wird der Hörer dieses Stücks auf die literarische Vorlage hingewiesen. Saunders nimmt hier Bezug auf den Roman *Ulysses* von James Joyce, bzw. auf den Monolog der Protagonistin Molly Bloom. In deren unkontrollierten Gedankenstrom springt diese – Molly – von einer Welt in die andere, von einem Geschehen in ein anderes, einmal voller Bedeutung, dann wieder ganz banal. Saunders verwendet keine konkreten Textpassagen, nur das Wort »crimson« (»glührot«), das Schlüsselwort für den Titel dieser dreiteiligen Werkreihe, stammt aus dem *Ulysses* – dieses wird aber nicht direkt eingearbeitet, ebenso wie das Wort »yes«, ein Wort, das immer wieder im Text von Joyce auftaucht, und welches von den Instrumentalisten am Beginn des ersten Stücks aus dieser Werkreihe öfters zitiert wird.

Crimson, das glühende Purpurrot, ist diesem obsessiven, ohne Punkt und Komma dahinjagenden Gedanken- und Assoziationsstrom voller erotischer Phantasien und erlebten Abenteuern der Molly Bloom am Ende von James Joyces *Ulysses* entnommen:

[...] oh der reißend tiefe Strom oh und das Meer das Meer glührot [crimson] manchmal wie Feuer und die herrlichen Sonnenuntergänge und die Feigenbäume in den Almedagärten ja und die ganzen komischen kleinen Straßen und Gässchen und rosa und blauen und gelben Häuser und [...] wo ich eine Blume des Berges war ja wie ich mir die Rose ins Haar gesteckt hab wie die andalusischen Mädchen immer machten oder soll ich eine rote tragen ja und wie er mich geküsst hat unter der maurischen Mauer [...].⁶

Diese Worte werden nirgends artikuliert, sondern werden verwandelt in reine Instrumentalklänge, verweisen aber auf synästhetische und kulturgeschichtliche Zusammenhänge: Rot kann als Ausdruck einer positiven Aggressivität interpretiert werden, einer vitalen Beweglichkeit und lebensbejahenden Energie, und der Verweis auf James Joyce lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Form des Schreibens, in der nicht mehr eine lineare, teleologische Erzählstruktur vorherrscht, sondern das Nebeneinander vieler Einzelgeschehnisse und unabhängiger Gedanken. Saunders versteht den Text aber nicht als »artifizielles Konstrukt, sondern lässt sich vom mehrschichtigen Fluss der Assoziationen und Spontaneität«⁷, die den Text prägen, inspirieren für eine Musik, die geprägt ist von Spannung, Kontrast und Intensität. Der Text evoziert bei ihr kompositorische Vorstellungen, die nicht zu verstehen sind im Sinne einer traditionellen Textvertonung, sondern als analoge Übertragung von Textfragmenten und –assoziationen in differenzierte Klanggestalten und Klanggebärden. Denn, so Saunders: »Warum sollte man ein perfektes musikalisches Sprachkunstwerk noch mit Musik versehen?«⁸

Stirrings Still

für Altflöte, Oboe, Klarinette in A, Klavier und Crotales

Musikkommentar: *Stirrings Still*, ein Stück bestehend aus zerbrechlichen, punktuellen Klängen, manchmal sehr leise und oft gerade noch die Hörschwelle durchdringend, ruhig, trotzdem vorwärts gehend, manchmal sogar drängelnd. Diese Musik wirkt geradezu karg und unpräzise, nichts Unwesentliches, Nebensächliches und Ornamenthaftes. Ein Auf und Ab von Klängen, einzelne in den Vordergrund tretend, dann wieder verschwindend. Die ruhi-

6 Joyce, James: *Ulysses*. Übersetzt von Hans Wollschläger. Frankfurt am Main 1996, S. 987f.

7 Kiefer 2007, S. 20

8 Zitiert in Struck-Schloen, Michael: *Composer in residence am Konzerthaus in Dortmund: Rebecca Saunders*. <http://k-west.net/modules.php?name=News&file=article&sid=362> (aufgerufen am 23. 04. 2009)

gen Phasen werden manchmal unterbrochen durch verdichtete Phasen. Auch in diesem Stück gibt es keine musikalischen Entwicklungen im konventionellen Stil. Die zu hörenden Klänge müssen gerade zu »erlauscht« werden und dringen mehr als einzelne Klangflächen denn als strukturierte Klanglinien an unser Ohr. Wie bei Giacinto Scelsi versucht die Komponistin ins Innere eines Klangs vorzudringen, aber nicht so heftig und energetisch wie Scelsi, nein, eher vorsichtig, aber trotzdem sehr intensiv. Anstelle von Entwicklungen sind gewissermaßen vielfältige Variationen eines nahezu sphärischen, »still-stehenden« Aggregatzustandes zu hören – Reinhard Kager spricht von einer »bewegte[n] Bewegungslosigkeit«⁹. Nicht nur die Musik selber erscheint still gestellt, sondern auch die Zeit wird vom Hörer eher als statische denn als verrinnende wahrgenommen. Diese »Ruhigkeit«, trotzdem aber auch »Bewegtheit« der Saunderschen Musik scheint wie bei einer Klangskulptur die verschiedenen Seiten mit unterschiedlichen Oberflächenstrukturen, mit Licht- und Schattenpunkten bzw. -flächen darstellen zu wollen, oder auch eine Musik des »Innen und Außen«¹⁰, wobei die »innere« Musik eher als schattenhaft, die »äußere« dagegen eher als klar, hell und konturiert beschrieben werden kann.

Information: Angeregt wurde Rebecca Saunders zu *Stirrings Still* durch einen Text von Samuel Beckett. Es ist dies eines der letzten Prosawerke von Beckett, entstanden zwischen 1986–1988. Wörtlich übersetzen könnte man diese Überschrift mit »bewegtes Stillstehen« oder »plötzliches Zusammenzucken«. Eine direkte Übersetzung trifft aber bei Becketts Literatur nicht den Kern der Aussage. Erika Tophoven übersetzt den Titel mit »Immer noch nicht mehr«¹¹, Peter Brockmeier zitiert diese Übersetzung wiederum mit »Immer noch nichts mehr«¹². Tophovens Übersetzung entspricht in seiner Unbestimmtheit mehr der Musik Saunders. In der Regel arbeitet Rebecca Saunders ihre Kompositionen minutiös aus. Interessanterweise aber in diesem Fall nicht. Denn es ist eine Komposition, welche den Interpreten viele Freiheiten lässt. Es existiert keine Gesamtpartitur zu diesem Stück, sondern jedem Instrument sind eigene Noten und eine Stoppuhr zugeordnet. Die verschiedenen Instrumente beginnen an festgelegten Zeitpunkten, spielen dann aber nur in einem nicht exakt notierten und nicht-einheitlichen Tempo. Abgesehen von den zeitlichen Einsatzpunkten der einzelnen Instrumente liegt die Verantwortung für die Gestaltung bei den Spielern. Diese jedoch sollen sich nicht als Individualisten gerieren, sondern mit der gewonnenen Freiheit im Sinne eines Gesamtklangs verantwortungsvoll umgehen. Dazu schreibt Saunders im Vorwort der Komposition: »Obwohl jedes Instrument für sich spielt, soll man auf die entstehenden Klänge lauschen und mit ihnen hin und wieder spielen.«¹³ *Stirrings Still* von Beckett ist eines seiner letzten Dokumente eines zunehmenden Verstummens, eines Stammelns, einer sprachlichen Zuckung oder Erregung. Diese Dichtung ist beherrscht von einer extrem reduzierten Sprache. Samuel Beckett: *Stirrings Still*

So weiter bis er wieder stehenblieb als an seine Ohren von tief innen oh wie und hier ein Wort das ihm entging es wäre zu enden wo nie zuvor. Dann Pause bevor wieder über kurz oder so lang daß vielleicht nie wieder und dann wieder lautlos beinahe von tief innen oh wie und hier wieder das fehlende Wort es wäre zu enden wo nie zuvor. Auf jeden Fall was es auch sein mag zu enden und so weiter war er nicht schon wie er

9 Kager, Reinhard: *Licht und Schatten*. Die fragilen Klanggespinste von Rebecca Saunders. Sendung des SWR2 »JetztMusik« vom 20.06. 2008

10 Struck-Schloen, Michael im Booklet zur CD rebecca saunders STIRRINGS STILL, S. 10

11 Siehe Fußnote 14

12 Brockmeier, Peter: *Samuel Beckett*. Stuttgart 2001, S. 197

13 Saunders, Rebecca: im Vorwort der Partitur zu *Stirrings Still*. Edition Peters. Frankfurt am Main 2006

dastand ganz gebeugt und an seine Ohren lautlos beinahe von tief innen immer wieder oh wie soundso und so weiter war nicht so weit er schon sehen konnte da vor nie zuvor? [...] Sollte er denn jetzt unbeirrt weiter eilen bald in die eine Richtung und bald in eine andere oder anders gesehen sich nicht mehr rühren je nachdem das heißt wie das fehlende Wort sein würde das falls es warnte wie zum Beispiel etwa traurig oder schlimm dann ohne weiteres trotz allem in die eine und wenn umgekehrt dann ohne weiteres in die andere das heißt sich nicht mehr rühren. Derart und von derartigem mehr der Lärm in seinem Kopf dem sogenannten bis nichts mehr von tief innen als nur immer schwächer oh enden. Einerlei wie einerlei wo. Zeit und Leid und Selbst das sogenannte. Oh alles enden.¹⁴

Noch deutlicher – vielleicht sogar für uns verständlicher – wird die Absicht sowohl von Beckett wie von Saunders am Text *Neither* von Samuel Beckett. Diesen Text hat Morton Feldman als Grundlage für seine Oper verwendet. Auch dies ist in diesem Kontext nicht unwesentlich – denn sowohl Feldman wie Saunders lassen sich nicht nur von Texten Becketts für neue Werke inspirieren und übertragen Techniken der Textgestaltung bzw. Auflösung der üblichen Textstruktur auf die musikalische Struktur ihrer Werke, sie nehmen beide auch immer wieder Bezug auf bildende Künstler, wie z. B. Wassily Kandinsky, Mark Rothko, Yves Klein, Barnett Newman u. a. Samuel Beckett: *weder noch*

*Hin und her im Schatten vom inneren zum äußeren Schatten
Vom undurchdringlichen Selbst zum undurchdringlichen
Nicht-Selbst
durch weder noch
wie zwischen zwei erleuchteten Herbergen, deren Türen
beim Näherkommen
sich sachte schließen, beim Abwenden
sachte wieder aufgehen
von hier von dort herbeigewunken und abgewiesen
ohne Achte auf den Weg, allein auf den einen Schein
oder den anderen
ungehörte Tritte einziger Laut
bis schließlich für immer Halt, für immer fern
vom Selbst und dem anderen
dann kein Laut
dann sachte Licht unvermindert auf dem unbeachteten
weder noch
unaussprechliche Heimstatt¹⁵*

Das Spiel mit dem Schatten, die Darstellung vom Inneren zum Äußeren und wieder zurück, vom Selbst zum Nicht-Selbst, vom Schließen zum Aufgehen, von der Zuwendung zur Abwendung, vom Laut des Nicht-Gehörten-Tritts – dies sind Beschreibungen, Metaphern, Versuche von Versprachlichungen der Musik Saunders wie wir sie schon beschrieben bzw. gehört haben. Es gibt sicher eine Parallele zwischen der Kargheit, der Schmucklosigkeit der Saunderschen Musiksprache und der »verstummenden«, trotzdem von einer immensen Intensität geprägten Sprache Becketts. Dazu noch einmal Saunders: »Wie Beckett jedes Wort abwägt, ist beeindruckend [...] Aber er ist dabei immer wirklich Angst vor der Intensität seiner Sprache.«¹⁶

14 Beckett, Samuel: *Immer noch nicht mehr*. Übersetzt von Erika Tophoven. In: Beckett, Samuel: *Dante und der Hummer*. Gesammelte Prosa. Frankfurt am Main 2000, S. 357

15 Ebda. S. 272

16 Zitiert in Struck-Schloen, a.a.O., S. 5

Into the Blue

für Klarinette, Fagott, Klavier, Schlagzeug, Violoncello und Kontrabass

Musikkommentar: Der Anfang von Saunders' Komposition *Into the Blue* ist bezeichnend für ihre sehr eindrucksvolle Art, die Stille zur Verteilung der Klänge einzusetzen. Immer wieder werden expressive, oft in extremen Registern gespielte Klanggesten durch ganz unterschiedlich lange Passagen der Stille vereinzelt. Man hat als Hörer dabei die Möglichkeit, den Klangereignissen nachzuhören, nachzuspüren, diese zu verarbeiten und sich auf das Folgende, auf die nächsten Klanggesten vorzubereiten. Manchmal bildet ein Echo, ein »Klang-Schatten« diese Stille, manchmal ist die Stille aber auch auskomponiert, in die vielleicht noch einige Klänge »lautlos« nachhallen, und in der sich wieder Spannung vor dem nächsten Ereignis aufbaut. Manchmal entsteht der Eindruck, dass die Klänge »vorbei fahren« würden, ein Gefühl von Ferne und Nähe. Dazwischen ein Streicherklangfeld, dieses wird unterbrochen durch ein »Klacken«, bringt etwas Bewegung in die Musik. Plötzlicher Abbruch, nur noch dumpfe Klänge sind zu hören, brummend – ein Gefühl von »Zeitlosigkeit« entsteht. Kurze Klangfolgen am Klavier wirken wie von einer anderen Welt. Dann wieder ein tiefes Brummen, zu dem sich allmählich wieder hohe, glissandierende Streicherklänge mischen. Diese heftige, explosive, manchmal geräuschhafte Musik wird zwischendurch mittels langer und klarer Töne beruhigt, die im Verlauf des Stückes vermehrt hörbar sind und mittels minimaler Tonschwankungen ausgelotet werden. Dazwischen tauchen plötzlich rhythmisch-pulsierende Schläge am Klavier auf, die das Stück vorantreiben. Unterschiedliche Wirkung erzeugen vor allem Passagen, die entweder in höchsten Registern erklingen oder aber von tiefen, eher ruhigen Klängen geprägt sind. Das Stück endet mit einem hohen Streicher-Schlussklang, hell surrend, aber ohne Schlusswirkung, offen, verfliegend in alle Richtungen. Diese Unterschiedlichkeit in der Klanggestik, in der Klangwirkung und in der Klangfarblichkeit ist Kennzeichen dieses Stückes und ist auch ein Merkmal der Saunderschen Kompositionsweise: Sie sucht nach neuen Mitteln des Ausdrucks, nach neuen farblichen Möglichkeiten eines Klangs, nach den diesen Klängen innewohnenden Energien, indem sie für jedes Instrument eigene »Klangfarben-Paletten« entwirft. »Die so entwickelten skelettartigen Texturen und Klanggesten sind wie Bilder, die in einem weißen Raum stehen, in die Stille eingesetzt, nebeneinander, übereinander, gegeneinander«, so Saunders.¹⁷ Mit »Bilder« und »weiße[m] Raum« verweist sie wiederum auf einen Künstler, der sie sehr beeinflusst hat – es ist Derek Jarman, dem auch das Stück gewidmet ist.

Zur Erinnerung an Derek Jarman,

der Titel stammt aus Derek Jarman's Buch »*Chroma: Ein Buch der Farben*«, Merve Verlag, 1996

Information: Das Stück ist dem Andenken an den Filmemacher, Maler und dem 1996 an Aids verstorbenen Derek Jarman gewidmet. Rebecca Saunders hat sich intensiv mit diesem Künstler und dessen eigener Beschäftigung mit dem Thema »Farbe« auseinandergesetzt. Der Titel *Into the Blue* bezieht sich auf eine Phantasie über die unzähligen Nuancen der Farbe Blau und Saunders ist durch das Buch der Farben – *Chroma*¹⁸ –, das von Jarman verfasst wurde, zu dieser Komposition angeregt worden. In dieser bemerkenswerten Zusammenstellung von Zitaten, Assoziationen, Phantasien und Reflexionen zum Thema »Farbe« hat Jarman die metaphorische Qualität von Farben beschrieben und besonders in diesen Beschreibungen entdeckte Saunders Gedanken und Überlegungen, die sie einerseits in ihren Überlegungen zum Thema »Komponieren« bestärk-

¹⁷ Zitiert in Wilkins, a.a.O. S. 8

¹⁸ Jarman, Derek: *Chroma. Ein Buch der Farben*. Berlin 1966

ten, andererseits dazu beitragen konnten, ihre eigenen Gedanken über Farbe zu ordnen. Dennoch gibt es im kompositorischen Prozess keine unmittelbare Übersetzung von Farbe in Klang. »Es ist nicht so direkt, dass ich ein C höre und an ein Blau denke oder ein A höre und an ein Rot denke, aber es gibt bestimmte Konnotationen, die sehr subjektiv sind, aber ich sage eigentlich nie, was ich darüber denke, weil diese Konnotationen wirklich sehr subjektiv sind. Es ist mehr die musikalische Energie, die ich versuche, in einem Stück zu schaffen, die für mich sehr eng mit bestimmten Farben verbunden sein kann.«¹⁹

In Jarmans *Chroma* begegnet man Gedanken, die sich indirekt in Saunders Musik finden lassen. Ich denke dabei an folgende Aussagen: »Die Gegend ist voller Echos aus der Vergangenheit«²⁰ – man erinnere sich an die Echos der Klänge in die Stille; »In *Die Pforten der Wahrnehmung* erkennt Aldous Huxley die ›Istigkeit‹ der Farbe – jenen Moment, in dem die Zeit mit Meister Eckhardt stillsteht«²¹ – in ganz wenigen Momenten pulsiert die Musik bei Saunders, meist klingt sie flächig, aber manchmal auch explosiv, dabei aber nicht vorwärts drängend, sondern eher einen Zustand, einen Ist-Zustand, eine ›Istigkeit‹ beschreibend; »Licht und Schatten, das pulsierte, als enthüllte es ein Geheimnis, das nicht enträtselt werden konnte«²² – Saunders Musik und auch ihre Auseinandersetzung mit der Farbe, der Klangfarbe, mit ihren Bezügen zu Joyce, Beckett, Stein, Jarman, Yves Klein (er ist der Vater der Farbe »Blau«, des »Yves-Blau«) ist geprägt von Helligkeit und dessen Schatten, von Farb-Paletten, deren Mischung und Wirkung, malerisch wie musikalisch.

Und wenn man die Sekundärliteratur bzw. die Aufsätze in Katalogen zu Jarman-Ausstellungen durchforstet, findet man immer wieder Passagen und Aussagen, die einerseits übertragen werden können auf die Kompositionsweise von Saunders, andererseits auf die Struktur und die Wirk-Weise ihrer Musik. Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen:

»[...] sondern Heftigkeit ist das Anliegen dieser Bilder [von Jarman]«²³ – bei Saunders: plötzliche Eruptionen in der Musik, in den höchsten Registern gespielte Klanggesten; »offene Narration in Jarmans Werk«²⁴ – vergleichbar der nicht linear gedachten Musik von Saunders mit dem in »alle Richtungen verfliegenden« Schluss; »Jarman hat differenzierte Strukturen einer ›offenen Narration‹ entwickelt, die Vieldeutigkeit zulassen und dem Betrachter so den Freiraum seines eignen ›Ichs‹ gewähren«²⁵ – Saunders Musikstücke unterliegen keinen einheitlichen Strukturierungen, sie sind manchmal fließend, dann wieder stockend bis »still-gestellt« und verweigern sich dadurch einer linearen Form und eindeutigen Interpretationen; »Jarmans Filme funktionieren aus der dramatischen Situation heraus und erinnern an Gemälde oder Skulpturen ... Die wesentlichsten Qualitäten sind Inszenierung, visueller Aufbau und Bild«²⁶ – die Musik wird mit Klanggebärden verglichen, mit Klangskulpturen, die in ihrer Lebendigkeit auch an die Calderschen »Mobiles« erinnern. Abschließend sei hier noch verwiesen auf Jarmans Buch zum Film *The Last of England*, speziell auf einen Abschnitt mit dem Titel »The Sound of Breaking Glass«, in welchem er sehr genau definiert, was im Mittelpunkt seines Wirkens stand: »Meine Welt liegt in Scherben, zerschmettert in so viele winzige Teile, dass ich bezweifle, ob ich sie je wieder zusammensetzen kann. Also scharre ich im Schutt wie ein Archäologe, der über einen vergrabene-

¹⁹ Zitiert in Wilkins, a.a.O., S. 7

²⁰ Jarman, a.a.O., S. 76

²¹ Ebda., S. 89

²² Ebda., S. 90

²³ Julien, Isaac: Vorwort zum Ausstellungskatalog *Derek Jarman: Brutal Beauty*. Kuratiert von Isaac Julien. Wien, Zürich, Köln 2008, S. 6

²⁴ Frey, Martin: *Derek Jarman. Bewegte Bilder eines Malers*. Home Movies, Super-8-Filme und andere kleine Gesten. Wien 2008

²⁵ Ebda., S. 107

²⁶ Zitiert in: Watson, Gary: *Der Schlüssel ist die Kunst*. In: *Kunstforum* Bd. 142, 1998, S. 161

nen Film stolpert. ... Der Künstler ist mit Ausgrabungen beschäftigt.«²⁷ Auch Saunders betätigt sich als Archäologin, als Klangsucherin und Klanggestalterin, indem sie Töne und Klänge aufsplittet, in Mikroteile, diese untersucht, ihre »Schwellkraft« und Klangwirkung beobachtet und neue bzw. ungewöhnliche Spielweisen und Klangeffekte in ihre Kompositionen einbaut. Farbe ist Ziel und Mittel nicht nur in *Into the Blue*, sondern auch in vielen anderen Stücken der englischen Komponistin. Diese – die Farbe – wird als Energieträger für die musikalische Dramaturgie verwendet und jede Bewegung, jede Veränderung der Klänge wird in den Dienst der Erzeugung von Farbe bzw. Farbwirkung gestellt. Denn nach Saunders erzeugt Farbe am unmittelbarsten emotionale Wirkungen, unabhängig von Struktur und Logik im Aufbau eines Stücks. Farbe ist also keineswegs Dekorationsmittel oder Ornament. Saunders: »Auf der Suche nach neuen Möglichkeiten von musikalischem Ausdruck und Artikulation beschäftigte ich mich mit mehrdimensionaler Auffächerung der Farbe eines Tones [...] Von Beginn an wollte ich mit Farben von Klängen und deren Schatten – der Stille – umgehen.«²⁸ »Stille« ist hier also nicht, wie etwa bei Webern, auskomponiertes Nicht-Ereignis, sondern es ist damit ein »farbiger (Klang-)Schatten« gemeint. Seit 2002 schreibt die in Berlin lebende Komponistin immer wieder an verschiedenen Versionen des Stückes *chroma*. Die Bearbeitungen des Ausgangsstückes orientieren sich an den jeweils vorgegebenen Örtlichkeiten der Aufführung. Meist sind dies Museums- und Ausstellungsräume, in denen die Musik eine »Inszenierung« erfährt (Tate Galery in London, im Musée de la Musique in Paris, Museum in Witten, List-Halle in Graz, im Zentrum Paul Klee in Bern ...). Dies wäre ein weiterer Bezug zu einer anderen Kunstform, der Architektur bzw. der Gestaltung von Räumen und deren Einfluss auf das Hören und Erleben von Musik. Ich möchte hier aber nicht näher darauf eingehen, da die Musik noch nicht auf einem Tonträger zur Verfügung steht. Trotzdem sollen an dieser Stelle noch einige erhellende Auszüge aus einem Gespräch mit Rebecca Saunders hier zitiert werden:

Das ist zum einen die Dichte, im Falle von chroma die Dichte einer Collage. Wie viel kann ein Raum vertragen, dass die einzelnen Klangpaletten, gebildet von den einzelnen Ensembles, unterschieden werden können, dass die Einheit des Ganzen bewahrt bleibt. Auf der andern Seite fasziniert mich das Spiel von Ferne und Nähe: Wie unterschiedlich kann das Hörerlebnis in ein und derselben Aufführung sein, wie kann durch diese Relation von Nähe und Ferne die Qualität des Hörereignisses bereichert werden, so dass eine neue Wahrnehmungsqualität angeboten wird [...] finde ich auch interessant, dass man sich in einer Musik fortbewegen kann. Und die körperliche Bewegung im Raum, während man zuhört, ist ein zusätzliches Erlebnis.²⁹

Bemerkenswert ist außerdem die Tatsache, dass die Arbeitstechnik von Saunders in manchen Dingen der Arbeit eines bildenden Künstlers nahe kommt. Als wichtigen Faktor im musikalischen Findungs- und Erfindungsprozess bezeichnet die Komponistin das Benützen von »Klangpaletten«, ähnlich den Farbpaletten eines Malers. Sie untersucht die Klänge, balanciert sie aus, überträgt die interessanten auf große Plakate in ihrem Atelier und disponiert mit Unterstützung des visuellen Erscheinungsbildes die geeignete Großform. Das Abwägen der Klänge, die Verschmelzung mit dem inneren Hören, die damit verbundenen musikalischen Gesten – »Klanggebärden« – verbinden sich bei Saunders zu einem visualisierten Klangraum.

²⁷ Jarman, Derek: *The Last of England*. London 1987, S. 235f.

²⁸ Saunders, Rebecca: Programmheft der Wittener Tage für Kammermusik 1996, hg. vom Kulturamt der Stadt Witten, S. 43

²⁹ Nauck, Gisela/Saunders, Rebecca: *Musik wie ein Mobile*. Ein Gespräch über *chroma* für verschiedenen Kammermusikgruppen und Klangobjekte. In: Positionen. Texte zur aktuellen Musik. Heft 78/2009, S. 12f.

Resümee

Obwohl Saunders absolute Musik schreibt, verbergen sich hinter den einzelnen Musikbeispielen und deren Titeln programmatische Andeutungen auf jeweils andere Künste. Sowohl die kurzen musikalischen Höreindrücke zu den vier ausgewählten Musikstücken – ohne musiktheoretische Analyse, die in einem nächsten Schritt zu leisten wäre – als auch die Deutung der Werktitel und die Hinweise auf die außermusikalischen Vorlagen, Einflüsse und Inspirationen öffnen ein großes Feld von Interpretationsmöglichkeiten. Die »Deutungen« bzw. »Bedeutungen« können einerseits Musik immanent sein, andererseits bieten sich durch die in den Stücken enthaltene Intermedialität sprachlich-literarische, farblich-bildhafte oder räumliche »Auslegungen« an, die eine vielfältigere Beschäftigung mit der Musik ermöglichen. Dieses »grundsätzlich unabschließbare Feld der Deutungen und Bedeutungen«, welches durch das »Metaphorische der Kunst« bedingt ist, hebt Ursula Brandstätter in ihrem Buch *Grundfragen der Ästhetik* als besonderes Kennzeichen hervor. Sie sieht in der Auseinandersetzung mit den Künsten vor allem die Chance, dass dadurch wichtige »Prozesse der Wahrnehmung und Erfahrung [initiiert]«³⁰ werden. Solche Prozesse löste das Hören der Musik von Saunders bei mir aus: Jede neue Entdeckung – sowohl in musikalisch/theoretischer wie auch in außermusikalischer Hinsicht – bedeutete für mich eine andere, meist intensivere Form des Hörens. Die Musik erlebte ich als noch viel spannender, farbiger, ausdrucksstärker, vielfältiger und vielgestaltiger, das Assoziationspektrum wurde außerordentlich angereichert und vor allem erhöhte sich die Reflexionsfähigkeit ganz beachtlich, da mir nun auf Grund der bisherigen Auseinandersetzung mit den anderen künstlerischen Ausdrucksformen und den damit verbundenen neuen Einsichten und Erkenntnissen ein größeres geistiges und verbales Repertoire zur Verfügung stand, um über die Stücke von Saunders differenziert nachdenken und diskutieren zu können. Dieser Akt des Reflektierens ist kein abgeschlossener, sondern begleitet mich gegenwärtig und wird dies auch in Zukunft tun. Denn mir ist auf Grund der Erfahrung mit diesen inhaltvollen Stücken bewusst geworden, dass es noch genügend Dinge, Elemente, Gedanken, Verweise und Neues in den verschiedenen Medien, die für die Komponistin eine Rolle gespielt haben, zu entdecken und letztlich zu erfahren gibt. Vor allem an dieser Erfahrung mit dem Noch-nicht-Bekanntem, mit dem Fremden wird das Unterscheidungs- und Sprachvermögen nach Albrecht Wellmer entwickelt und geschärft. Denn gerade die Auseinandersetzung und Erfahrung mit dem Neuen »nötigt zu einem reflexiv-strukturierenden Hören, für welches die Frage ›Was ist das?‹ noch nicht vorentschieden ist und für welches das musikanalytische Vokabular zumeist erst nachwächst«³¹. Diese noch nicht eindeutige Interpretation, das letztlich noch nicht Präzisierte der einzelnen Werke schuf in mir eine positive Unruhe, die in Neugierde und in vermehrte Wissenslust umschlug. Wellmer betont in seinem neuen Buch *Versuch über Musik und Sprache* immer wieder, dass dafür sowohl die außerästhetischen Kontexte als auch die sinnlichen Aspekte von Musik verantwortlich seien. Die Integration dieser beiden letztgenannten Bereiche eröffne bezogen auf die Wahrnehmung eine »synästhetische« Perspektive, die uns Begriffe zur Verfügung stelle, die »in komplexer Weise auf das akustische, taktile, visuelle und sensomotorische Erfahrungsfeld übergreifen«³². Der Rekurs auf am Kunstwerk »beteiligte« ästhetische und nichtästhetische Kontexte, die nach Wellmer »potentiell unendlich« sein können, sind nach seiner Auffassung »für die Zusammenhangbildungen der ästhetischen Erfahrung in ihren verschiedenen – auf Sinn, Form und Materia-

³⁰ Brandstätter, Ursula: *Grundfragen der Ästhetik*. Bild – Musik – Sprache – Körper. Stuttgart 2008, S.10 und 104

³¹ Ebda., S. 120

³² Ebda., S. 121

lität bzw. Klanglichkeit abzielenden – Perspektiven und ihres Zusammenspiels notwendig³³. Es hat sich aber in der Auseinandersetzung mit der Musik nicht nur mein ästhetisches Erfahrungspotential erweitert, sondern ich konnte auch eine Veränderung in meinem Rezeptionsverhalten gegenüber den anderen Medien feststellen: Das Lesen der Texte von Beckett, Joyce, Stein und *Chroma* von Jarman – manches habe ich mehrmals gelesen, nicht nur von vorne nach hinten, sondern auch quer und zum Teil nur Satz- bzw. Wortweise, da die Inhalte nicht immer leicht nachvollziehbar waren oder auch auf Grund der Polyvalenz und des enthaltenen Assoziationsreichtums – wurde begleitet von neuen Wahrnehmungen, Erinnerungen, Fantasien und vor allem von innerlich gehörten Klängen, Klangfetzen, Klanggesten und Geräuschen der Musik von Saunders, manchmal ziemlich präzise und konkret, manchmal als Variationen, manchmal nur noch als »Schatten«.

Literaturverzeichnis: Beckett, Samuel: Immer noch nicht mehr. In: Beckett, Samuel: Dante und der Hummer. Gesammelte Prosa. Frankfurt a.M., 2000, 352–357 | Beckett, Samuel: weder noch. In: Beckett, Samuel: Dante und der Hummer. Gesammelte Prosa. Frankfurt a.M., 2000, 272. | Brandstätter, Ursula: Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper. Stuttgart, 2008. | Brockmeier, Peter: Samuel Beckett. Stuttgart, 2001. | Frey, Martin: Derek Jarman. Bewegte Bilder eines Malers. Home Movies, Super-8-Filme und andere kleine Gesten. Wien, 2008. | Jarman, Derek: Chroma. Ein Buch der Farben. Berlin, 1995. | Jarman, Derek: The Last of England. London, 1987. | Joyce, James: Ulysses. Übersetzt von Hans Wollschläger. Frankfurt a.M., 1996. | Julien, Isaac: Vorwort zum Ausstellungskatalog Derek Jarman: Brutal Beauty, kuratiert von Isaac Julien. Wien, Zürich, Köln, 2008. | Kager, Reinhard: Licht und Schatten. Die fragilen Klanggespinste von Rebecca Saunders. Sendung des SWR2 »JetztMusik« vom 20.06. 2008. | Kiefer, Sebastian: Kann es eine Ästhetik der »Intensität« und der »Klangfarbe« geben? Zum Komponieren von Rebecca Saunders. In: dissonanz/dissonance. Die Schweizer Zeitschrift für aktuelle Musik, 2007, Heft 98, 18–21. | Nauck, Gisela/Saunders, Rebecca: Musik wie ein Mobile. Ein Gespräch über »chroma« für verschiedene Kammermusikgruppen und Klangobjekte. In: Positionen. Texte zur aktuellen Musik, 2009, Heft 78, 12–15. | Saunders, Rebecca: Programmheft der Wittener Tage für Kammermusik 1996, hg. vom Kulturrat der Stadt Witten | Saunders, Rebecca: Vorwort der Partitur zu »Stirrings Still«. Edition Peters. Frankfurt a.M., 2006. | Stein, Gertrude: Ida. Frankfurt a.M., 1984. | Struck-Schloen, Michael: Composer in residence am Konzerthaus in Dortmund: Rebecca Saunders. <http://k-west.net/modules.php?name=News&file=article&sid=362> vom 23. 04. 2009. | Struck-Schloen, Michael: Das heikle Gleichgewicht zwischen Klang und Stille. In: CD-Booklet zu »Quartet« von Rebecca Saunders (KAIROS. 0012182KAI). Wien, 2003 | Watson, Gary: Der Schlüssel ist die Kunst. In: Kunstforum, 1998, Band 142, 160–162. | Wellmer, Albrecht: Versuch über Musik und Sprache. München, 2009. | Wilkins, Caroline: In Stille gerahmt. Ein Porträt der britischen Komponistin Rebecca Saunders. In: MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik, 2001, Heft 88, 4–8.

Prof. Dr. Hans Schneider

Dies ist ein leicht veränderter und gekürzter Text, der im Spätherbst 2009 im Buch zum kunstspartenübergreifenden Symposium Szenenwechsel³ (Universität der Künste Berlin im September 2008) erscheinen wird.

Gabriel Behrens

Ästhetische Erfahrung im Kontext des gymnasialen Musik- und Kunstunterrichts

In den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts beginnt eine Debatte um ästhetische Erfahrung und deren Integration in den künstlerischen Unterricht an Gymnasien. Pädagogisches Handeln ist zweckgebunden und zielorientiert, während ästhetisches Erfahren abseits alltäglicher Handlungsorientierung stattfindet. Es ist selbstbezüglich. Dieser Gegensatz sprach für die Unvereinbarkeit ästhetischer Erfahrung und pädagogischen Handelns.

Heute versucht man an verschiedenen Standorten, in einem kunstspartenübergreifenden Unterricht ästhetisches Wahrnehmen zu fördern. Das gelingt insbesondere bei der Kombination von Produktion und Rezeption von Kunst.¹ Die vermeintliche Unvereinbarkeit von ästhetischer Erfahrung und Pädagogik hat man überwunden.

Klaus Mollenhauer, auf den die Debatte um ästhetische Erfahrung und deren Pädagogisierung zurückgeht, definiert ein ästhetisches Weltverhältnis, das sich auszeichnet durch Differenz, Selbstbezüglichkeit und Symbolhaftigkeit. Seine Definitionen sind wenig kompromissbereit und führen dazu, dass wir heute neue Definitionen brauchen, um von ästhetischer Erfahrung im künstlerischen Unterricht sprechen zu können.

Im Folgenden erläutere ich die Theorie Mollenhauers und versuche, sie zu entkräften. Im zweiten Teil des Artikels stelle ich eine Unterrichtseinheit vor, die den Beweis für ästhetische Erfahrung im künstlerischen Unterricht darstellt.

Zum besseren Verständnis folgt zunächst eine Erklärung der wichtigsten Begrifflichkeiten.

Der Mensch nimmt seine Umwelt mit seinen Sinnen wahr. Unsere Sinne reagieren auf äußere Reize und leiten sie an das Gehirn weiter. Es konstruiert so eine Vorstellung der Wirklichkeit, von der wir glauben, dass sie ein authentisches Abbild der real existierenden Wirklichkeit ist. Ästhetisches Wahrnehmen ist eine besondere Art der Sinneswahrnehmung. Sie stellt sich meist während der Rezeption von Kunst ein und ist eine Art der intentionalen Wahrnehmung. Wir nehmen bewusst wahr und konzentrieren uns auf eine andere, künstliche Wirklichkeit. Dabei richtet sich die Konzentration auf ein ästhetisches Objekt: das Gemälde oder die Musik. Die vom ästhetischen Objekt ausgehende Wirkung beeinflusst unsere Emotionen. Sie provoziert ästhetisches Empfinden. Das Ergebnis ist die ästhetische Erfahrung.

Erfahrung kann als Prozess oder als Resultat verstanden werden. Wir machen Erfahrungen und haben Erfahrung.² Die Gesamtheit ästhetischer Erfahrung eines Menschen ist seine ästhetische Bildung.

Das erste Kriterium ästhetischer Erfahrung nach Mollenhauer ist ihre Differenz. Eine ästhetische Empfindung ist beschränkt auf ihre Momenthaftigkeit. Sie ist nur im Moment der Beschäftigung mit einem ästhetischen Objekt zugänglich. Sie ist losgelöst von sämtlichen pragmatischen Handlungszwecken und steht in keinerlei Verbindung mit alltäglichen Kontexten, denn im Moment einer ästhetischen Empfindung sind »alle in das praktische Leben grei-

1 Der Begriff Kunst steht hier und im Folgenden stellvertretend für bildende Kunst und Musik.

2 Vgl. Kaiser (1992), S. 100f.

fenden Orientierungen suspendiert«.³ Der Rezipient »genießt vielmehr den Vollzug der Wahrnehmung [...] und er gewinnt in diesem Vollzug ästhetischer Praxis neue Perspektiven auf sich und damit neue Möglichkeiten der Wahrnehmung der Welt«.⁴ Das Unterrichten in der Schule ist in den meisten Fällen eine »interaktive Praxis«⁵ und stellt kein System jenseits der pragmatischen Handlungsorientierung dar. Auch der Unterricht in den künstlerischen Fächern ist in der Regel auf den Alltag bezogen. Es geht um das Erlernen von wägbaren Kompetenzen.⁶

Schulunterricht dient der Öffnung für neue handlungsorientierte Sichtweisen, ästhetisches Erfahren hingegen ist bemüht um neue Perspektiven in Bezug auf das sinnliche⁷ Wahrnehmen der Welt.

Das zweite Kriterium ästhetischer Erfahrung ist ihre Selbstbezüglichkeit. Unter Selbstbezüglichkeit verstehen wir nicht die Konzentration auf die Objekte Musik, Gemälde, Gedicht, sondern die Konzentration auf den Prozess der Empfindung, wenn wir Musik hören, ein Buch lesen, ein Gemälde betrachten, etc. Im Moment ästhetischer Erfahrung ist es gleichgültig, welche Art Kunst rezipiert wird und was diese Kunst darstellt oder abbildet. Das ästhetische Objekt ruft ästhetische Empfindungen als ihre Wirkungen hervor, und im Sinne der Selbstbezüglichkeit konzentriert sich jeder Mensch auf seine subjektive Empfindung, die das ästhetische Objekt in ihm hervorruft. Da die Wahrnehmung fokussiert ist auf die eigene Befindlichkeit im Moment der ästhetischen Empfindung, kann man von einem direkten Bezug zur eigenen leib-seelischen Befindlichkeit sprechen. Was empfinde ich, was berührt mich? Wie reagiert meine eigene Emotionalität, was sind die Auswirkungen des ästhetischen Empfindens auf meinen Körper? Natürlich ruft jedes ästhetische Objekt unterschiedliche Empfindungen hervor, weshalb nicht behauptet werden kann, Selbstbezüglichkeit sei unabhängig vom jeweiligen ästhetischen Objekt. Aber das Objekt ist eben aufgrund der Selbstbezüglichkeit nicht wichtig, es ist lediglich das auslösende Moment meiner Empfindung und darüber hinaus nicht weiter relevant.

Bezug nehmend auf Hans Robert Jauß spricht Hermann J. Kaiser im Gegensatz zu Mollenhauer vom so genannten »Selbstgenuss im Fremdgenuss«.⁸ Ein Selbstgenuss, d.h. die Affiziertheit des Ich⁹, kann sich nur ergeben, wenn dem Selbstgenuss ein Fremdgenuss – also die Rezeption eines ästhetischen Objektes – vorausgeht. Selbstgenuss im Fremdgenuss zeichnet sich durch Interesselosigkeit aus, da der Rezipient nicht mehr an dem Kunstwerk interessiert ist, sondern nur noch an der Wirkung desselben, weil es zum Selbstgenuss führt. Das ästhetische Objekt wird dann Mittel zum Zweck und steht nicht mehr im Mittelpunkt. Es findet ein Wechselspiel zwischen Subjekt und Objekt statt, »in dem wir ›Interesse an unserer Interesselosigkeit‹ gewinnen«.¹⁰ Selbstbezüglichkeit ist deshalb für Mollenhauer ein Argument gegen ästhetische Erfahrung in der Schule, da sie keine Intersubjektivität fördert.

3 Mollenhauer (1990), S. 488.

4 Orgass (2007), S. 46.

5 Orgass (2007), S. 47.

6 Wägbare Kompetenzen sind solche, die messbar sind und von den Lehrenden bewertet werden können. Unwägbare Kompetenzen, wie beispielsweise ästhetische Kompetenzen, sind nicht messbar und nur schwer zu bewerten. In diesem Zusammenhang sollten die Bewertungskriterien im künstlerischen Unterricht unbedingt in Frage gestellt werden. Vgl. hierzu Klepacki/Zirfas (2009), S. 115.

7 Sinnlich ist hier nicht im Sinne einer rein sinnlichen, also ästhetischen Wahrnehmung zu verstehen, sondern im Sinne einer ästhetischen Empfindung. Das ästhetische Empfinden unterscheidet sich vom ästhetischen Wahrnehmen, das nur die Wahrnehmung der Welt mittels der Sinne meint, jedoch nicht den reflexiven Charakter einer ästhetischen Wahrnehmung impliziert.

8 Kaiser (1992), S. 111.

9 Die Affiziertheit des Ich, von der Kaiser spricht, ist die ästhetische Empfindung.

10 Jauß (1991), S. 84.

Um dennoch ästhetische Erfahrung in ein pädagogisches Konzept integrieren zu können, entwirft Mollenhauer eine Theorie ästhetischer Symbole. Eine musikalische Phrase, eine gezeichnete Linie oder ein geschriebenes Wort sind ästhetische Symbole. Er überträgt die Eigenschaften herkömmlicher konventioneller und arbiträrer Zeichen¹¹ auch auf das ästhetische Symbol und meint: »Symbole sollen eine intersubjektiv geteilte Bedeutung haben.«¹² Der Begriff der Intersubjektivität, den Mollenhauer hier einführt, erfordert ein Zeichensystem, das auf Konventionen beruht und auf das jeder Mensch zugreifen kann, da Intersubjektivität »auf keine andere Weise zugänglich [ist] als durch Teilhabe an einem kulturell und historisch bestimmten Code«.¹³ Es ist grundsätzlich natürlich ausgeschlossen, von einem Zeichensystem zu sprechen, das intersubjektiv und arbiträr unser Empfindungsinventar evoziert, denn ein solches System lässt keine Subjektivität der Empfindung mehr zu. Es gibt kein kollektives Empfinden ästhetischer Symbole.

Christian Rolle schlägt eine mögliche Lösung des Problems vor. »Subjektivität ist [...] immer erst ein Ergebnis intersubjektiver oder sozialer Prozesse; ästhetische Selbst-Empfindung hängt ab von der Intersubjektivität ästhetischer Erfahrung.«¹⁴ Das bedeutet, dass der privaten ästhetischen Empfindung ein intersubjektiv lesbares Symbol zu Grunde liegt. Die private Empfindung ist abhängig von soziokulturellen Faktoren und diese sind wiederum ausschlaggebend für bestimmte ästhetische Empfindungen.

Über den Weg der Symbolhaftigkeit ästhetischer Zeichen gelingt es, den für pädagogisches Handeln wichtigen Aspekt der Intersubjektivität zu integrieren. Warum aber muss künstlerischer Unterricht handlungsorientiert sein? Weil das die Definition von Pädagogik ist? Warum darf ein Schüler seine subjektive Empfindung nicht für sich behalten und warum müssen ästhetische Symbole intersubjektiv teilbar sein? Mollenhauer bleibt uns die Antwort schuldig, weil er zu starr festhält an heute nicht mehr gültigen Definitionen und Vorstellungen. Wir wollen Schülern einen ästhetischen Erfahrungsraum bieten, der die Aufmerksamkeit auf ihr persönliches Empfinden lenkt, ohne dass es mittelbar oder zukunftsrelevant sein muss. Die Studie *The WOW Factor* aus dem Jahre 2006 beispielsweise zeigt die Wirkungen ästhetischer Bildung und Erziehung.¹⁵ Diese sind die Entwicklung oder Steigerung in Bezug auf Kreativität, Interesse, bessere Gesundheit, das Erlernen einer Sprache, soziale Kompetenzen wie Toleranz und interkulturelles Verständnis, Selbstkritik und Selbstvertrauen.

Die genannten Kompetenzen sind erlernbar in einem System, das vor allem Zeit beansprucht. Zeit ist meist nicht ausreichend vorhanden und führt dazu, dass ästhetische Erfahrung in der Schule auf das Abstellgleis geschoben wird. Wolfgang Edelstein bemerkt in diesem Zusammenhang kritisch:

Wir nehmen ohne weitere Fragen zur Kenntnis, dass unterschiedliche Inhaltsbereiche unterschiedlich wichtig, d.h. zeitlich unterschiedlich gewichtet sind; mehr Mathematikzeit als Politikzeit, mehr Zeit für Sprachen als für Ethik oder Musik. Doch wir fragen nicht nach der Legitimität solcher Gewichtungen.¹⁶

Wenn sich bei Studien herausstellt, dass ästhetische Wirkungen nicht nur die Sozialkompetenz steigern, bessere Lernvoraussetzungen schaffen und die Intelligenz erhöhen, sondern durch das eben Genannte auch positive Effekte

11 Vgl. zum besseren Verständnis Pelz, Heidrun: *Linguistik. Eine Einführung*. Hoffmann und Campe. Hamburg 2001.

12 Mollenhauer (1988), S. 450.

13 Mollenhauer (1988), S. 451.

14 Rolle (1998), S. 71.

15 Vgl. Klepacki/Zirfas (2009), 123f.

16 Edelstein (2007), S. 73.

auf die Leistungen der Schüler in den anderen Schulfächern haben, dann muss jene Gewichtung geändert werden.

Es ist in einem nicht-ästhetischen Unterricht wesentlich einfacher, einen wägbaren¹⁷, d.h. messbaren Lernhorizont zu definieren, der als Maßstab zur Beurteilung von Schülerleistungen dient. Dabei wird auf individuelle Entwicklung, soziale Verhältnisse der Schülerfamilien oder kulturelle Herkunft nicht Rücksicht genommen. Der Unterricht, der ästhetische Wirkungen integriert, bietet dem Lehrer wenig messbare Anhaltspunkte für eine Beurteilung, da er sich durch unwägbare Ereignisse auszeichnet. Natürlich muss ein Kriterium existieren, nach dem Schülerleistungen bewertet werden. Da aber ästhetische Praxis in der Schule für die Entwicklung des Schülers und dessen schulische Gesamtleistung effektiver ist, kann die vorherrschende Fächerbewertung und ein nach messbarer Leistung bewertendes System durchaus in Frage gestellt werden.

Dieselbe Frage nach einer sinnvollen Bewertung stellt sich auch im projektorientierten Unterricht. Unwägbare Kompetenzen sollen hier erlernt werden, da sie sich auf künftige Lernsituationen positiv auswirken.

Beate Forsbach meint dazu:

Im fächerübergreifenden Unterricht wird erworbenes Wissen zur Lösung von Problemen angewendet, damit wird die Bedeutsamkeit des Fachwissens für künftige Verwendungssituationen erhöht. Anwendungsbezogenes Denken und Handeln dient der Vertiefung des fachlichen Lernens.¹⁸

Es kommt zu neuen Perspektiven des Schülers. Die Leistung des Schülers ist auch hier schwierig zu beurteilen und nicht wägbare, doch kann sich der Projektunterricht positiv auf zukünftige Leistungen des Kindes auswirken und das fachliche Lernen verbessern. Eine Bewertung der Mitarbeit kann sich als falsch und schädlich für den Schüler herausstellen, wenn dieser für nur schwaches Engagement mit einer schlechten Note bestraft wird. Die Lehrenden urteilen dann gegebenenfalls ohne Kenntnis des vom Schüler erlebten Perspektivenwechsels, denn ein Desinteresse am Projekt resultiert unter Umständen aus schlechten fachlichen Kenntnissen; um an einem weiteren Projekt besser teilnehmen zu können, bemüht sich der Schüler um zukünftig bessere Mitarbeit im Fachunterricht. Diese aus einer neuen Erkenntnis gewonnene Motivation wird aber durch eine schlechte Note gebremst. Ähnlich verhält es sich mit ästhetischen Erfahrungsräumen. Eine Leistung darf nicht voreilig als schlecht bewertet werden, wenn der Schüler durch ästhetische Erfahrung neue Erkenntnisse gewonnen hat, die ihn in seinem Handeln künftig verändern.

Ästhetische Erfahrung in der Schule – geht das überhaupt?

Ja, es ist möglich, wenn sich Lehrende lösen von ästhetischen Theorien, die sich gegen eine Pädagogisierung ästhetischer Erfahrung sperren. Der Begriff ästhetische Erfahrung ist für viele Pädagogen negativ konnotiert. Wenn man darunter aber produktive musikalisch-künstlerische Arbeit versteht, die Schülern das Wahrnehmen ihrer eigenen Emotionen und Befindlichkeiten näher bringt, dann ist das für einen ersten ästhetischen Erfahrungsraum zufriedenstellend.

Das folgende Beispiel aus der Praxis soll veranschaulichen, wie ästhetische Praxis im künstlerischen Unterricht umgesetzt werden kann.

Es handelt sich um ein Projekt, das am Deutsch-Französischen Gymnasium in Freiburg im Breisgau in einer 9. Klasse entstand. Die Schulklasse setzt

¹⁷ Vgl. Orgass (2007).

¹⁸ Forsbach (2008), S. 27.

sich aus Schülern eines neu gegründeten Abiturzweiges zusammen, in dessen Mittelpunkt Wechselbeziehungen zwischen Künsten und Kulturen stehen. Der Musikkunstkurs arbeitet kunstspartenübergreifend und wird von einem Kunstlehrer und einem Musiklehrer betreut. Dem Unterrichtskonzept liegt eine spezifische Form des fächerübergreifenden Unterrichts zugrunde, das auf David Warwick und Rainer Winkel zurückgeht: das Team Teaching.¹⁹

Das Projekt ist eine Koproduktion des »ensemble recherche«, der Hochschule für Musik Freiburg und fünf Freiburger Schulen. Es trägt den Titel »HÖR MAL!« und wurde im Frühjahr 2009 in der Hochschule für Musik Freiburg aufgeführt. In dem Programmheft heißt es über HÖR MAL!:

Durch HÖR MAL! soll ein Nährboden für Offenheit gegenüber Fremdem und Unvertrautem geschaffen werden. Was ist schön, was hässlich? Was ist Musik, was Lärm? Wir wollen Schüler und Schülerinnen dazu bringen, ihre Ohren für Ungewohntes zu öffnen, Klänge zu erforschen, spielerisch an die neue Musik heranzuführen, die Neugierde fördern und sie befähigen, eigene Musikstücke zu komponieren und auch zu realisieren.²⁰

Dieses Vorwort verspricht einen Lernerfolg, der erreicht wird durch die Auseinandersetzung mit neuer Musik. Es dreht sich bei dem Projekt HÖR MAL! um die Beschäftigung mit neuer Musik, vor allem stellt HÖR MAL! aber einen ästhetischen Erfahrungsraum für Schüler dar. Neben der Erfahrung von Neuem und Ungewohntem geht es während der Vorbereitungsphase um die eigenständige Produktion eines kunstspartenübergreifenden Projektes. Dabei liegt die alleinige Verantwortung nicht bei den Lehrern, damit die Schüler ihre eigenen Ideen und Gedanken verwirklichen können. Es geht während der Probephase immer wieder um die Erprobung und die Realisierbarkeit des Projektes. Die Schüler sind gezwungen, ihre eigenen Ideen zu reflektieren, woraus eine andauernde intensive Beschäftigung mit dem Projekt resultiert. Es wird bedeutsam. Viele Schüler kritisierten nach dem Konzert, dass die Anfangsphase schwierig und chaotisch gewesen sei. Die Entwicklung des Projektes wurde jedoch als positiv empfunden, weil die Motivation stieg. »Am Anfang war noch alles recht unklar. Wir wussten nicht, was das werden sollte. Nach und nach [...] nahm alles Gestalt an. Das war dann wiederum encourageant²¹ und wir haben noch stärker daran gearbeitet.« Für eine andere Schülerin war das Projekt ein besonderes Erlebnis: »Das kollektive »Erschaffen« einer 5–8 min. [sic!] Darstellung und das Vorführen war beeindruckend.«

Der Inhalt der geplanten Inszenierung soll sich um die Thematik »Stadt« drehen. Daraus entwickelt sich der spätere Titel *Stadt. Ville. Town. Passagen*. Um die Schüler mit dem Begriff Stadt und ihren spezifischen Klang- und Bildwelten vertraut zu machen, erhalten sie in der ersten Stunde der neuen Unterrichtseinheit den Auftrag, Tonaufnahmen und Bilder in der Freiburger Innenstadt zu machen. Die Photos lassen verschiedene Thematiken erkennen: Verkehrsmittel: Straßenbahn, Auto, Fahrrad, Bus. Verkehrsmittel sind Orte, an denen sich viele Menschen aufhalten. Die Schüler entwickeln eigenständig das Gegensatzpaar Menschenmassen versus Individuum. Kaufhäuser: Rolltreppen, Glasfassaden, Spiegel, unscharfe Bewegungen. Die Welt des Kaufhauses inspiriert die Schüler, die bildnerisch arbeiten werden.

¹⁹ Warwick und Winkel unterscheiden zwischen vier möglichen Zusammensetzungen eines Lehrerteams: Das fachspezifische Team setzt sich aus Lehrern einer Fachrichtung zusammen, das fächerübergreifende Team aus Lehrern verschiedener Fachrichtungen. Das Gesamtfächerteam unterrichtet gemeinsam alle Fächer und das Gelegenheitsteam agiert spontan und arbeitet kooperativ zusammen. Vgl. hierzu Forsbach (2008), S. 21f.

²⁰ HÖR MAL! (2009), S. 2.

²¹ Encourageant = ermutigend. Die Unterrichtssprache auf dem Deutsch-Französischen Gymnasium ist teils deutsch, teils französisch. Es kommt hier deshalb zu einer Vermischung beider Sprachen.

Die Tonaufnahmen sind Aufzeichnungen von typisch städtischen Geräuschen wie Straßenmusik, Stimmen, Verkehrslärm, Kirchenglocken. In der zweiten Stunde werden die Aufnahmen angehört, und die Schüler müssen das vorhandene Tonmaterial analysieren. Was höre ich? Wo wurde die Aufnahme/das Bild gemacht? Beeinflusst der Ort der Aufnahme die Wahrnehmung der Geräusche? Bin ich emotional bewegt? Die beiden wichtigsten Sinne, das Sehen und das Hören, sind angesprochen.

Ursula Brandstätter unterscheidet Sehen und Hören folgendermaßen: Das Hören bezeichnet sie als den involvierenden Sinn, das Sehen als den distanzierenden Sinn.²² Im Sinne der Ganzheitlichkeit sinnlicher Erfahrung ist es unbedingt notwendig den Hör- und den Sehsinn miteinander zu verbinden, so dass deren Charakteristika miteinander verschmelzen. Während das Sehen ein zentrifugaler Prozess ist, der deutlich zwischen wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt unterscheidet, ist das Hören ein zentripetaler Prozess. »Wir erleben uns quasi als Zentrum der Musik und können in besonders intensiven musikalischen Hörerlebnissen gar nicht mehr zwischen uns als Subjekten der Wahrnehmung und der Musik als dem wahrgenommenen Objekt unterscheiden.«²³ Die Distanzlosigkeit, durch die sich das Hören auszeichnet, führt zu einer stärkeren Identifikation mit dem Kunstwerk als das distanzierende Sehen. Hören impliziert das Erfahren von Körperlichkeit, denn der sinnliche Prozess findet nur »in uns« statt und affiziert uns. Sehen ruft »Emotionen als mental interpretierte körperliche Gestimmtheiten«²⁴ hervor.

Um sowohl Hörsinn als auch Sehsinn anzusprechen, lautet der Arbeitsauftrag an die Schüler, sowohl Bilder als auch Tonaufnahmen zu machen. Die Analyse der Ergebnisse soll den Handlungsrahmen definieren.

Die Dichotomie Menschenmasse/Individuum bestimmt die Handlung. Es ergeben sich vier Szenen, die das Resultat assoziativen und analogen Denkens sind.

- 1 Einsam, loin de la ville
- 2 Stadt – Dynamik – Menge
- 3 Dialoge
- 4 Farb-Klang-Apotheose

Die erste Szene spielt weit von der Stadt entfernt. Drei Schauspielerinnen unterschiedlicher Herkunft (eine Kosmopolitin aus New York, eine romantische Dame aus Paris und eine in Armut lebende Frau aus Moskau) leben in Einsamkeit und nähern sich mit ihren »musikalischen ›Schatten‹«²⁵ der Stadt. Es folgt ein kurzes Intermezzo (*Passage*). Die zweite Szene spielt in der Stadt. Sie steht in Kontrast zu der einsamen Welt der Vorstädte. Die Stadt eröffnet den drei Frauen die Möglichkeit, Kontakte zu knüpfen. Szene drei thematisiert deshalb verschiedene Dialoge als Zeichen zwischenmenschlicher Beziehungen. In Szene vier kommt es zu einer großen Verschmelzung der Künste. Musik, bildende Kunst und Schauspieler vereinen sich in Feuerwerk, crescendierenden Phrasen, Trommelwirbel und magisch taumelnden Frauen.

Die vier beschriebenen Szenen sollen musikalisch untermalt werden. Nicht vorgegebene Stücke werden gespielt, sondern eigene Improvisationen. Zwar gibt es einen Ablaufplan, der sich im Laufe der Probenarbeit herausbildet, und auch in musikalischer Hinsicht müssen grundsätzliche Dinge geplant und organisiert sein. Beim Konzert werden die Schüler jedoch nicht nach Noten spielen, sondern frei improvisieren. Vor Beginn der Probenarbeit bekamen die Schüler deshalb die Möglichkeit, spielerisch zu improvisieren.

²² Vgl. Brandstätter (2008), S. 129–144.

²³ Brandstätter (2008), S. 136.

²⁴ Brandstätter (2008), S. 131.

²⁵ HÖR MAL! (2009), S. 5.

Eine Improvisationsinszenierung in Form eines gemeinsamen Spiels war hilfreich. Die Spielregeln lauten:

Jeder Schüler erfindet ein Geräusch, das er im Sitzen und im Stehen vorführen kann. Die Schüler sitzen im Kreis, der Reihe nach gibt jeder Schüler einen Einsatz, so dass alle gleichzeitig musizieren. Möchte ein Schüler nicht mehr mitspielen, stellt er sich vor seinen Stuhl und wartet solange, wie er es zuvor geplant hat. Er zählt die Sekunden rückwärts. Ist die Zeit des Wartens abgelaufen, macht er ein letztes Mal unabhängig von den anderen sein Geräusch und stellt sich hinter seinen Stuhl. Das inszenierte Musikstück verändert so ständig die Anzahl der Mitspieler, bis schließlich alle verstummen.

Diese Improvisationsübung und die Auswertung der Tonaufnahmen verfolgen dasselbe Ziel. Die Schüler konzentrieren sich auf ihre Sinne und nehmen ihre Umwelt bewusst wahr. Sie werden aufmerksamer für das, was sie umgibt. Es folgt die Verknüpfung von Sinneseindrücken mit bedeutsamem Inhalt. Solange die Aufmerksamkeit nur auf das bewusste Wahrnehmen der Umwelt gerichtet ist, bleibt die Erfahrung eine nicht-ästhetische. Zwar sind die Sinneseindrücke anderer Art, eben weil sie bewusst wahrgenommen werden, doch fehlt hier noch das konkrete ästhetische Objekt, das ästhetisches Empfinden provoziert. Ein Wahrnehmungsprozess wird erst durch einen bedeutsamen Inhalt zu einer ästhetischen Wahrnehmung. Die Vorübung zur Improvisation ist natürlich auch ein ästhetischer Erfahrungsraum. Ich glaube aber, dass durch eine zu starke Vorgabe erstens der Handlungsspielraum der Schüler eingeschränkt wird und zweitens auch die ästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten reduziert werden. In Bezug auf das Klangprojekt gab es zwei unterschiedliche Verfahrensmöglichkeiten, um das Aufmerken auf die Sinneseindrücke mit Inhalt, also ästhetischer Empfindung, zu verbinden. In einem ersten Schritt wird jeder Schüler mit folgender Fragestellung konfrontiert:

Ich habe zu dem Themenkreis Stadt künstlerisches Material gesammelt. In der Gruppe haben wir auf der Basis dieses Materials eine Geschichte erfunden, die im Rahmen des HÖR MAL!-Projektes zur Aufführung kommen soll. Es stehen drei Schauspielerinnen, Künstler, Musiker und Techniker zur Verfügung. Wie muss nun meine künstlerische Inszenierung aussehen, damit der vorgegebene Leitfaden mit dem künstlerischen Ergebnis übereinstimmt? Nach welchen Kriterien gestalte ich meine musikalische Interpretation?

Dieser Art von Aufgabenstellung liegt eine Vorstellung zugrunde, die der Schüler improvisatorisch vertonen soll. Er muss sich überlegen, wie eine musikalische Improvisation diese Vorstellung bestmöglich beschreibt. Die nicht-ästhetische Wahrnehmung wird auf diesem Wege mit Inhalt gefüllt, noch bevor das ästhetische Produkt existiert.

Ich halte diese Phase ästhetischer Erfahrung für sehr spannend und auch notwendig, da sie der Versuch ist, intersubjektives Empfinden in Bezug auf eine vorgegebene Geschichte künstlerisch darzustellen. Für einen schulischen Kontext ist diese methodische Vorgehensweise eine weitere Vorübung für eine subjektive ästhetische Erfahrung. Sie ist der Beweis dafür, dass es im schulischen Kontext mithilfe einiger Vorgaben der Lehrenden zu intersubjektiven Erfahrungen kommen kann.

Die zweite Möglichkeit, das Aufmerken auf die Sinneseindrücke mit ästhetischer Empfindung zu verbinden, geht nicht von einer Vorstellung bzw. einem Ergebnis aus, das es künstlerisch darzustellen gilt. Jetzt ist die musikalische Phrase der Ausgangspunkt für eine Entwicklung hin zu einem ästhetischen Ergebnis (Erfahrung), das nicht vordefiniert ist. Da die ästhetische Wirkung ästhetisches Empfinden bestimmt, aber abhängig ist von einem individuellen

ästhetischen Produkt, handelt es sich bei diesem Experiment um eine persönliche, nicht-teilbare ästhetische Erfahrung. Die in die Handlung des Klangprojektes integrierten musikalischen Dialoge dienen den Schülern als ein Experimentierfeld hierfür.²⁶ Eine derartige Situation ist von sämtlichen pragmatischen Handlungszwängen losgelöst. Das beweist ein Kommentar eines Schülers zu seiner Stimmung während des Konzertes: »Aufregung, Gänsehaut, nach Beginn hatte ich einen leeren Kopf und habe einfach gespielt.« Die dritte Szene heißt *Dialoge*. Damit sind im Rahmen des Projektes musikalische Improvisationen gemeint, an denen jeweils zwei Musiker beteiligt sind. Während der Proben hatten die Schüler die Möglichkeit, verschiedene ästhetische Wirkungen mit einer jeweils unterschiedlichen Spielart zu erzielen. Gleichzeitig bekamen sie ein Gefühl dafür, was sie zu leisten im Stande sind. Sie konnten über ihre vermeintlich beschränkten Kompetenzen hinausgehen. Die Schüler wurden selbstbewusster in dem, was sie taten. Später, während einer Feedback-Runde nach dem Konzert, sagten einige Schüler, dass eine Improvisation für sie frei und spontan sei, weil sie verschiedene Gefühle und Interpretationen erlaube.

Die Improvisationsdauer pro Dialog betrug maximal eine Minute. Neben der Herausforderung, eine anspruchsvolle und spannende musikalische Geschichte zu erzählen, hat diese Übung den Vorteil, dass sich jedes Musikerpaar in einer Vorspielsituation befindet. Die anderen Schüler hören zu und diskutieren kritisch das Gehörte. Es entsteht ein ästhetischer Erfahrungsraum, der zugleich produktive und rezeptive Vorgänge zulässt. Ein der Vorstellung eines Dialoges folgender ästhetischer Streit kann dann mögliche unterschiedliche Erfahrungen und korrespondierende Geschmacksurteile thematisieren. Es ergeben sich Übereinstimmungen und Unterschiede, je nachdem aus welcher Perspektive ein Schüler am Geschehen teilnimmt. Dadurch, dass die Schüler einerseits selber musizieren und andererseits eigene Mitschüler bewerten, ist diese Situation ein intensiverer ästhetischer Raum als beispielsweise das bloße Anhören eines Musikstückes. Das geplante Konzert, das die Schüler während der Probenarbeit im Hinterkopf haben, motiviert sie zu einer konzentrierten Arbeit.

Ich möchte hier einen Dialog eines Geigers und einer Geigerin näher beschreiben, da ich ihn für alle Beteiligten als etwas Besonderes empfunden habe. Beide Schüler beherrschen ihr Instrument auf einem sehr guten fortgeschrittenen Niveau, so dass sie in der Lage waren, ihr Instrument differenziert zu bedienen. Nach einem missglückten Versuch, der eher ein Musizieren nebeneinander als ein Musizieren miteinander war, wurden beide Schüler aufmerksamer auf das, was der Andere spielte. Es entstand ein musikalisches Gespräch, das deutlich ein Frage- und Antwortspiel erkennen ließ. Zuneigung und Ablehnung, Übereinstimmungen und Divergenzen, Pausen im Gespräch und ein wütendes Unterbrechen des Anderen haben beide Schüler bewusst mit musikalischen Mitteln inszeniert. Die Klasse, die diesen Vorgang beobachtete, war hochkonzentriert, staunte über das Erlebte und hat die Emotionen, die der Dialog der Spielenden hervorrief, nach- und mitempfunden. Das Verhalten der Schüler war ein mimetisches Miterleben. Das bedeutet, dass dieser spezielle Moment musikalischer Rezeption intensiv auf die Schüler gewirkt hat und ästhetische Empfindungen hervorrufen konnte.

Die zweite Szene ist eine Gruppenimprovisation. Der erste Versuch, diese Szene zu vertonen, zeigte, dass die Klasse noch große Hemmungen hatte, musikalisch Lärm zu erzeugen. Erst durch entsprechendes Intervenieren seitens der Lehrenden wurden die Schüler mutiger. Sie erkannten aber auch, dass die Vertonung dieser Szene nicht ausschließlich bedeutete, im Fortissimo zu spie-

²⁶ Das, was ich hier als Experimentierfeld bezeichne, entspricht meiner Vorstellung eines ästhetischen Erfahrungsraumes.



HÖR MAL! Generalprobe
Foto: Klaus Steffes-Holländer

len, sondern dass sich ein gutes Ergebnis nur durch das Aufmerken den Anderen gegenüber erzielen lasse.

Das Ergebnis war – durch ein fehlendes Metrum – chaotisch. Vielen Schülern gefiel das gut, ein Schüler überraschte mich mit seinem Kommentar: Auch in der Musik müsse es ab und zu chaotische Passagen geben. Er verglich das gehörte Chaos mit seiner derzeitigen Lebensphase. In der Pubertät fühle man sich auch nicht immer gut, diese Erfahrung sei auch oft chaotisch! Eine derartige reife und reflektierte Selbsteinschätzung ist für einen pubertierenden Jugendlichen bemerkenswert. Erstaunlich finde ich die Tatsache, dass das Ergebnis musikalischer Gruppenimprovisation einen Schüler dazu bringt, seine Lebensphase in dem Gespielten wiederzuentdecken. Die ästhetische Wirkung der Improvisation evoziert hier ein Gefühl von Unbehaglichkeit, das der Schüler als Metapher für seine eigene Pubertät deutet. Dass Musik dafür verantwortlich sein kann, unterstreicht einmal mehr die Notwendigkeit eines künstlerischen Unterrichts in der Schule. Ästhetische Bildung durch ästhetische Selbstbildung kann also realisiert werden. Der ästhetische Erfahrungsraum ist in diesem Fall neben der Gruppenimprovisation das gemeinsame Gespräch. Es ist als ästhetischer Streit untrennbar mit der musikalischen Produktion verbunden. Wenn es nicht eingeplant wird, dann kann Selbstbildung nur bedingt stattfinden, da das reflexive Moment ersatzlos suspendiert wird. Die Fachlehrer stellten nach dem Projekt ein gesteigertes Interesse an theoretischem Fachwissen fest, das in einer neuen Unterrichtseinheit im Frontalunterricht vermittelt wurde. Das zeigt, dass sich die Schüler während der Projektar-

beit der Bedeutung theoretischen Fachwissens für das Gelingen ihres Projektes bewusst geworden sind. Ästhetische Erfahrung bedingt folglich Motivation und Interesse an Lerninhalten über ein Projekt hinaus. Das ist erfreulich. Heute geht es nicht mehr um die Frage nach der Integration ästhetischer Erfahrungen in pädagogische Konzepte. Projekte wie HÖR MAL! zeigen deutlich, dass ästhetische Erfahrung in der Schule möglich ist. Vielmehr gehen Pädagogen einen Schritt weiter und versuchen, im künstlerischen Unterricht gezielt Musik und Kunst miteinander zu verbinden, um ähnliche Entwicklungen zu untersuchen und den engen Rahmen eines Ein-Fach-Unterrichts aufzubrechen. Die Schulfächer Musik und Kunst eignen sich dafür sehr gut. An die Stelle der Einheit der Künste »ist die Erforschung der Zwischenräume getreten.«²⁷ Es geht darum, trotz medienspezifischer Unterschiede die Grenzen der Kunstformen zu überschreiten. So können neue Kunstformen entstehen, die wiederum neues ästhetisches Erfahren bedingen. Der ästhetische Erfahrungshorizont eines jeden Schülers wächst stetig an.

Bibliographie: Bilstein, Johannes, Bettina Dornberg, Winfried Kneipp (Hg.): *Curriculum des Unwägbareren. I. Ästhetische Bildung im Kontext von Schule und Kultur*. Athena-Verlag, Oberhausen 2007. | Brandstätter, Ursula: *Bildende Kunst und Musik im Dialog*. Wißner-Verlag, Augsburg 2004. | Brandstätter, Ursula: *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*. Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien 2008. | Edelstein, Wolfgang: »Zur Demokratisierung ästhetischer Bildung in der Schule.« In: Bilstein (2007). S. 67–82. | Forsbach, Beate: *Fächerübergreifender Unterricht. Konzeptionen und Modelle für die Unterrichtspraxis*. Wißner-Verlag, Augsburg 2008. | *HÖR MAL! Kinder- und Jugendklangprojekt des ensemble recherche in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik Freiburg und fünf Freiburger Schulen*. Programmheft. Hochschule für Musik Freiburg, 5. März 2009. | Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991. | Kaiser, Hermann J. (Hg.): *Musikalische Erfahrung. Wahrnehmen Erkennen Aneignen*. Verlag Die Blaue Eule, Essen 1992. | Klepacki, Leopold, Jörg Zirfas: »Ästhetische Bildung: Was man lernt und was man nicht lernt.« In: Liebau, Eckart, Jörg Zirfas (Hg.): *Die Kunst der Schule. Über die Kultivierung der Schule durch die Künste*. transcript Verlag, Bielefeld 2009. | Mollenhauer, Klaus: »Ist ästhetische Bildung möglich?« In: *Zeitschrift für Pädagogik* 34/1988. S. 443–461. | Mollenhauer, Klaus: »Ästhetische Bildung zwischen Kritik und Selbstgewißheit.« In: *Zeitschrift für Pädagogik* 36/1990. S. 481–494. | Orgass, Stefan: »Unwägbarkeit als Bedingung musikalischer Bildung.« In: Bilstein (2007). S. 45–65. | Pelz, Heidrun: *Linguistik. Eine Einführung*. Hoffmann und Campe, Hamburg 2001. | Rolle, Christian: »Ästhetische Bildung durch musikalische Erfahrung?« In: Hermann J. Kaiser (Hg.): *Ästhetische Theorie und musikpädagogische Theoriebildung*. Schott, Mainz 1998. S. 66–82.

Gabriel Behrens

(geb. 1982 in Lübeck) studiert in Freiburg Französisch, Spanisch und Schulmusik mit Hauptfach Klavier bei Prof. Pi-hsien Chen. Er wird sein Studium im Frühjahr 2010 mit dem Staatsexamen abschließen.



JAHRES- BERICHT 2008/09

Jahresbericht 2008/09 der Hochschule für Musik Freiburg, vorgetragen von Rektor Dr. Rüdiger Nolte in der Senatssitzung am 14. Oktober 2009.

Finanzielles

Die durchaus entspannte Situation des Jahres 2008 setzte sich im Jahre 2009 fort. Dies alles natürlich vor dem Hintergrund, dass große finanzielle Sprünge seit 1998, dem Jahr der Kunststrukturkommission des Landes Baden-Württemberg, nicht mehr möglich waren und sind. Unter dieser Prämisse jedoch war es möglich, die finanziellen Bedürfnisse der Hochschule insgesamt in ihren laufenden Angelegenheiten befriedigend zu erfüllen. Die Einsparauflagen des Landes hielten sich auch in 2009 in vorhersehbaren Grenzen. Allerdings sind 2 Wermutstropfen zu benennen, deren spürbare Auswirkungen erst ab 2010 eintreffen werden:

a) Heftig werden sich die Mindereinnahmen bei den Studiengebühren durch die so genannte Geschwisterregelung auswirken, die das Land Baden-Württemberg erstmals für das Sommersemester 2009 erlassen hat. Dadurch werden die Einnahmen aus Studiengebühren von etwa 420.000,- Euro im Jahre 2008 auf etwa 300.000,- Euro im Jahre 2009 zurückgehen. Daran nicht ganz unschuldig ist auch die Regelung, dass Halbgeschwister mitzählen; eine Regelung, deren soziale Hintergründe von allen Hochschulen und allen Hochschularten als unangemessen angesehen werden. So wird ein Studierender aus einer so genannten »Ein-Kind-Familie« von Studiengebühren befreit, wenn zwei Halbgeschwister aus der ersten Ehe z.B. des Vaters vorhanden sind, unabhängig von deren Alter und mittlerweile erreichtem Einkommen. Im Jahre 2009 führte dieser Einbruch noch nicht zu spürbaren Kürzungen, weil aus dem Jahre 2008 noch einige Gelder aus nicht verbrauchten Einnahmen vorhanden waren. Im Übrigen ist durch die Einführung der »Geschwisterregelung« ein enormer Verwaltungsmehraufwand zu bemerken. Mittlerweile muss die Hochschule mehr Verwaltungskapazität für die Nichtzahlung von Studiengebühren aufwenden als für die Anforderung derselben.

b) Durch die Änderung der so genannten »Dienstanzweisung Bau«, die den Dienststellen und damit auch den außeruniversitären Hochschulen des Landes nicht aufgefallen war, wurden die Zuständigkeiten in der Wartung technischer Anlagen von den (kurz gesagt) Bauämtern des Landes auf die nutzenden Einrichtungen (sprich: auch Hochschulen) übertragen. Dies betrifft ebenfalls den Tausch unmoderner technischer Anlagen. Allein im Jahre 2008 und im Jahre 2009 musste die Hochschule etwa 25.000,- Euro aufwenden für diesen Bereich, der bis vor kurzem noch aus dem Bauetat des Landes finanziert wurde. Der Etat der Hochschule wurde selbstverständlich nicht um diese Positionen angehoben. Da das Gebäude der Hochschule selbst mittlerweile 26 Jahre alt ist, muss in den nächsten Jahren mit einigen heftigen Ausgaben hinsichtlich der Wartung und vor allem der Erneuerung technischer Anlagen gerechnet werden. So entlastet sich der Gesamtetat des Landes zu Ungunsten der Hochschulen. Und damit wird nicht zuletzt auch der Solidarpakt des Landes mit seinen Hochschulen relativiert.

Dennoch konnte die Erneuerung im Orgelbereich der Hochschule im Jahre 2009 planmäßig fortgeführt werden. Die Rieger-Orgel wurde pünktlich aus Raum 365 abgeschlagen und im Theodor Egel-Saal des Schlosses Ebnet wieder aufgebaut und ist dort zu gänzlich neuem Leben erwacht. Eine französische Hausorgel Mutin Cavaille-Coll ist im Raum 363 aufgestellt worden; vollkommen restauriert und renoviert von der Straßburger Orgelmanufaktur Muhleisen und steht seit Anfang 2009 dort zur Verfügung, speziell für romantische

und spätromantische französische Orgelmusik. Der Bau und die Aufstellung der Kopie einer italienischen Orgel nach Vorlagen des 16. – 19. Jahrhunderts in Raum 365 ist leider etwas verzögert. Sie sollte im August/September 2009 fertig gestellt sein. Dies verzögert sich nun bis zum Anfang des Jahres 2010. Auch diese Maßnahme ist durch den Einbruch der Studiengebühren nicht gefährdet ebenso wie die der elektronischen Modernisierung der Schuke-Orgel im Konzertsaal und der Mathes-Orgel in der Ludwigskirche.

Zurückgeführt wurden bei der Verwendung der Studiengebühren die Gelder für Tutoren sowie zusätzliche Lehrauftragsstunden und Mittel für Meisterkurse. Auch für die Anmietung von Ensembles zur Unterstützung des Dirigierunterrichts und die Vermittlung von Auftrittsmöglichkeiten (auch Konzertreisen von Hochschulensembles) wurden Gelder gekürzt. Diese Maßnahmen gehen allerdings nicht an die Schmerzgrenze; sie bewegen sich im Rahmen der tatsächlichen Ausgaben des Jahres 2008.

Aus Mitteln des Landes konnten über die laufenden Ausgaben hinaus im Berichtszeitraum sowohl ein neuer Steinway-Flügel für den Konzertsaal beschafft werden als auch ein neuer Steinway-Flügel im Bereich der Klavierklassen. Darüber hinaus wurde einer der Seminarräume mit einem beträchtlichen finanziellen Aufwand technisch auf den neuesten Stand hochgerüstet (Raum 105), worauf der Leiter des Technischen Dienstes Hanspeter Brutschin, der für die Auswahl der Gerätschaften federführend verantwortlich war, besonders stolz ist, da diese wirklich nennenswerte Modernisierung nicht ganz ohne Widerstand der dort lehrenden Hochschullehrer verwirklicht wurde. Aus Studiengebühren wurde Ende 2008/Anfang 2009 für jedes Unterrichtszimmer ein Monitor (Flachbildschirm) nebst Handycam angeschafft, um Mitschnitte des Unterrichts anschließend auf den Bildschirm zu überspielen, aber auch Situationen bei Vortragsabenden und Konzerten der Hochschule und ggf. auch Beispiele aus dem musikalischen Leben außerhalb der Hochschule. Diese Modernisierung ist im Großen und Ganzen außerordentlich gut angenommen worden.

Nach anfänglichen Schwierigkeiten der Belegung ist die Anmietung eines größeren Seminar-/Ensemble Raumes im »Stimmhaus« (direkt um die Ecke der Musikhochschule) dann ab Sommersemester 2009 gut angenommen worden. Damit konnte das im Moment größte räumliche Manko der Hochschule etwas abgemildert werden: Durch vermehrte und in den letzten Jahren neu aufgetretene Aktivitäten der Studierenden im Bereich der Ensemblearbeit (herkömmliche Kammermusik, aber auch neuere Formen wie Gesangsensembles, Jazz, Rock und Popensembles usw.) sind erhebliche Raumprobleme entstanden, die bei Bezug des Hochschulgebäudes 1983 in keiner Weise absehbar waren. Ebenso ist der Raumbedarf für Seminare und ähnlich größere Gruppenveranstaltungen erheblich gestiegen. Auch dieser Bedarf kann im Rahmen derzeit vorhandener Räume nicht befriedigt werden. Sollte auch, was absehbar ist, ein größerer Raumbedarf für die Körperarbeit (Gruppe) entstehen, müsste ein Raumkollaps konstatiert werden.

Die Anmietung des Theaters »Kumedi« am Kopfbahnhof in Riegel ist im zweiten Jahr gut weitergelaufen. Der Hauptzweck der Anmietung ist leider nach wie vor nicht im Fokus: Die Hochschulleitung war der Meinung ein Refugium zu haben, in dem Kompaktkurse und Kompaktunterrichtsangebote gerade auch z.B. im Bereich Gesang und Ensembles stattfinden. Hier könnte sicherlich bei etwas Beweglichkeit mehr gemacht werden. Der Nebeneffekt, nämlich das Theater als Veranstaltungsraum zu nutzen, ist hingegen äußerst

befriedigend angenommen worden. Im Berichtszeitraum fanden mehr als 10 Konzerte und Veranstaltungen dort statt mit einem teilweise höchst erfreulichen Besucherandrang. Dabei ist bemerkenswert, dass eine Vielzahl der Besucher dort nicht aus einem Kreis stammt, der regelmäßig die Hochschulveranstaltungen in Freiburg besucht.

Angesprochen wurde schon der Theodor-Egel-Saal im Park von Schloss Ebnet, der äußerst erfreulich von den Orgelstudierenden in Anspruch genommen wird. Darüber hinaus finden dort immer wieder auch Chor- und andere Ensembleproben statt, mit denen die Hochschule aus ihren Räumen ausweichen muss wegen der Vielzahl der Hochschulaktivitäten, für die die Räume insgesamt nicht ausreichen. Die Riegner-Orgel hat dort ihre eigentliche Bestimmung gefunden. Dies wurde auch festgestellt bei einer »langen Nacht der Orgel« an diesem Ort mit Konzerten von Studierenden der Hochschule teilweise mit Begleitung von Instrumentalensembles, die sich vom späten Nachmittag bis tief in die Nacht hinein zogen.

Bemerkenswert erscheint auch die Aktivität des Allgemeinen Studierendenausschusses hinsichtlich der Förderung deutscher Sprachkenntnisse der ausländischen Studierenden, um eine größere auch soziale Teilhabe dieser Studierenden am gesamten Hochschulleben zu ermöglichen. Das Rektorat hat allerdings keine Möglichkeit gesehen, aus Steuergeldern oder auch aus Studiengebühren Deutschkurse für ihre ausländischen Studierenden anzubieten, da ausreichende deutsche Sprachkenntnisse Voraussetzung für die Aufnahme des Studiums an der Hochschule für Musik Freiburg darstellen. Der Allgemeine Studierendenausschuss hat sich allerdings weiterhin Gedanken über die Verfolgung seiner Grundidee gemacht. Ein entsprechender Antrag auf Einrichtung eines Lehrauftrages »Kommunikationskompetenz für Musiker« wurde daraufhin genehmigt und wird aus Studiengebühren finanziert. Dieser Lehrauftrag soll eben nicht allgemeine Kenntnisse der deutschen Sprache an ausländische Studierende vermitteln sondern spezielle Kenntnisse in der »Fachsprache Musik«. Damit soll den ausländischen Studierenden der Zugang zu speziellen Studienangeboten und für Prüfungsbereiche (z.B. die zukünftige Master-Thesis) vermittelt werden.

Weiter erfreulich entwickelt hat sich die Freiburger Akademie zur Begabtenförderung (FAB), wenngleich die Anzahl der Akademiestudenten sich nicht nennenswert erhöht hat. Sie hat sich immerhin auf 25 stabilisiert und ist tendenziell im Steigen begriffen, was an der vermehrten Zahl der Interessierten abzulesen ist und auch an der Breite der Anmeldungen für die Meisterkurse für junge Talente, die seit einigen Jahren am ersten Wochenende der vorlesungsfreien Zeiten zwischen Winter- und Sommersemester stattfinden. Aus Sicht des Kanzlers hat sich mit diesen Aktivitäten allerdings eine »unerfreuliche« Entwicklung ergeben: Die gesamten Gebühreneinnahmen in Höhe von etwa 36.000,- Euro werden mittlerweile fast allesamt verwendet für Unterricht an die FAB-Schüler in Musiktheorie, Klavier, Rhythmik, Stimmbildung und für den zusätzlichen vor- und nachbereitenden Unterricht im Hauptfach durch Tutoren. Gegenüber der »Vorklasse« der vergangenen Jahre, in denen die Vorklassenschüler (so sie wollten) Unterricht im Klaviernebenfach erhielten und in Musiktheorie/Gehörbildung hat sich der Aufwand über den Hauptfachunterricht hinaus erheblich vermehrt, sodass von den Gebühreneinnahmen der Akademiestudenten für die allgemeinen Kosten der Hochschule (anteilmäßige Gehälter der Professoren und anteilmäßige Gemeinkosten der Hochschule) nichts mehr übrig bleibt. Als Haushälter: Die pure Katastrophe. Als durchaus auch politisches Mitglied des Rektorats: Eine hervorragende Entwicklung!

Personelles

In den vergangenen 12 Monaten deutete sich bereits an, was in den nächsten Jahren vermehrt auf die Hochschule zukommt: Ein Generationswechsel bei den Professorinnen und Professoren. Zum Ende Juli 2009 endeten zwei Ausschreibungsverfahren, die dann im Laufe des Wintersemesters in die Vorstellungsverfahren eintreten. Ab Oktober 2011 werden 3 weitere Professorenstellen ausgeschrieben, deren Vorstellungsverfahren voraussichtlich im Sommer 2010 stattfinden. Ein Vorstellungsverfahren zieht sich noch in den Oktober/November 2009 hinein. Für die nächsten 3–4 Jahre wird mit jeweils 3–4 gleichzeitigen Ausschreibungsverfahren gerechnet alleine für die Professorenstellen. Hinzu kommt die Ausschreibung der Stellen für Akademische Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Dies ist eine heftige Aufgabe für alle Beteiligten in den Berufungskommissionen, im Rektorat, in Bezug auf die Raumbeschaffung für die Vorstellungsverfahren und auch für die Verwaltung. Durch die eine oder andere Verlängerungsentscheidung hinsichtlich des einen oder anderen Dienstverhältnisses von Professorinnen und Professoren hat sich die Lage ein bisschen entzerrt, bleibt aber eine kaum zu bewältigende Aufgabe, zumal sich damit auch die Qualität der Hochschule auf Jahre entscheidet.

Mittlerweile liegen durch die Neuberufungen seit 2005 (allein im Berichtszeitraum fanden 5 Berufungsverhandlungen statt), die früher allesamt im Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden Württemberg liefen, erste Erfahrungen mit der W-Besoldung vor. Dadurch hat sich eine durchaus nennenswerte Mehrarbeit für die Hochschulverwaltung ergeben. Andererseits muss festgestellt werden, dass die Berufungsvereinbarungen, die geschlossen wurden, alle im gegenseitigen Einvernehmen und in freundlicher Atmosphäre verliefen. Seitens der Hochschule gibt es keine Indizien, aufgrund derer angenommen werden könnte, dass die berufenen Professorinnen und Professoren »sich über den Tisch gezogen« fühlen, obwohl die Verhandlungsspielräume in Sachen Gehalt in der neuen W-Besoldungsstruktur nicht ausgesprochen groß sind.

Sehr viel unkomplizierter verhält es sich mit der Besetzung der Mittelbaustellen (Akademischer Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen), da hier kein aufwendiges Berufungsverfahren durchgeführt werden muss, sondern ein auf eine Person zielendes Einstellungsverfahren. Außerdem gibt es hier gar keine Verhandlungsspielräume in der Frage der Vergütungsgestaltung. Im Berichtszeitraum wurden zwei Einstellungsentscheidungen getroffen.

Für den angesprochenen Personenkreis des Mittelbaus gab es 2008 durch die Erhöhung der Lehrverpflichtung eines Vollbeschäftigten von 20 auf 24 Wochenstunden sowie durch die Überleitung der Vergütung von einer speziellen außertariflichen Vergütung für Lehrkräfte an Musikhochschulen zu einer dem neuen Tarifvertrag der Länder und seinen Vergütungsgruppen entsprechenden außertariflichen Vergütungsart erhebliche Erneuerungen. Die Akzeptanz für die Erhöhung der Lehrverpflichtung war naturgemäß nicht sonderlich groß. Glücklicherweise ist es den Musikhochschulen zusammen mit dem Wissenschaftsministerium gelungen, mit der Entgeltgruppe 13 eine befriedigende Eingruppierung in die Vergütungsordnung des Tarifvertrages der Länder zu erreichen. Dadurch haben die betroffenen Lehrkräfte in aller Regel eine günstigere Vergütungshöhe erfahren. Insgesamt mussten sehr viele Einzelgespräche geführt werden, um die Hintergründe und die Auswirkungen ggf. auch arbeitsrechtliche Positionen zu erklären und zu diskutieren. Nur in einem Fall musste die Entgeltgruppe 12 vereinbart werden.

Als Fazit kann jedoch festgehalten werden, dass sich der Aufwand der persönlichen Gespräche für alle Beteiligten gelohnt hat. Im Rektorat ist der Eindruck entstanden, dass jedenfalls mehrheitlich bei der betroffenen Mitgliedergruppe nicht all zuviel Ärger übrig geblieben ist, der bezüglich der Erhöhung der Lehrverpflichtung natürlich verstanden werden kann. Nur mit ganz wenigen in diesem Fall teilzeitbeschäftigt Betroffenen konnte keine Übereinkunft erzielt werden. Insgesamt zwei Lehrkräfte haben letzten Endes keine neue Vereinbarung unterschrieben.

Durch die neue Lehrverpflichtung von 24 Wochenstunden sind in den Fächern Gesang und Klavier insgesamt einige Lehrauftragsstunden abgebaut worden (dies hängt auch zusammen mit der verringerten Anzahl der Studienplätze für den Studiengang Lehramt an Gymnasien). Diese frei gewordenen Kapazitäten sind für Mehrstunden in anderen Bereichen verwendet worden. Außerdem konnte in der Summe eine zusätzliche halbe Stelle eingerichtet werden. Diese wurde für Korrepetition am Cembalo verwendet und besetzt.

Allgemeines aus der Verwaltung

Durch Entbürokratisierungs- und Vereinfachungsverfahren sind erhebliche Mehrarbeiten auf die Hochschule zugekommen. So hat sich das Ministerium für Wissenschaft und Kunst auch im Berichtsjahr weiterer Aufgaben entledigt, die bei den Hochschulen zu Mehraufwendungen geführt haben, auch durch die Zunahme von Berichtspflichten. So langsam hat sich mehr und mehr auch an einer Musikhochschule wie Freiburg gezeigt, dass die Umsetzung der Bologna-Beschlüsse nicht kosten- und personalaufwandsneutral zu haben ist. Dies betrifft nicht nur die Notwendigkeit von parallelen Verfahren (Bearbeitung der Altfälle in alten Prüfungsordnungen und alten Zeugnis- und Bescheinigungsstrukturen einerseits und die neuen Maßstäbe in Bachelor- und Masterstrukturen andererseits). Dies betrifft ganz enorm allein schon die Bachelor- und Masternormen. Die Hochschule hatte zwar (und wird noch bis Ende Wintersemester 2009/10 haben) eine Hilfe durch eine halbtagsbeschäftigte Bologna-Beauftragte (Renate Market), die ihre Aufgabe ganz hervorragend bewältigt. Trotzdem ist das Referat für Studien- und Prüfungsangelegenheiten enorm gefordert und wird dies im größeren Umfang in den nächsten Jahren weiterhin sein. Auf der anderen Seite sind Entlastungen durch die Einführung von intelligenten EDV-Programmen frühestens im Jahre 2011 oder 2012 zu erwarten (sofern durch EDV-Programme, auch wenn sie noch so intelligenter Natur sind, Entlastungen überhaupt entstehen).

Im Berichtszeitraum fand wie bereits an anderer Stelle ausgeführt zum ersten Mal der »Internationale Klarinettenwettbewerb Freiburg« statt. Er wird nicht unmittelbar von der Hochschule für Musik Freiburg selbst veranstaltet, sondern von einem Trägerverein, der allerdings weitgehend von der Musikhochschule dominiert wird. Insgesamt 33 Teilnehmer haben einen völlig neuen Klang in die Hochschule gebracht. Das Finale fand am 28.08.2009 statt mit dem Collegium Musicum Basel unter seinem Dirigenten Simon Gaudenz (der an der Freiburger Hochschule studiert und absolviert hat, allerdings unter seinem damaligen Namen Simon Hunziger). Wie erwartet sind selbstverständlich zur Organisation dieses Wettbewerbs erhebliche Organisationskräfte aus dem nichtlehrenden Betriebes gebunden worden. Dies betrifft vor allem das Rektoratssekretariat, Frau Kiourti vom Konzertbüro sowie den Leiter des Technischen Dienstes Hanspeter Brutschin und seine Mannen. Anders

jedoch ist ein solcher Wettbewerb nicht zu schultern, an dem immerhin Klarinetistinnen und Klarinetisten aus 13 Ländern teilgenommen haben. Wenn alle Organisations-, Vorbereitungs-, und Durchführungskosten betriebswirtschaftlich erfasst und vom Veranstalter vergütet werden müssten, könnte ein solcher Wettbewerb niemals stattfinden.

Auch der im Jahre 2010 stattfindende »1. Internationale Violinwettbewerb Freiburg« (indirekt Nachfolgewettbewerb des »Internationalen Violinwettbewerb Ludwig Spohr Freiburg«) hat seine Schatten voraus geworfen durch die Notwendigkeit des rechtzeitigen Marketings. Die Flyer und Plakate sind weltweit 2-sprachig verschickt worden. Auch hier gehen Hochschule und Trägerverein des Wettbewerbs aufgrund der renommierten Jury, der Preisgeldhöhe und der Anschlusskonzerte von einer erfreulichen Quantität und Qualität der Bewerberinnen und Bewerber aus. Der Vorsitz der Jury liegt in den bewährten Händen von Rainer Kussmaul, der auch die Präsidentschaft übernommen hat.

Beide Wettbewerbe sind nur ermöglicht worden durch einen erheblichen Zuschuss des Landes Baden-Württemberg, der derzeit einzigen nennenswerten Finanzquelle neben den Teilnehmerbeiträgen. Dafür ist dem Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg herzlich zu danken.

Die im letzten Jahr gegründete allgemeine »Stiftung Musikhochschule Freiburg« konnte das Stiftungsvermögen auf rund 80.000,- Euro erhöhen (es lag bei Gründung der Stiftung im Jahre 2008 bei 53.000,- Euro). Der Vorstand dieser Stiftung hat allerdings beschlossen, dass nennenswerte Fördermaßnahmen aufgrund der geringen Zinseinnahmen und des immer noch sehr geringen Stiftungsvermögens in den ersten ein bis zwei Jahren des Bestehens der Stiftung unterbleiben. Die Zinseinnahmen sollen vielmehr dem Stiftungsvermögen zugeschlagen werden.

Manfred Klimanski

Kanzler



Manfred Klimanski
Silvain Cambreling
beim 1. internationalen
Klarinettenwettbewerb
Freiburg

Studien- und Prüfungsordnungen

Nachdem der Senat der Musikhochschule in der Sitzung am 02. Juli 2008 den Beschluss gefasst hatte, den seinerzeitig gefassten »Freiburger Sonderweg« eines »integrierten Bachelor/Masterstudiums« zu verlassen und sich in das für die bundesdeutschen Musikhochschulen übliche gestufte »4 plus 2«-Modell zu integrieren, stand das Studienjahr 2008/09 ganz im Zeichen der Bologna-Umsetzung.

Der Katalog der dafür zu bewältigenden Aufgaben war – und ist – umfassend:

- Neufassung der Prüfungs- und Studienordnung für den Bachelor of Music
- Modularisierung des Studienganges Bachelor of Music
- Erarbeitung des Modulhandbuchs und der Studententabellen (Bachelor) als Grundvoraussetzung für eine nachlaufende Akkreditierung
- Konzeption des Studiengangs Master of Music (konsekutiv) sowie Beschlussfassung der entsprechenden Prüfungs- und Studienordnung
- Umstellung der Studiengänge Kirchenmusik B und A auf Bachelor / Master

Insbesondere die Modularisierung, also die »Zusammenfassung von Stoffgebieten zu thematisch und zeitlich abgerundeten, in sich geschlossenen und mit Leistungspunkten versehenen abprüfbareren Einheiten« (Bologna-Reader der HRK, Bonn, Oktober 2004), bedeutet einen sehr zeitaufwändigen Prozess, vergleichbar einer detaillierten Inventur des gesamten Lehrangebotes der Hochschule.

Da die Modularisierung in den alten (integrierten) Plänen nicht erkennbar war, hätte dieser Arbeitsaufwand im Übrigen auch unabhängig von der Umstellung auf »4 plus 2« von der Hochschule nachträglich geleistet werden müssen.

Um dies – insbesondere in der Kürze der Zeit – überhaupt leisten zu können, wurde in Kooperation mit der Musikhochschule Trossingen ab Oktober 2008 eine Bologna-Koordinatorin, Frau Renate Market, mit einer Halbtagsstelle, beschäftigt.

Erfreulicherweise hat das Ministerium für Wissenschaft und Kunst auf Anfrage die Bereitstellung der dafür notwendigen Mittel für die Dauer eines Jahres bewilligt.

Eine Verlängerung des Beschäftigungsverhältnisses von Frau Market bis 31.03.2010 ist aus Eigenmitteln der Hochschule gewährleistet.

Nach intensiven Diskussionen im Senat und in den beratenden Gremien wurde mit der Beschlussfassung der neuen Prüfungs- und Studienordnung des Bachelor of Music in der Senatsitzung am 12. Februar 2009 ein erstes wichtiges Etappenziel erreicht.

Die Zustimmung des Hochschulrates erfolgte am 20.04.2009.

Auf dieser Basis ging die Arbeit im Sommersemester 2009 mit Hochdruck weiter: Im Mittelpunkt stand die Erarbeitung des konsekutiven künstlerischen Masterstudiengangs sowie die Umstellung der Studiengänge Kirchenmusik B und A auf Bachelor/Master.

Nach ausführlichen Diskussionen im Verlaufe des gesamten Sommersemesters wurden in der Senatssitzung am 15.07.2009 die Prüfungs- und Studienordnungen für den konsekutiven Studiengang Master of Music, sowie für die Studiengänge Bachelor und Master Kirchenmusik (katholisch und evangelisch) beschlossen.

Die Entwürfe der Ordnungen für Kirchenmusik wurden vorab an die jeweiligen Kirchenmusikbehörden zur Einsicht gegeben. Die in einer ersten Stellungnahme der katholischen Kirchenmusikbehörde geäußerten Änderungswünsche wurden mittlerweile eingearbeitet. Ich gehe davon aus, dass im Verlaufe des kommenden Wintersemesters das notwendige Einvernehmen erwirkt werden kann.

Obwohl im vergangenen Semester der Fokus auf den Master gerichtet war, ist die Arbeit am Bachelor nicht abgeschlossen. Im Gegenteil: Die Erstellung des Modulhandbuchs und der endgültigen Studententabellen mit Ausweisung der ECTS-Leistungspunkte wirft noch etliche Detailfragen auf, die zu klären sind. In den letzten Wochen des Semesters ist es wenigstens gelungen, die tabellarischen Studienpläne fertig zu stellen, um damit den betroffenen Studierenden die nötigen Informationen für ihre Studienplanung an die Hand zu geben. Sie werden zu Beginn des kommenden Semesters dem Senat zur Beschlussfassung vorgelegt.

Ausblick

Auch im kommenden Studienjahr wird der Bologna- Prozess die Arbeit an unserer Hochschule weiter begleiten:

Die Erstellung des Modulhandbuchs für den konsekutiven Master gehört wie die Ausarbeitung der detaillierten Studententabellen (Master) zur Umsetzung der bereits getroffenen Beschlüsse.

Gleichzeitig wollen wir mit Nachdruck an die Ausarbeitung der so genannten nichtkonsekutive Masterstudiengänge herangehen. Dies sind Masterstudiengänge, die an ein Bachelorstudium mit nicht identischem Hauptfach anschließen. Damit bieten sie den Studierenden die Möglichkeit, eine besondere Qualifikation im Sinne von Spezialisierung oder besonderer Profilbildung auf Masterebene zu erwerben.

Nicht konsekutive Masterstudiengänge sind u.a. in den Hauptfächern Korrepetition, Filmmusik, Ensemblegesang und Historische Aufführungspraxis vorgesehen. Ihre Einführung wird das Lehrangebot der Hochschule um interessante Facetten – auch in Hinblick auf spezialisierte Berufsfelder – erweitern und ihre Attraktivität nach außen hin weiter fördern.

Prof. Helmut Lörscher

Prorektor

Generationswechsel an der Hochschule

Der Beginn eines Generationswechsels der Lehrenden fand im vergangenen Jahr statt. So gab es Wechsel an entscheidenden Positionen:

Professuren: Institut für Musiktheater, Institut für Neue Musik, Musikpädagogik, Violine, Akademischer Mitarbeiter: Schulpraktisches Klavierspiel, Korrepetition für Streicher.

Im Institut für Neue Musik wurde die Professur von Prof. Mathias Spahlinger mit zwei halben Professuren (Prof. Brice Pauset und Prof. Jörg Widmann) besetzt und damit ein erweitertes Leitungsprinzip initiiert.

Weitere, zurzeit laufende Berufungen:

Professuren: Klavier (W3, Nachfolge Prof. Vitali Berzon), Klavier (W2, Nachfolge Prof. Betty Vergara-Pink), Klavierkammermusik (W3 Nachfolge Prof. Felix Gottlieb), Violine (Nachfolge Prof. Latica Honda-Rosenberg), Violoncello (Nachfolge Prof. Christoph Henkel),

Akademischer Mitarbeiter: Musiktheorie (Nachfolge Dr. Johannes Menke) Darüber hinaus wurde Herr René Jacobs als Gastprofessor an die Hochschule berufen.

Zusammenarbeit innerhalb der Hochschule

Dem Wunsch des Rektorats nach »übergreifenden« Kooperationen entsprechend, bildeten sich zahlreiche Zusammenarbeiten:

Fachgruppe Gesang und Institut für Neue Musik, u.a. mit einer Produktion kleiner szenischer Kompositionen von Hans Wüthrich (»Glashaus«)

Eine Zusammenarbeit von Studierenden aus Gesang (künstlerische Studiengänge und Schulmusik), Streichern, Querflöte, Trompeten, Posaunen, Schlagzeug, Klavier und Studio für Elektronische Musik für die Aufführung der Komposition »Desert Music« von Steve Reich in der Hochschule und beim Festival »Les Dominicains« in Guebwiller.

Eine Zusammenarbeit des Instituts für Historische Aufführungspraxis (Continuo-Spiel) und Gesang im Rahmen der Kurse von Gastprofessor René Jacobs. Klasse Prof. Bozo Paradzik mit Kammermusikgruppen und dem Hochschulorchester (Prof. Scott Sandmeier) beim Kontrabass-Event, zu dem international prominente Musiker geladen waren.

Ein Kammermusikfest mit Studierenden aller Klassen, initiiert von Prof. Silvie Altenburger und Prof. Felix Renggli.

Freiburger Institut für Musikermedizin (FIM)

Die vertraglich zur Gründung vereinbarte Evaluation des Instituts wurde mit international angefragten Gutachtern in Zusammenarbeit zwischen dem Klinikum und der Medizinischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität sowie der Hochschule für Musik Freiburg mit eindeutig positivem Ergebnis durchgeführt und dem Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Ministerialdirigent Müller-Arens, übergeben.

Klarinettenwettbewerb

In diesem Jahr begann die neue Reihe der jährlichen Wettbewerbe an der Freiburger Musikhochschule. Entstanden aus der Idee, mit dem »Violinwettbewerb Freiburg i. Br.« den alten alle drei Jahre stattfindenden »Internationalen Violinwettbewerb Ludwig Spohr« wieder zu aktivieren und durch einen Klarinettenwettbewerb und einen Pädagogik-Preis alternierend abzuwechseln, fand vom 24. bis 28. August 2009 erstmalig der »Internationale Klarinettenwettbewerb Freiburg i. Br.« statt. Besetzt mit einer hochkarätigen Jury (Sylvain Cambreling, Freiburg, Dieter Klöcker, Freiburg, Paul Meyer, Paris, Sabine Meyer, Lübeck, Charles Neideck, New York, Aribert Reimann, Berlin) wurde der Wettbewerb unter der künstlerischen Leitung von Prof. Jörg Widmann durchgeführt (siehe auch Website der Musikhochschule).

Erscheinungsbild

Nach vergleichsweise kurzer Zeit konnte im vergangenen Jahr der Prozess einer konsequenten Umstellung des gesamten Erscheinungsbildes der Hochschule abgeschlossen werden. Sämtliche Druck-Erzeugnisse, von der Visitenkarte bis zum Plakat, folgen nun einem graphisch schlüssigen Konzept des Stuttgarter Büros Finken & Bumiller. Auch die Website (s.u.) fügt sich dem ein. Als letztes Produkt erscheint hier das neue Jahrbuch, das sich privater Finanzierung verdankt und den bislang gesondert veröffentlichten Jahresbericht des Rektorats sowie die Zeitschriften »Kontrapunkt« und »Notenpapier« in neuer Erscheinung bündelt.

Dr. Rüdiger Nolte

Rektor



Rüdiger Nolte
Jörg Widmann
beim 1. internationalen
Klarinettenwettbewerb
Freiburg

www.mh-freiburg.de

Im Sommersemester 2009 konnte die lang erwartete neue Website in ihrer ersten Ausbaustufe freigeschaltet werden. Die Entwicklung und Einrichtung des neuen Systems, das Ergebnis weitreichender Überlegungen und zahlreicher Stunden, verlief in mehreren Schritten.

- Analyse der bestehenden Website hinsichtlich ihrer Struktur und Daten
- Entwicklung von Modellen zur Reorganisation der Site mit neuer Datenstruktur mit Blick auf ein geeignetes Redaktionssystem (CMS, Content Management System)
- Evaluation und Entscheidung für das CMS »Zope/Plone«, das folgenden Kriterien entsprechen sollte: den Sicherheitsanforderungen der hauseigenen IT-Spezialisten genügen, auf Open-Source-Technologie aufbauen (in erster Linie aus Kostengründen), die Einrichtung und den Betrieb ohne zusätzlichen Personalaufwand im Rahmen vertretbarer Kosten gewährleisten, ein Höchstmaß an Flexibilität bieten und im Haus modifizierbar sein, also nicht ständig externe Programmierdienstleistungen erfordern, sich in das neue Erscheinungsbild der Hochschule einfügen
- Die Untersuchung möglicher Lösungen zum Site-Hosting (Betrieb der Seite) führten zur Kooperationsvereinbarung mit der Rechenzentrum der Albert-Ludwigs-Universität über den Betrieb der Seite sowie technische Unterstützung
- Auswahl einer Reihe möglicher Entwicklungs-Partner und Entscheidung für die in Freiburg ansässige »Brainson New Media GmbH«
- Visuelle Gestaltung unter Einbeziehung des neuen Erscheinungsbildes
- Entwicklung und Umsetzung der CMS-basierten neuen Website, Testläufe

In weiteren Schritten vollzieht sich seither die fortgesetzte Evaluierung des Website-Inhalts, die Aktualisierung und Anpassung einzelner Seiten, nicht zuletzt, weil veränderte Studienangebote steigenden Informationsbedarf nach sich ziehen.

Unmittelbar nach der Veröffentlichung der Website, begannen wir mit der Planung der nächsten Ausbaustufe, die folgende Themen im Blick hat:

- die Entwicklung spezifischer Inhalte und Anwendungen für einzelne Abteilungen und Nutzergruppen (Freiburger Akademie zur Begabtenförderung, Institut für Neue Musik usw.)
- Entwicklung und Einbindung relevanter Inhalte in Englischer Sprache (und möglicherweise anderen Übersetzungen)
- Entwicklung von Werkzeugen, die den Informationszugang im Haus erleichtern und mehrfache Dateneingabe reduzieren
- schrittweise Einbindung hochschulbezogener Websites und Portale (Bibliothek u.s.w.)

Für jeden einzelnen Schritt gilt jedenfalls: Die vielfältigen Überlegungen dazu, in welche Richtung sich eine klare und gut strukturierte Internetpräsenz entwickeln sollte, reflektieren immer auch, wie wichtig das Medium als Werkzeug zur Kommunikation gerade mit möglichen und zukünftigen Studierenden ist.

Bericht des International Office

Studierendenaustausch

Im vergangenen akademischen Jahr 2008/09, studierten fünf Studierende der Hochschule für Musik Freiburg im Ausland (outgoings), vier Studierende im Rahmen des ERASMUS-Programms für Lebenslanges Lernen der Europäischen Union, eine Studentin im Rahmen einer direkten Hochschulpartnerschaft, gefördert durch das Baden-Württemberg Stipendium der Landesstiftung.

Die Attraktivität der Hochschule für Musik Freiburg als Studienort für internationale Studierende zeigt sich einmal mehr in der relativ hohen Zahl (18) und der Vielfalt der Herkunftsländer der Austauschstudierenden aus dem Ausland (incomings), von denen etwa zwei Drittel mit dem ERASMUS-LLP-Programm, die übrigen über direkte Hochschulpartnerschaften an unsere Hochschule kamen.

Eine Übersicht über die Verteilung nach Herkunft und Studienorte der Studierenden sowie über den jeweiligen Programmrahmen zeigt folgende Tabelle:

incomings	outgoings	Programm	Partner-Institution
2		Direkte Partnerschaft, BW-Stipendium	Eastman School of Music, University of Rochester/ USA
1		Direkte Partnerschaft, BW-Stipendium	Staatskonservatorium Odessa/Ukraine
2	1	Direkte Partnerschaft, BW-Stipendium	Sydney Conservatorium of Music/Australien
1		Direkte Partnerschaft, ohne Förderung	Kyoto City Arts University/Faculty of Music/Japan
1		Erasmus/LLP	Conservatoire de Lausanne
1		Erasmus/LLP	Conservatoire de Musique de Genève/Schweiz
1		Erasmus/LLP	Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon/Frankreich
1		Erasmus/LLP	Conservatorio di Musica »Giuseppe Verdi« Milano/ Italien
1		Erasmus/LLP	Escola Superior de Música de Catalunya Barcelona/ Spanien
1		Erasmus/LLP	HAMU Musikakademie Prag/Tschechien
1		Erasmus/LLP	Hogeschool Gent/Belgien
1		Erasmus/LLP	Hogeschool voor de Kunsten Utrecht/Niederlande
1		Erasmus/LLP	Istituto Musicale »Vincenzo Bellini« di Catania/ Italien
1		Erasmus/LLP	Kungl. Musikhögskolan i Stockholm/Schweden
1		Erasmus/LLP	Musikakademie »Gheorghe Dima« Cluj-Napoca/ Rumänien
1		Erasmus/LLP	Musikuniversität Frederic Chopin Warschau/Polen
	1	Erasmus/LLP	Norges Musikhogskole
	3	Erasmus/LLP	Sibelius Akademie Helsinki/Finnland
18	5		Gesamtzahl

In den vergangenen Jahren nahm die Zahl derjenigen Austauschstudierenden beständig zu, die nach Beendigung ihres ein- oder zweisemestrigen Austauschaufenthaltes an der Hochschule für Musik Freiburg den Wunsch äußerten, ihr Studium hier als ordentlich immatrikulierte Studierende fortzusetzen.

Im vergangenen akademischen Jahr haben diesen Wunsch tatsächlich neun Austauschstudierende verwirklicht: am Ende ihres Aufenthalts haben sie an der Aufnahmeprüfung teilgenommen, bestanden und einen Studienplatz erhalten. Dies entspricht 50% der incomings des Jahres 2008/09. Im akademischen Jahr 2007/08 haben von 13 Austauschstudierenden vier ihr Studium in Freiburg fortgesetzt (30,7%), im Jahr davor waren es 8%, im Jahr 2005/06 16,6 %. Dieser Trend verdeutlicht das große Potenzial, das in Austauschaktivitäten wie der Entwicklung von Hochschulpartnerschaften und Partnerschaftsprogrammen liegt, um hochbegabte und leistungsfähige Studierende für die Musikhochschule Freiburg zu gewinnen.

Eine besonders erfreuliche Entwicklung nahm der Vortragsabend »EXCHANGE« der Austauschstudierenden des jeweiligen Semesters. Er ist mittlerweile fest verankerter Bestandteil des Studienprogramms und bildet den Abschluss einer Austauschperiode. Er bietet talentierten Austauschstudierenden die Möglichkeit, sich neben den Vortragsabenden der jeweiligen Klassen ein weiteres Mal im Semester der Öffentlichkeit zu präsentieren. Die fächerübergreifende Programmgestaltung macht »EXCHANGE« zu einer Besonderheit unter den Vortragsabenden, was sich auch in einer steigenden Besucheranzahl zeigt.

Institutionen und Abkommen

Im Kontext der bestehenden Partnerschaft zwischen dem Land Baden-Württemberg und der Kanadischen Provinz Ontario hat die Hochschule für Musik Freiburg eine Partnerschaft mit der Musikfakultät der University of Toronto etabliert. Die Austauschaktivitäten haben bereits im September 2009 in Toronto mit einem Seminar über Filmmusik von Prof. Cornelius Schwehr (Komposition) begonnen.

Im Jahr 2008/09 hat die Hochschule die laufende Partnerschaft mit dem Conservatorium of Sydney auf die Mobilität von Dozenten ausgeweitet. Prof. Gerard Willems aus Sydney unterrichtete das Fach Klavier hier in Freiburg im Austausch mit Frau Prof. Vergara-Pink im Wintersemester 2008/09.

Zusätzlich konnten im akademischen Jahr 2008/09 sechs neue bilaterale Abkommen im Rahmen des ERASMUS Programms geschlossen werden: mit dem Conservatoire national supérieur de Musique et Danse de Paris, mit der Royal Danish Academy of Music Kopenhagen, mit der Anton-Bruckner-Privat-Universität Linz, mit dem Conservatorio di Musica »Giuseppe Nicolini« Piacenza, der Utrecht School of the Arts sowie dem Conservatorio Superior de Música de Aragón. Am Ende des Akademischen Jahres 2008/09 wuchs die Anzahl aktiver bilateraler ERASMUS-Abkommen somit auf 41 an, hinzu kommen die sechs direkten Hochschulabkommen mit unseren Partnerhochschulen. Alle Abkommen werden laufend auf ihre Effizienz und strategische Relevanz für unsere Studierenden und für die Hochschule als Institution geprüft.

Mobilität von Lehrenden und Personal

Was die Mobilität von Lehrenden angeht, so erhielten Prof. Angela Nick eine Einladung an unsere Erasmus-Partnerhochschule Ionian University Corfu sowie Prof. Cornelius Schwehr eine Einladung an die Erasmus-Partnerhochschule Conservatorio di Musica »Giuseppe Nicolini« Piacenza.

Erstmals wurde auch im Bereich der Personalmobilität im Rahmen des EU-Programms LLP/ERASMUS ein Austausch auf Verwaltungsebene realisiert. Im November 2008 war die Assistentin des Prorektors der Kunstuniversität Graz, Frau Michaela Reininghaus, für vier Tage zu Gast an der Hochschule für Musik Freiburg, um Einblick in Verfahrensabläufe und Organisationsstrukturen zu erhalten. Für das kommende akademische Jahr 2009/10 wurden vom International Office auch Mittel für die Mobilität von Personal der Hochschule beantragt.

Preise und Stipendien

Auch im Jahr 2008 konnte wieder der Preis des DAAD für hervorragende Leistungen ausländischer Studierender verliehen werden.

Für diesen Preis werden Studierende vom jeweiligen Hauptfachprofessor vorgeschlagen. Sie nehmen an einem internen Auswahlvorschpiel und einem anschließendem Gespräch mit der Jury teil, da der Preis nicht nur für hervorragende musikalische Leistungen, sondern gleichermaßen für Beiträge zu interkulturellem Austausch und gesellschaftlichem Engagement verliehen wird. Ausgezeichnet wurde Anya Muminovich, die Violine und Viola jeweils als Hauptfach in den Klassen von Rainer Kussmaul und Wolfram Christ studiert.

E.T.A.-Hoffmann-Stipendien erhielten Jan Melichar von unserer Partnerhochschule Akademie muzických umení v Praze, Hudební fakulta-HAMU Prag, der im Wintersemester 2008/09 und Sommersemester 2009 im ERASMUS-Austausch in der Klasse von Wolfram Christ studierte sowie Pawel Krupski von der Partnerhochschule Musikuniversität Warschau, der im Sommersemester 2009 in der Klasse von Magdalena Rezler, ebenfalls im ERASMUS-Austausch, studierte.

Das E.T.A.-Hoffmann-Stipendium beruht auf privater Stiftung und wird an besonders begabte ERASMUS-Studierende aus Osteuropa verliehen. Für Studierende aus osteuropäischen Staaten ist die Finanzierung eines Aufenthaltes in Westeuropa in der Regel mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden, wobei die Förderung durch das ERASMUS-Programm nicht ausreicht, um den Lebensunterhalt abzudecken. Hier unterstützt das E.T.A.-Hoffmann-Stipendium mit einer monatlichen Förderung in Höhe von 300.- EUR und trägt so wesentlich zum Studienerfolg der Geförderten bei.

Prof. Scott Sandmeier

Prorektor



Studienbewerber - und Studentenstatistik

Studienbewerber

Wintersemester 2008/09	= 1.130	(Winter 2007/08 = 1.069)
Sommersemester 2009	= 662	(Sommer 2008 = 682)
Zusammen 2008	= 1.792	(2008 = 1.751)

Erschienen zur Aufnahmeprüfung

Wintersemester 2008/09	= 577	(Winter 2007/08 = 484)
Sommersemester 2009	= 319	(Sommer 2008 = 344)
Zusammen 2009	= 896	(2008 = 828)
= 50,0% der Bewerber		= 47,3%

Bestanden haben

Wintersemester 2008/09	= 339	(Winter 2007/08 = 278)
Sommer 2009	= 187	(Sommer 2008 = 194)
Zusammen 2009	= 526	(2008 = 472)
= 58,7% der erschienenen Bewerber		= 57,0%

Zugelassen wurden

Wintersemester 2008/09	= 104	(Winter 2007/08 = 114)
Sommersemester 2009	= 72	(Sommer 2008 = 63)
Zusammen 2009	= 176	(2008 = 177)
= 33,5% derer, die bestanden haben		= 37,5%

Eingeschrieben haben sich

Wintersemester 2008/09	= 108	(Winter 2007/08 = 108)
Sommersemester 2009	= 75	(Sommer 2008 = 60)
2009 insgesamt:	= 183	(2008 = 168)

Von 1.792 Bewerbern im Jahre 2009 haben sich 183 eingeschrieben = 10,2%.
 2008 waren dies 168 Einschreibungen von 1.751 Bewerbern = 9,6%.
 2009 wurden 16 Erasmus-Studenten aufgenommen, 2008 waren dies 13.

<u>Neueinschreibungen</u>	2008/09	2007/08
Schulmusik	25	23
Musiklehrer	1	-
Kirchenmusik (B)	5	7
Kirchenmusik (A)		
Künstlerische Ausbildung	80	50
Bachelor	48	47
Master of music	-	3
Master of performance	19	
Advanced studies	19	17
Solistenausbildung	5	2
Zusammen	183	168

Im Promotionsstudiengang »Musikwissenschaft« waren im Sommersemester 2009 1 Studierender eingeschrieben.

<u>Zahl der Studenten am</u>	01.10.2009	am 01.10.2008
Bachelor	166	110
Künstlerische Ausbildung	152	209
Musiklehrer	8	13
Schulmusik	121	127
Kirchenmusik	18	16
Master	35	4
Advanced studies	31	24
Soloist diploma	7	10
Promotionsstudiengang	1	1
Studenten insgesamt	539	534

Zahl der ausländischen Studenten

am 01.10.2009 = 267 [49,5%] (am 01.10.2008 = 267 [50,0%])

Hiervon kommen 141 aus Asien (vorwiegend Japan und Südkorea),
81 aus EU-Staaten (vorwiegend Frankreich, Polen und Spanien)
und 19 aus Osteuropa.

Studierenden an der Freiburger Akademie zur Begabtenförderung

am 01.10.2009 = 19 und im Sommersemester 2008 insgesamt = 20

<u>Zahl der Abschlüsse</u>	2008/09	2007/08
Studiengang Solistenexamen	9	9
Musiklehrer	15	21
Kirchenmusik B	1	8
Kirchenmusik A	8	
Künstlerische Ausbildung	104	55
Schulmusik	31	20
zusammen	160	113

Studierende nach Hauptfächern (in Schulmusik Erstinstrument)

<u>Studenten im Fach</u>	01.10.2009	01.10.2008
Klavier (einschl. Schulmusik)	122	129
Historische Tasteninstrumente	9	5
Orgel	47	45
Gitarre	6	8
Laute	-	-
Harfe	3	4
Akkordeon	6	5
Violine	64	75
Viola	20	17
Violoncello	34	35
Kontrabass	14	12
Viola da Gamba	2	2
Querflöte	28	24
Blockflöte	11	13
Trompete	16	13
Posaune	13	13
Fagott	10	8
Horn	10	10
Tuba	-	-
Oboe	10	11
Klarinette	15	12
Saxophon	5	5
Schlagzeug	10	9
Gesang	54	56
Dirigieren	7	8
Komposition / Musiktheorie	22	14
Promotion	1	1
zusammen	539	534

Personalveränderungen in der Lehre

Neuberufungen

Alexander Schulin	Prof. für Opernregie und Leiter Institut für Musiktheater zum 1.10.08
Jendrik Springer	Prof. für Korr. Schwerpunkt Oper zum 1.10.08
René Jacobs	Gastprofessor für Interpretation zum 1.10.08
Muriel Cantoreggi	Prof. für Violine zum 1.4.09
Brice Pauset	Prof. für Komposition zum 1.4.09
Stefan Schneider	Gastprof. für Klarinette (Halbes Deputat) zum 1.4.09
Jörg Widmann	Prof. für Komposition und Klarinette zum 1.4.09
Andreas Doerne	Prof. für Musikpädagogik Zum 1.10.09
Torsten Meyer	Prof. für Gesang und Ensemblegesang Zum 1.10.09

Neueinstellungen

Mathias Trapp	Akademischer Mitarbeiter (Klavier) zum 1.10.08
Martin Vorreiter	Akademischer Mitarbeiter (Klavier) zum 1.10.08

Ausgeschiedene hauptberufliche Hochschullehrer

Prof. Nicolas Chumachenco	Prof. für Violine zum 31.3.09
Prof. Latica Honda-Rosenberg	Prof. für Violine zum 31.3.09
Heidemarie Tiemann	Doz. Für Gesang zum 31.3.09

Ausgeschiedene teilzeitbeschäftigte Lehrkräfte

Doz. Margret Bergen	Violoncello zum 30.9.09
---------------------	----------------------------

Lehraufträge wurden vergeben an

zum WS 08/09

Cornelius Bauer	Musiktheorie
Elisabeth Bauer	Microteaching
Ekaterina Danilova	Klavier
Irene Huberti	Opernkorrepitition
Stephan Kreutz	Liturgisches Orgelspiel
Sarah Lipfert	Gesang
Judith Niesert	Rhythmik
Barbara Ostertag	Gesang
Andreas Rohrer	Chorleitung
Dr. Meinrad Walter	Liturgik

zum SS 09

Nicolas Chumachenco	Violine
Elisabeth Forster	Horn
Joachim Henkel	Microteaching
Susanne Kittel	Methodik/Didaktik/Pädagogik
Almut Pöppe	Musiktheorie

Ausgeschieden sind aus dem Lehrauftragsverhältnis

zum Ablauf des WS 08/09

Elisabeth Berner	Schulpr. Klavierspiel
Dr. Mathias Schillmöller	Microteaching
Carsten Schmidt	Szenisches Spiel
Andreas Sepp	Musiktheorie
Stefan Skobowsky	Schulpr. Klavierspiel

zum Ablauf des SS 09

Prof. Dr. Hans-Michael Beuerle	Chor- und Orchesterleitung
Felix Diergarten	Musiktheorie
Christian Feichtmair	Gesang
Oliver Haux	Gesang
Prof. Ildiko Moog-Ban	Orchesterstudien/Violine
Christian Pohl	Klavier



Trommeln fürs Münster
Studierende der Musik-
hochschule mit Pauken
und Trompeten im Zentrum
der Stadt

Die Hochschule als Musikveranstalter

Vortragsabende im Wintersemester 2008/09

Oktober:	7
November:	30
Dezember:	43
Januar:	63
Februar:	32
insgesamt:	175 – 8 Absagen = 167

Vortragsabende im Sommersemester 2009

April:	10
Mai:	54
Juni:	69
Juli:	46
insgesamt:	179 – 7 Absagen = 172

Wintersemester 2008/09 + Sommersemester 2009 = 339

Zusätzlich zu 339 öffentlichen Vortragsabenden im WS 08/09 und SS 09 fanden 102 offizielle Konzert- bzw. Opernveranstaltungen in den Sälen der Hochschule sowie außerhalb statt. Damit ist die Freiburger Musikhochschule mit insgesamt 441 öffentlichen Angeboten der größte Musikveranstalter zumindest im Südwesten Baden-Württembergs.

Konzertveranstaltungen vom 1.10.08 bis 30.09.09:

a) im Konzertsaal und Kammermusiksaal der Hochschule

Hochschulorchester	4
Chor (2x Kammerchor, 3x Hochschulchor, davon 2x Brahmsrequiem)	5
Konzerte Institut für Neue Musik	7
Konzerte Institut für Historische Aufführungspraxis	2
Oper	4
Preisträgerkonzerte (G.-Scheck-Preis, Hochschulrats-Preis)	2
Sonstige Konzerte (u.a.: »100 Jahre Harald Genzmer«, »100 Jahre Elliott Carter«, »Kammermusikfest«, Abschlusskonzert Meisterkurs Prof. Karl Leister, Abschieds- und Antrittskonzerte von Professoren, Solisten-Examen)	35
Meisterkurs für junge Talente	1
FAB	2
Kontrabass Event	8

b) auswärtige Konzerte

Chor-Konzerte (Kammerchor in Bad Krozingen, Allensbach, Kirchzarten, Hochschulchor 2x in Todtmoos)	5
Konzerte im Rahmen »Kunst in der Region«	7
»Rund ums Münster« (davon 1 Orchesterkonzert) »Hörprobe«	8
(Live-Präsentation der Hochschule im DeutschlandRadio)	1
Guebwiller: »Desert Music«	1
Schloss Ebnet: »Orgelnacht«	3
Kammerorchester in Stuttgart (Jubiläum des MWK)	1
Jazzhaus	2
Theater Kumedie in Riegel.	10

Das Theater »Kumedie« in Riegel ist zu einer festen externen Spielstätte der Hochschule geworden, mit im vergangenen Jahr 6 Klassenvorspielen, 2 Konzerten der Freiburger Akademie für Begabtenförderung (FAB) und 2 Bühnenproduktionen.

Zur Tradition soll auch das Spiel der Studierenden auf dem Münsterplatz werden. Jährlich im Oktober finden im Münster und um das Münster herum musikalische Aktivitäten statt, wobei in diesem Jahr jüngst eine Klangaktion im Wentzinger Palais, dem ersten Sitz der Hochschule, die Geschichte der Freiburger Musikhochschule zum Thema machte.

FEUER
WASSER
ERDE
LUFT
MUSIK

**Können Sie sich eine Welt ohne Musik vorstellen?
Wir nicht. Die deutschen Musikhochschulen.**
www.die-deutschen-musikhochschulen.de



Impressum

Herausgeber

Rektor Dr. Rüdiger Nolte
Hochschule für Musik Freiburg
Schwarzwaldstraße 141 | D-79102 Freiburg i. Br.
Postfach | D-79095 Freiburg i. Br.
Tel. +49 761 31915-0 | Fax +49 761 31915-42
info@mh-freiburg.de | www.mh-freiburg.de

Redaktion

Harald Hassler | Hans-Joachim Schmolski
Die Verantwortung für namentlich
gekennzeichnete Beiträge liegt bei den Autoren

Fotos

Lena Böhm S. 6, 8, 19, 67, 77, 163, 164, 180
Maurice Korbel S. 2, 56, 73, 106, 186
Jens Schwengel S. 14, 35, 36, 37, 38, 39, 133, 170, 174

Gestaltung

Finken & Bumiller, Stuttgart

Druck

Poppen & Ortmann, Freiburg

Auflage

600

Rothaus



**Badische Staatsbrauerei
Rothaus AG**

Hochschule für Musik Freiburg | University of Music
Schwarzwaldstraße 141 | D-79102 Freiburg
Postfach | D-79095 Freiburg
T 0049 (0)761-31 915-0 | F 0049 (0)761-31 915-42
info@mh-freiburg.de | www.mh-freiburg.de