

Abstracts

PHILINE LAUTENSCHLÄGER

»avec le bon air et la grace qui luy est si naturelle«. Die Prinzessin von Conti und der Wandel der Musikästhetik in der Spätzeit Ludwigs XIV.

Widmungen haben in der Zeit des Absolutismus eine andere Bedeutung als in späteren Epochen, weil sie weniger von der persönlichen Beziehung zum Adressaten bestimmt sind als von gesellschaftspolitischen Faktoren. Anhand der Werke, die Marie-Anne de Bourbon, Tochter Ludwigs XIV. und seiner Mätresse Louise de la Vallière, gewidmet wurden oder in denen sie selbst als Tänzerin auftrat, lassen sich Beziehungen zwischen politischen Einstellungen und ästhetischen Vorlieben der jüngeren Generation in der späteren Regierungszeit des Sonnenkönigs untersuchen. Aufgrund ihrer Schönheit und *grâce* übte Marie-Anne, seit 1666 Prinzessin von Conti, eine besondere Anziehungskraft auf ihre Umgebung aus, auch auf die am Hof tätigen Künstler. Die auf sie bezogenen Werke spiegeln bis zur Jahrhundertwende die enge Beziehung zu ihrem Vater und der von ihm vertretenen Musikauffassung wider; später schloss sie sich dem oppositionellen Kreis um den Dauphin an und zeigte eine Vorliebe für italienisch beeinflusste Kompositionen.

»avec le bon air et la grace qui luy est si naturelle«. The Princess of Conti and the Change in Music Aesthetics in the Late Period of Louis XIV

Compared to later epochs, in the age of absolutism dedications have a distinct meaning of its own: They rather reflect socio-political factors than communicating a personal relationship between composer and dedicatee. Compositions dedicated to Marie-Anne de Bourbon, daughter of Louis XIV and his mistress Louise de la Vallière, or works that she performed as a dancer, represent apt examples for examining the relationship between political attitudes and aesthetic preferences of a younger generation in the later reign of the Sun King. Because of her beauty and *grâce*, Marie-Anne, Princess of Conti since 1666, exerted a special attraction on her contemporaries, including the artists working at the court. Until the turn of the century, offerings to her reveal the close relationship with her father and the musical views he held. Later she joined the oppositional circle around the Dauphin and preferred Italian-influenced compositions.

UTE HENSELER

»C'est vous, c'est à vous, c'est pour vous«. Pauline Viardot-García als Interpretin von Meyerbeer, Berlioz und Gounod

Als künstlerische Kooperation auf Augenhöhe erweist sich die Zusammenarbeit der Sängerin Pauline Viardot-García mit ihren Komponistenzeitgenossen. Drei Gesangspartien – die Fidès in Giacomo Meyerbeers *Le Prophète* (1849), die Titelfigur von Charles Gounods Oper *Sapho* (1851) und Orphée in der 1859 von Hector Berlioz vorgenommenen Umarbeitung von Christoph Willibald Glucks *Orphée et Eurydice* – wurden passgenau auf die kultivierte Sängerin zugeschnitten und speziell für ihr Vokalprofil eingerichtet. Um einen Einblick in ihren Interpretationsstil zu gewinnen, wird ihre psychologisierende Lesart von Médées Auftrittsarie in Luigi Cherubinis *Médée* vorgestellt, die sich anhand des 18. Hefts ihrer *École classique du Chant* ermitteln lässt. Die Betrachtung ihrer erfolgreichen Arbeitsbeziehungen zu Meyerbeer, Gounod und Berlioz wirft ein Schlaglicht auf die musikalische und psychologische Singularität solch temporär begrenzter Kooperationen. Ein Close Reading von Fallbeispielen aus den genannten Opern dokumentiert Pauline Viardots außerordentliche Mitwirkung als Resultat ihrer spezifischen sängerischen und musikalischen Kompetenz, ihres Ideenreichtums und einer hohen künstlerischen Sensibilität.

»C'est vous, c'est à vous, c'est pour vous«. Pauline Viardot-García as Performer of Meyerbeer, Berlioz and Gounod

The collaboration of the singer Pauline Viardot-García with contemporary composers was an artistic cooperation at eye level. Three vocal roles - Fidès in Giacomo Meyerbeer's *Le Prophète* (1849), the title character in Charles Gounod's opera *Sapho* (1851), and Orphée in Hector Berlioz's 1859 reworking of Christoph Willibald Gluck's *Orphée et Eurydice* - were tailor-made for her personal vocal profile. To gain insight into her performance style, the text presents her psychologised reading of Médée's entrance aria in Luigi Cherubini's opera of the same name, as it can be established from volume 18 of her *École classique du Chant*. Her productive working relationships with Meyerbeer, Gounod, and Berlioz highlights the musical and psychological singularity of such kinds of temporally limited collaboration. A close reading of passages from the aforementioned operas documents Pauline Viardot's extraordinary involvement in the creative process by virtue of her individual singing and musical abilities, her wealth of ideas, and her highly developed artistic sensibility.

CORDELIA MILLER

Frédéric Chopins Widmungsverhalten zwischen schwärmerischer Verehrung und kühler Kalkulation

Frédéric Chopins Widmungsverhalten ist grundsätzlich repräsentativ für das Widmungswesen, wie es sich nach 1800 darstellt. Als autonomer Künstler, der sich in keinem Abhängigkeitsverhältnis zu Arbeit- und Auftraggebern befand, waren seine Widmungen nicht unmittelbar an die Erwartung materieller Gegenleistungen gekoppelt, sondern sind vor allem ein Spiegel seines persönlichen Beziehungsgeflechts. Anders als bei anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts waren Chopins Widmungsträgerinnen und -träger zum Großteil adlige Personen, entsprechend seinem sozialen Umfeld. Die eleganten Salons des Hochadels waren für ihn nicht nur eine beständige Quelle der Inspiration, sondern auch ein unerschöpflicher Pool an gut zahlenden Schülerinnen. Es war ohne Zweifel eine Geste der Höflichkeit und Gefälligkeit, ihnen fast durchweg Werke zu widmen. Chopins Umgang mit Widmungen spiegelt aber keineswegs nur die Welt der Salons wider, sondern weist ihn als professionell agierenden Musiker, Kollegen und Lehrer sowie als hart verhandelnden Geschäftspartner aus, der um den Wert seiner Werke wusste und seine Interessen durchzusetzen vermochte.

Frédéric Chopin's Dedicatory Practice Between Exuberant Admiration and Deliberate Calculation

Frédéric Chopin's practice of dedicating his works is representative of trends in the 19th century. He was an autonomous artist who worked independently of employers or clients, and his choice of dedicatees tend to reflect his personal relationships rather than reveal the prospect of receiving money in return. Unlike with other composers of the 19th century, Chopin's dedicatees were for the most part members of the nobility and part of the social circles he frequently moved in. For him, the elegant salons of the higher nobility were not only a constant source of inspiration, but also an inexhaustible pool of well-paying students. Without doubt, it was a gesture of courtesy to dedicate works to nearly all of them. However, Chopin's dedicatory practice does not only refer to the world of the salons, but proves him to be a professionally acting musician, colleague, and teacher as well as a tough businessman, conscious of the value of his works and willing to assert his interests.

KARSTEN MACKENSEN

Utopische Musik: Die Unmittelbarkeit sprachgestischen Komponierens in Leoš Janáčeks Streichquartett *Intime Briefe*

In seinem zweiten Streichquartett mit dem Titel *Intime Briefe* spiegelt sich nicht nur Leoš Janáčeks Beziehung zu Kamila Stösslová, es kann vielmehr als exemplarisch für eine bestimmte Art des gestisch-affektiven Komponierens betrachtet werden, dem der Komponist eine utopische Form der unmittelbaren Wahrhaftigkeit zuspricht. Der Aufsatz fragt danach, inwiefern in dem Streichquartett mentale, emotionale oder sogar körperlich-affektive Zustände zum Ausdruck kommen und inwiefern Musik ganz allgemein Geschlechterverhältnisse abbilden kann. Ausgangspunkt für Janáček ist dabei immer die Sprache, genauer seine Sprechmelodie-Theorie. Die These ist, dass Janáčeks ästhetische Idee von Unmittelbarkeit den Kern einer Utopie bildet, die über die Musik hinausweist. Die brieflichen Selbstzeugnisse mit ihrem Charakter einer öffentlichen Intimität bilden ein Komplement künstlerischen Ausdrucks derselben Idee. Sie wurzelt im Denken des 18. Jahrhunderts. Bei Janáček verbindet sie sich mit dem Phantasma eines Lebens jenseits gesellschaftlicher Konventionen. Die Beziehung zu Stösslová spielte eine wichtige Rolle bei der Entstehung des Quartetts, allerdings nicht im Sinne einer ›Abbildung‹ der Liebesbeziehung oder eines Porträts der beiden, sondern als ein Katalysator für die musikalische Umsetzung einer letztlich poetischen Idee.

Utopian Music: The Immediacy of Linguistic-Gestural Composing in Leoš Janáček's String Quartet *Intimate Letters*

Leoš Janáček's second string quartet, entitled *Intimate Letters*, not only reflects his relationship with Kamila Stösslová, but can also be seen as exemplary of a certain kind of gestural-affective composing, to which the composer ascribes a utopian form of immediate truthfulness. The essay asks to what extent the string quartet expresses mental, emotional or even bodily-affective states and to what extent music in general can portray gender relations. Janáček always takes language as his starting point, or more precisely his theory of speech melody. The thesis put forward here is that Janáček's aesthetic idea of immediacy forms the core of a utopia that reaches beyond music. This idea, rooted in 18th century thought, has its counterpart in the public intimacy of the written self-testimonies in Janáček's letters. In Janáček's work, it is linked to the phantasm of a life beyond social conventions. The relationship with Stösslová played an important role in the creation of the quartet, though not in the sense of a ›depiction‹ of the love affair or a portrait of the two, but as a catalyst for the musical realisation of an ultimately poetic idea.

ARNE STOLLBERG

»Once in a while the moon turns blue«. Benjamin Britten und Peter Pears

Der Beitrag analysiert die Anfangszeit der künstlerischen Partnerschaft von Benjamin Britten und Peter Pears anhand einer Betrachtung der *Seven Sonnets of Michelangelo* op. 22 und des *Peter Grimes* op. 33. Es geht darum, den Niederschlag der Entwicklung von Pears' Stimmphysiognomie als performative Spur in den Notentexten der genannten Werke nachzuzeichnen und zu untersuchen, welche inhaltlichen Auswirkungen sich aus der Situation des homosexuellen Paares zu Beginn der 1940er Jahre für Brittens Schaffen ergaben.

»Once in a while the moon turns blue«. Benjamin Britten and Peter Pears

This article analyses the early period of the artistic partnership between Benjamin Britten and Peter Pears by looking at the *Seven Sonnets of Michelangelo* op. 22 and *Peter Grimes* op. 33. The aim is to track the development of Pears's vocal physiognomy as a performative trace in the musical texts of the works and to examine what effects the situation of a homosexual couple in the early 1940s had on Britten's work.

DÖRTE SCHMIDT

».. she would smile«. Zum Spiel mit Adressierung und Überlieferung in Harrison Birtwistles Widmungsstück für Brigitte Schiffer

Einen kommunikativen Akt mit vielen Unbekannten stellt Harrison Birtwistles Komposition *Words Overheard* dar, deren Widmungsträgerin die Musikwissenschaftlerin und -pädagogin Brigitte Schiffer ist. Durch die fragmentarische Anlage des Liedtextes bleibt unklar, an wen sich dieser richtet. Dadurch wird auf das nicht Mitgeteilte, was lediglich mitgedacht oder erdacht werden kann, verwiesen und der Text findet sein kommunikatives Gegenüber in der realisierten Musik. Der Blick in den Paratext, nämlich auf die Widmung, die maschinenschriftlich auf der Reinschrift-Reproduktion steht und lediglich den Namen der Widmungsträgerin nennt, eröffnet inmitten dieser oszillierenden Kommunikationssituation zwischen Text und Musik, Rollenkonstitutionen und Adressierungen einen Raum für Sinnzuweisungen. So ist nicht nur die Dichtung, sondern der Paratext selbst als Aufforderung an die Leserinnen und Leser zu verstehen, sich den eröffneten semantischen Raum zu eigen zu machen. Die Widmung an Brigitte Schiffer, die journalistisch wie persönlich Birtwistles Karriere begleitete,

führt sich durch eine Gedenkgeste in dessen 1986 abgeschlossenen *Earth Dances* fort, die jedoch einer Entschlüsselung bedarf und damit die Schwellenfunktion der Paratexte verdeutlicht. Die Indexikalisierungen verweisen in beiden Fällen auf die Exilbiographie der Widmungsträgerin selbst und führen zu Fragen nach Zeugenschaft, ästhetischem Geltungsanspruch und Erschließung von Leerstellen.

»... she would smile«. Playing with Addressing and Tradition in Harrison Birtwistle's Dedication Piece for Brigitte Schiffer

Harrison Birtwistle's composition *Words Overheard*, dedicated to the musicologist and educator Brigitte Schiffer, is a communicative act with many unknowns. The fragmentary structure of the song text renders unclear to whom it is addressed. By emphasising the spheres of the non-communicated and the imagination, the actual music becomes the text's communicative counterpart. The dedication, typewritten on the fair copy reproduction, only mentions the name of the dedicatee. The insight into this paratext opens up a space for assigning meaning in the midst of this oscillating communicative situation between text and music, as well as between role constitutions and attributions. Thus, not only the poetry, but the paratext itself is to be understood as an invitation to the reader to fill in the resulting semantic space. The dedication to Brigitte Schiffer, who accompanied Birtwistle's career both journalistically and personally, finds continuation in a commemorative gesture in his *Earth Dances*, completed in 1986, that, however, requires decoding – by which the threshold function of paratexts comes into prominence. In both cases, the indexicalisations refer to the exile biography of the dedicatee and lead to questions of testimony, asserting aesthetic value and exploiting empty spaces.

MARTIN ELSTE

Klavizymbel, Saitenorgel und Zupfklavier. Begriffsgeschichtliches zur Renaissance des Cembalos, insbesondere zu Wanda Landowskas *clavecin Pleyel*

Was unter »Cembalo«, »clavicembalo«, »clavecin« und »harpisichord« verstanden wird und was dieses Instrument, gleich wie man es bezeichnet, musikalisch gesprochen ausmacht, scheint eindeutig. Doch im Verständnis dessen, was sie ist und welche ästhetische Bedeutung sie hat, erfuhr die »Kastenzither in Plektrumspielart mit Tastatur« (Hornbostel/Sachs) im 20. Jahrhundert einen Wandel wie kein zweites Musikinstrument. Diesem begriffsgeschichtlichen Wandel

geht die Abhandlung nach und setzt sich mit der musikalischen Begrifflichkeit im Zusammenhang mit der Cembalo-Renaissance auseinander. Dabei kommen wir für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht an Wanda Landowska vorbei, deren Hartnäckigkeit es zu verdanken ist, dass das Cembalo so ausdrücklich mit unserer Vorstellung von Barockmusik verbunden ist. Das musikalische Klangkonzept, das man mit dem Begriff Cembalo assoziierte und für welches das Instrument stand, war zu dieser Zeit sehr unterschiedlich, geradezu konträr zu dem seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Landowskas Verständnis und das ihrer Mitstreiter unterschied sich fundamental von dem, was das Cembalo später dann für Isolde Ahlgrimm und Gustav Leonhardt (als den beiden ersten prominenten Verfechtern einer neuen Instrumentalkonzeption) bedeutete. Wir werden keiner dieser Personen gerecht, wenn wir ihre verschiedenen Vorstellungen von dem, was der Cembaloklang repräsentiert, unberücksichtigt lassen und nur im Sinne eines aktuellen ästhetisch vermittelten Geschmacksurteils bewerten. Das gleiche gilt auch für ein inzwischen von den meisten Musikern und Musikliebhabern als historische Kuriosität angesehenes Instrument wie das *clavecine Pleyel*. Wollen wir es angemessen würdigen, so müssen wir versuchen zu verstehen, warum es so und nicht anders konstruiert und gebaut wurde.

Klavizymbel, String Organ and Plucked Piano. Conceptual History of the Renaissance of the Harpsichord Particularly Wanda Landowska's *Clavecine Pleyel*

There seems to be common agreement on what is understood by »harpsichord«, »clavicembalo«, and »clavecine« and what constitutes this instrument musically speaking seems clear, no matter how you call it. But in the understanding of what it is and what aesthetic significance it has, the box zither in plectrum playing style with keyboard (Hornbostel/Sachs) underwent a change in the 20th century like no other musical instrument. This paper follows this change in the history of concepts and deals with the musical terminology in connection with the harpsichord renaissance. In doing so, in the first half of the 20th century we cannot ignore Wanda Landowska, to whose persistence we owe the fact that the harpsichord is explicitly linked to our idea of Baroque music. The musical sound concept associated with the term harpsichord was very different at that time, almost contrary to that since the second half of the 20th century. Landowska's understanding and that of her fellow musicians differed fundamentally from what the harpsichord later meant to Isolde Ahlgrimm and Gustav Leonhardt (as the first two prominent advocates of a new instrumental conception). We would not do justice to either of them if we were to disregard their different ideas of what the harpsichord sound represented to them and evaluate their notions only in

terms of a current judgement of taste. The same applies to an instrument like the clavecin Pleyel, which nowadays most musicians and music lovers regard as a historical curiosity. If we want to appreciate it adequately, we must try to understand why it was constructed and built precisely the way it was.

BENEDIKT BRILMAYER

Zu den frühen Instrumentenkonstruktionen Jörg Magers. Spurensuche und Versuch einer Konkretisierung

Mit der zunehmenden Verschmelzung unterschiedlichster Wissensgebiete zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbanden sich nicht nur Elektrotechnik und Musikinstrumentenbau. Durch die breite Verfügbarkeit von Wissen und Material konnten auch Akteure produktiv werden, die unbeachtet von der Öffentlichkeit z.T. erstaunliche Leistungen vollbracht haben. Jörg Mager ist eine solche Figur. Bis heute bleiben zahlreiche Aspekte seines Schaffens auf dem Gebiet der elektronischen Musikinstrumente im Verborgenen. Dieser Beitrag versucht, seine Arbeiten anhand der wenigen erhaltenen Dokumente exemplarisch neu zu bewerten. Neben Patentschriften finden besonders Fotografien seiner Konstruktionen und Instrumente Berücksichtigung, die tiefere Einblicke ermöglichen, indem sie mit Patentschriften, erhaltenen schriftlichen Zeugnissen von und über Mager selbst und den Geschehnissen der Musikkultur der damaligen Zeit kontextualisiert werden. Des Weiteren versteht sich dieser Beitrag als ermutigende Anregung an die Forschungsgemeinschaft, sich des Akteurs Jörg Mager im Speziellen und der zahlreichen weiteren, bislang unbekannt gebliebenen Zeitgenossen im Allgemeinen anzunehmen, um nicht zuletzt auch zu verdeutlichen, welcher grundlegende Wandel sich in der Wissenskommunikation in Verbindung mit dem Musikinstrumentenbau um die Jahrhundertwende vollzogen hat.

On the Early Instrument Designs of Jörg Mager. Searching for Clues and Attempting a Concretisation

With the increasing fusion of the most diverse fields of knowledge at the beginning of the 20th century, not only electrical engineering and musical instrument making became connected. The broad availability of knowledge and material also enabled actors to become productive who, unnoticed by the public, achieved some astonishing results. Jörg Mager is such a figure. Until today, many aspects of his work in the field of electronic musical instruments remain hidden. This article attempts to reassess his work using the few surviving documents as

examples. In addition to patent specifications, I pay special attention to photographs of his constructions and instruments. Contextualising them with patent specifications, surviving written testimonies by and about Mager himself and the events of the musical culture of the time provide deeper insights. Furthermore, this contribution wants to encourage the research community to take a look at Jörg Mager in particular as well as his numerous contemporaries who have so far remained unknown. This will not least help to illuminate the fundamental change that took place in the communication of knowledge in connection with musical instrument making at the turn of the century.

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER

Der Reger-Schüler Dr. Guido Bagier als Pionier des ersten deutschen Tonfilms

Der Beitrag widmet sich dem Schaffen Guido Bagiers (1888–1967), der seit 1907 in Leipzig Schüler von Hugo Riemann in Musikwissenschaft und von Max Reger in Komposition war. Von 1911 bis 1919 wirkte er in Düsseldorf, danach in Wiesbaden als Konzertveranstalter und Musikjournalist, war Schriftleiter der *Musikalischen Rundschau* (1913–1916) und der Kunstzeitschrift *Feuer* (1919–1929). 1922 wurde er in Berlin künstlerischer Leiter der Ufa, speziell verantwortlich für »Originalmusik« zu Stummfilmen, die er teils selbst komponierte. In den Jahren bis 1933 arbeitete er u. a. mit Franz Schreker, Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Paul Dessau und Hanns Eisler sowie Curt Sachs und Georg Schünemann zusammen, ebenso mit den Filmkomponisten Werner Richard Heymann, Gottfried Huppertz, Wolfgang Zeller, Werner Schmidt-Boelcke für Filme in Regie von Oskar Messter, Friedrich Wilhelm Murnau, Erich Pommer, Hans Richter, Walter Ruttmann und Berthold Viertel. 1925 produzierte er im Tri-Ergon-Verfahren und mit eigener Musik den ersten deutschen Tonfilm *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, die weiteren Experimente mit dem »sprechenden Film« schlossen Tonbildaufnahmen von Schreker und Schönberg ein. Als Direktor der Tobis-Filmgesellschaft entwickelte er seit 1928, dargelegt in seinem Buch *Der kommende Film*, schrittweise den modernen Spielfilm. 1933 wurde er wegen Verweigerung des Parteieintritts entlassen und 1938 mit Berufsverbot belegt. 1947–1949 leitete Bagier in Salzburg die Österreichische Film-AG (Öfa). 1949 wurde er für den NRW-Minister Dr. Carl Spiecker in Düsseldorf beim »Freien Fernsehen« tätig und unterhielt seit 1962 Beziehungen zum ZDF in Mainz, wo er 1967 starb.

Reger's Pupil Dr. Guido Bagier as a Pioneer of the First German Sound Movie

This article is dedicated to the work of Guido Bagier (1888–1967), who studied musicology with Hugo Riemann and composition with Max Reger in Leipzig since 1907. From 1911 to 1919 he worked in Düsseldorf, then as a concert organiser and music journalist in Wiesbaden, and was editor of the *Musikalische Rundschau* (1913–1916) and the art magazine *Feuer* (1919–1929). In 1922 he became artistic director of the Ufa in Berlin, specifically responsible for »original music« for silent films, some of which he composed himself. Until 1933 he worked with Franz Schreker, Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Paul Dessau and Hanns Eisler as well as Curt Sachs and Georg Schünemann, among others, and with the film composers Werner Richard Heymann, Gottfried Huppertz, Wolfgang Zeller, Werner Schmidt-Boelcke for films directed by Oskar Messter, Friedrich Wilhelm Murnau, Erich Pommer, Hans Richter, Walter Ruttmann and Berthold Viertel. In 1925, he produced the first German sound movie *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* using the Tri-Ergon process and his own music, further experiments with the »talkie« included sound recordings of Schreker and Schönberg. As director of the Tobis-Filmgesellschaft, he gradually developed the modern feature film from 1928 onwards, as set out in his book *Der kommende Film* (The Upcoming Film). In 1933, he was dismissed for refusing to join the Party and was banned from working in 1938. 1947–1949 Bagier headed the Österreichische Film-AG (Öfa) in Salzburg. In 1949 he worked for the NRW Minister Dr. Carl Spiecker in Düsseldorf at »Free Television« and from 1962 maintained relations with ZDF in Mainz, where he died in 1967.