

Symposium Bern, 6.–8. Mai 2015

# Interpretationsforschung – Künstlerischer Vortrag im Spiegel historischer Texte und Tonaufnahmen

Interpretationsforschung – Musical Performance with  
Reference to Historical Texts and Sound Documents



Eine Veranstaltung der Hochschule der Künste Bern und des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Bern.

[www.hkb-interpretation.ch/veranstaltungen/interpretationsforschung](http://www.hkb-interpretation.ch/veranstaltungen/interpretationsforschung)  
[www.musik.unibe.ch](http://www.musik.unibe.ch)

Medienpartner: Schweizer Musikzeitung SMZ

Das Symposium befasst sich mit heute weitgehend verschwundenen Prinzipien musikalischer Aufführungs- und Interpretationspraxis, die dank Text- und Tondokumenten historisch sehr wohl nachweisbar sind. Dabei stehen die Themen Gesangspraxis und -ästhetik (1600–1950) sowie Instruktive Ausgaben zur Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts im Zentrum. Insbesondere solche Fragestellungen, die über den Notentext hinaus führen, etwa zu Verzierung, Portamento, Rubato, Vibrato, aber auch zu besonderen Interpretationskonzepten (z. B. schulbildenden Merkmalen des «Klassikervortrags»), werden in den Referaten thematisiert und vielfach mit praktischen Demonstrationen veranschaulicht.

## Mittwoch, 6. Mai 2015

---

Universität Bern, Hauptgebäude, Hochschulstrasse 4, Kuppelraum

- 13.30 Uhr     **Registrierung**
- 14.00 Uhr     **Begrüssung**  
Anselm Gerhard (Universität Bern), Florian Bassani (Universität Bern),  
Kai Köpp (Hochschule der Künste Bern)
- 14.30 Uhr     **Kai Köpp (Hochschule der Künste Bern)**  
Instructive Texts and Editions – a Key Source for Professional  
Interpretation Practice in the 19<sup>th</sup> Century
- 15.00 Uhr     **Mareike Beckmann (Frankfurt/M)**  
August Wilhelmjs Stilistik des Geigenspiels als Spiegel der  
Aufführungspraxis in der Spätromantik
- 15.30 Uhr     **Diskussion**
- 16.00 Uhr     Kaffeepause
- 16.15 Uhr     **Vasiliki Papadopoulou (Wien)**  
Instructive Editions of J. S. Bach's *Sei Solo* for Violin  
(BWV 1001–1006)
- 16.45 Uhr     **Johannes Gebauer (Hochschule der Künste Bern)**  
Das «Freispielen» und die «Gestaltungskraft». Zwei wichtige  
Stilmittel der Joachim-Tradition in den instruktiven Texten der  
Joachim-Epigonen Marion Bruce Ranken und Karl Klingler
- 17.15 Uhr     **Clive Brown (Leeds)**  
Animating the Lifeless Note-Heads. Reading Between the Lines in  
Brahms's Sonatas for Violin and Piano opp. 78, 100, 108, and 120
- 17.45 Uhr     **Diskussion**
- 18.15 Uhr     **Roundtable:** Kai Köpp (Chairman), Manuel Bärtsch (Respondent),  
Clive Brown, Will Crutchfield, Johannes Gebauer

# Donnerstag, 7. Mai 2015

---

Universität Bern, Hauptgebäude, Hochschulstrasse 4, Kuppelraum

- 9.00 Uhr **Livio Marcaletti (Universität Bern)**  
Italienische Nuancierungen im Licht deutscher Gesangstraktate des 19. Jahrhunderts. Zur Begegnung deutscher Ausführlichkeit mit italienischer Ausdruckskraft
- 9.30 Uhr **Sven Schwannberger (Basel/Wien)**  
Eine Monodie lebt. Ansätze und Beispiele zum praktischen Umgang mit Manier im begleiteten Sologesang
- 10.00 Uhr **Diskussion**
- 10.30 Uhr Kaffeepause
- 10.45 Uhr **Benedetta Zucconi (Universität Bern)**  
"Scritta espressamente per il Grammfono". Performance Practice and Recordings in Ruggero Leoncavallo's *Mattinata*. Caruso and Beyond
- 11.15 Uhr **Will Crutchfield (New York)**  
Language and Rhythm in the Interpretation of Vocal Music
- 11.45 Uhr **Diskussion**
- 12.15 Uhr Mittagessen

Hochschule der Künste Bern, Papiermühlestrasse 13d, Grosser Konzertsaal

- 14.45 Uhr **Begrüssung**  
Martin Skamletz und Kai Köpp (Hochschule der Künste Bern)
- 15.00 Uhr **Florian Bassani (Universität Bern)**  
Historical Singing. Scientific Evidence versus Modern Taste, Custom and Education
- 15.30 Uhr **Stefano Aresi (Amsterdam)**  
Castrato Reloaded? Luigi Marchesi and the Art of Embellishment
- 16.00 Uhr **Diskussion**
- 16.30 Uhr Kaffeepause
- 16.45 Uhr **Judit Zsovár (Nagykanizsa/Budapest)**  
Unfolding the Relations Between Baroque Singing and Romantic *Bel Canto*. Same Method, Different "Stretching" Theory

- 17.15 Uhr **Ulrich Messthaler (Basel/St. Jean de Valeriscle)**  
Spontaneität und Werktreue. Eine Annäherung an einen lebendigen  
Gesangsvortrag bei Robert Schumann
- 17.45 Uhr **Diskussion**
- 18.15 Uhr **Roundtable:** Florian Bassani (Chairman), Robert Toft (Respondent),  
Christian Hilz, Laura Möckli, Thomas Seedorf
- 19.00 Uhr Apéro
- 20.00 Uhr **Konzert**

## **Freitag, 8. Mai 2015**

---

Hochschule der Künste Bern, Papiermühlestrasse 13d, Grosser Konzertsaal

- 9.00 Uhr **Thomas Seedorf (Karlsruhe)**  
Quellen zur Interpretation von Schubert-Liedern im frühen 20.  
Jahrhundert
- 9.30 Uhr **Karin Martensen (Detmold)**  
Der annotierte Klavierauszug – eine Quelle für die  
Interpretationsforschung?
- 10.00 Uhr **Diskussion**
- 10.30 Uhr Kaffeepause
- 10.45 Uhr **Sebastian Bausch (Hochschule der Künste Bern)**  
Schmelztiegel Leipzig? Beethoven-Interpretationen am Leipziger  
Konservatorium zwischen akademischer und neudeutscher Tradition
- 11.15 Uhr **Camilla Köhnken (Hochschule der Künste Bern)**  
Chopin-Interpretation im Geiste Franz Liszts? Eine  
Gegenüberstellung von Tilly Fleischmanns Traktat *Tradition and  
Craft in Piano-Playing* und frühen Chopin-Aufnahmen
- 11.45 Uhr **Bobby Mitchell (Gent)**  
Reviewing the Established Performance Practice Tradition of the Liszt  
Sonata. Arpeggiation, Dissynchronization and an Alternative  
Approach to Fingering
- 12.15 Uhr **Abschluss-Diskussion**
- 12.45 Uhr Imbiss

## Abstracts

Kai Köpp (Hochschule der Künste Bern)

### **Instructive Texts and Editions – a Key Source for Professional Interpretation Practice in the 19<sup>th</sup> century**

Written instructions for 19<sup>th</sup>- and early 20<sup>th</sup>-century professional performance open up a new field of research in music. A surprising number of well-known performers published commentaries to practical editions, but instructions also came as books with only scattered musical excerpts referring to a separate edition, especially after the aesthetic shift of the 1920s. Since these instructions contain what the author considered necessary to communicate on the performance of a specific piece, they open up a rare view on the intentional elements of an interpretation. This can be used as a key to early sound documents, since this method allows for distinguishing intentional elements from non-reflected or arbitrary ones. Also, instructions contain contemporary jargon terminology that often is revealing in itself. Multiple revisions of a piece may show the development of interpretative concepts over time, whereas rival editions highlight different approaches to a certain repertoire. Instructions on performance can also help to extend our knowledge into unrecorded history if they may be contextualized with sound documents or performing parts in the analysis of interpretation.

**Kai Köpp** studied musicology, history of art, and law at the universities of Bonn and Freiburg (PhD on the concertmaster in the 18<sup>th</sup> century). After his viola diploma at the Staatliche Hochschule für Musik in Freiburg and three years at the Schola Cantorum Basiliensis with a focus on the viola d'amore, he was a member of leading period ensembles (Concerto Köln, Cappella Coloniensis des WDR etc.). Having taught at Zurich and Trossingen he entered the Bern University of the Arts in 2007, subsequently directing several publicly funded research projects. In 2011 he was appointed Swiss National Science Foundation Professor, extended in 2015. His 'Handbuch historische Orchesterpraxis' (Kassel 2009, <sup>2</sup>2013), which is about to be translated into English, examines unnotated norms of ripieno playing from the baroque to the romantic era.

Mareike Beckmann (Frankfurt/M)

### **August Wilhelmjs Stilistik des Geigenspiels als Spiegel der Aufführungspraxis in der Spätromantik**

August Wilhelmj (1845–1908) war ein angesehener Geiger seiner Zeit, dem Henry C. Lahee attestiert, neben Eugene Ysaÿe der einzige reife, grossartige Künstler gewesen zu sein, der je als Violinvirtuose die Vereinigten Staaten bereist habe. Als Sohn einer Sängerin, welche bei Marco Bordogni studierte, vermittelt Wilhelmj zahlreiche Aufschlüsse über die Gemeinsamkeiten von Gesangskunst und Violinspiel. Seine Editionen sind den Erwartungen des spätromantischen Publikums angepasst, so dass er als Überlieferer alter Musik von grosser Bedeutung ist. Er steht an einem Wendepunkt der geigerischen Interpretationspraxis und spiegelt eine «moderne» Art des Violinspiels. Dies bringt die Problematik der historischen Einordnung Wilhelmjs mit sich. Als Schüler Ferdinand Davids und Enkelschüler Louis Spohrs bleibt er Traditionen verpflichtet, begründet jedoch mit seiner individuellen Spielweise zugleich eine neue Ästhetik des Violinspiels. Von besonderem Interesse ist dabei ein Augenmerk auf die Tongebung, da Wilhelmj

meist für seinen vollen, warmen Ton gerühmt wurde. Während Andreas Moser die legendäre Grösse von Wilhelmjs Ton auf häufige Bogenwechsel zurückführt, geben dessen Violinschule sowie zahlreiche seiner Editionen Hinweise auf die Fragwürdigkeit dieser Aussage. In diesem Zusammenhang wird deutlich, wie zentral bei der Suche nach «dem» Interpretationsstil der (Spät-)Romantik die Individualität des jeweiligen Interpreten ist. An Wilhelmj zeigt sich schliesslich, wie Louis Spohrs Absicht «Die Idee des Komponisten ins Leben zu rufen» abgelöst wird von der Idee, das Werk des Komponisten am Leben zu *erhalten*. Aus heutiger Perspektive ist es daher möglich, Wilhelmj einen Platz in der Tradition des romantischen Interpretationsstils zuzuordnen, auf die Erwartungen seines Publikums zu schliessen und seine Bedeutung als Wegbereiter zum modernen Geigenspiel aufzuzeigen.

**Mareike Beckmann** ist Promovendin an der Hochschule für Musik in Frankfurt am Main bei Prof. Dr. Peter Ackermann. Nach einem Studium der Musikwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt wechselte sie an die Musikhochschule Frankfurt und spezialisierte sich auf die historische Interpretationspraxis mit dem Hauptfach Violine bei Prof. Petra Müllejans. An der Hochschule für Musik Würzburg erlangte sie nach dem Studium mit Prof. Dr. Pauline Nobes im Fach Barockvioline sowohl das Diplom als auch das Konzertdiplom im solistischen Zweig. Mareike Beckmann legte ausserdem das Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien mit der grossen Fakultas ab. Sie erhielt ihre Gesangsausbildung u.a bei Stephan Schreckenberger, Cembalo studierte sie bei Glen Wilson und Diez Eichler. Mareike Beckmann ist redaktionelle Mitarbeiterin des Hessischen Rundfunks bei hr2-Kultur, wirkt als Aufnahmeleiterin bei CD-Produktionen des hr und koordiniert den Ablauf der Übertragungen des hr-Sinfonieorchesters.

Vasiliki Papadopoulou (Wien)

### **Instructive Editions of J. S. Bach's *Sei Solo* for Violin (BWV 1001–1006)**

Instructive editions were prior to the age of recordings the simplest written medium for a performer or a teacher to convey their musical ideas. Editions from the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries are of great significance, as editors tended to almost arrange works from older periods, adding and changing articulation, expression and tempo markings, dynamics, fingerings, note values, accidentals or notes, providing us with detailed sources for recreating the contemporary performance practice.

In this paper various performance practice issues reflected in instructive editions of J. S. Bach's Sonatas and Partitas for solo violin from this period will be addressed. The basis of my observations builds a comparison of these editions firstly with Bach's autograph, secondly with other handwritten sources available to those editors, and finally between the editions themselves. Towards an attempt to sketch a performance history, certain notions within an edition or a region can be observed using the differences and similarities documented in the annotations. This process is based both on the implementation or adoption of many traditions, the receding of other practices and the growing interest in the "correct" interpretation of Bach's *Sei Solo* for violin, as well as on personal preferences or innovation.

**Vasiliki Papadopoulou** studied violin (diploma and master music performance) at the Hochschule für Musik Köln/Wuppertal and the Zürcher Hochschule der Künste. She is also dedicated to historically informed performance practice and the baroque violin, having studied baroque violin in Cologne and participated in baroque ensembles, such as Concerto con Anima, TAMIS Barockorchester, Die Kölner Akademie, as well as in various orchestras (EUYO, Junge Deutsche Philharmonie a.o.). Since October 2010 she is pursuing her PhD at the University of Music and Performing Arts Vienna on the editions' and performance history of J. S. Bach's sonatas and partitas for solo violin, for which she has been granted various stipends. She has presented various papers (one of which published in *Understanding Bach*) and lecture recitals on her dissertation subject. Since December 2014 she is a research assistant for the Johannes Brahms Gesamtausgabe in the Austrian Academy of Sciences (ÖAW).

Johannes Gebauer (Hochschule der Künste Bern)

### **Das «Freispielen» und die «Gestaltungskraft». Zwei wichtige Stilmittel der Joachim-Tradition in den instruktiven Texten der Joachim-Epigonen Marion Bruce Ranken und Karl Klingler**

Die Erinnerungen von Marion Bruce Ranken, die von 1902 bis 1909 an der Berliner Hochschule Violine studierte, wurden 1939 veröffentlicht, als der Paradigmenwechsel am Beginn des 20. Jahrhunderts bereits erfolgt war und sich die Ästhetik soweit verändert hatte, dass Selbstverständlichkeiten einer Spiel- und Interpretationstradition des 19. Jahrhunderts bereits einer retrospektiven Analyse bedurften. Ranken versucht eine genaue Analyse dessen, was sich hinter den jargonartigen Schlüsselwörtern für zwei zentrale Stilmittel der Joachim-Tradition verbirgt. Ihre Perspektive als ehemalige Studentin, die versucht, Ästhetik und pädagogische Umsetzung einer bereits verlorenen Interpretationspraxis im Nachhinein verständlich zu machen und von späteren Traditionen abzusetzen, erlaubt uns heute einen tiefen Einblick in die Aufführungstradition der von ihr so genannten «Joachim-Schule».

Bruce Rankens Lehrer Karl Klingler, Schüler und später Quartett-Partner Joachims sowie kompromissloser Verfechter der Joachim-Tradition, hat am Ende seines langen Lebens ebenfalls versucht, die Ästhetik dieser Tradition in mehreren ausführlichen Essays festzuhalten. Seine Aufsätze erläutern anhand zahlreicher konkreter Musikbeispiele eine Auffassung, die in geradezu überzeichneter Art und Weise an Joseph Joachim angelehnt ist. Gerade zu den Stilmitteln, die Klinglers Schülerin Ranken mit «Freispielen» und «Gestaltungskraft» überschreibt, liefert Klingler die wichtigen praktischen Beispiele aus der Violin- und Kammermusikliteratur.

**Johannes Gebauer**, born in Berlin, had his first violin lessons at the age of five. In 1987 he was granted a six months leave from school to have private lessons on the baroque violin from Simon Standage in London.

Johannes Gebauer read musicology at King's College, Cambridge, where he graduated in 1993. While still a student, Johannes founded several ensembles, notably the *Camerata Berolinensis* with which he has recorded several CDs. From 1993 Johannes Gebauer regularly worked as a musicologist for Christopher Hogwood and participated in many publications and editions. As a violinist he was a member of the Academy of Ancient Music and Collegium musicum 90 and other

period instrument ensembles. In 1995 he took up postgraduate studies at the Schola Cantorum Basiliensis, after which he settled again in Berlin. He has since played for many German and international period instrument groups, e.g. the Bach Ensemble New York (director: Joshua Rifkin), Cappella Coloniensis, Concerto Köln, L'Orfeo Barockorchester, and the Canadian Aradia Ensemble (director: Kevin Mallon). In 2007 he founded the Camesina Quartet, with which he has recently recorded a third CD.

In 2012 Johannes Gebauer returned to research as part of the Forschungsgruppe Instruktive Ausgaben at the Hochschule der Künste Bern, where he finished his MA in Performance in 2013, his Master of Research (at Bern university) in 2014 and is now working on his PhD thesis.

Clive Brown (Leeds)

### **Animating the Lifeless Notes-Heads. Reading Between the Lines in Brahms's Sonatas for Violin and Piano opp. 78, 100, 108, and 120**

Brahms' music has been part of our standard repertoire since his death in 1897; but continuity of performance does not equate with continuity of tradition. Within twenty years of Brahms' death, Richard Barth, whose playing the composer particularly appreciated, lamented the widening gulf between Brahms' expectations and the rapidly changing realities of early twentieth-century practice. Barth maintained that people were already forgetting how to read Brahms' notation in the way he intended. This lecture examines the ways in which Brahms and his colleagues will have read his notation quite differently from 20<sup>th</sup>- and 21<sup>st</sup>-century musicians, and considers how modern performers might recover and integrate into their practice some of the messages and performing practices that Brahms expected his notation to convey to a performer.

**Clive Brown** was a member of the Faculty of Music at Oxford University from 1980 to 1991 and is now Professor of Applied Musicology at the University of Leeds. Publications include *Louis Spohr: a Critical Biography* (Cambridge, 1984; revised German edition 2009), *Classical and Romantic Performing Practice* (Oxford, 1999; Chinese translation 2012), and *A Portrait of Mendelssohn* (Yale, 2003). He has also published many articles on historical performing practice and, as a violinist, conducts practice-led research. His critical, performance-oriented editions of music include, for Breitkopf und Härtel, several Beethoven symphonies, the Choral Fantasia, the Violin Concerto, as well as Mendelssohn's opera *Die Hochzeit des Camacho*; for Bärenreiter, Brahms' Violin Concerto and Brahms' complete sonatas for one instrument and piano; for AR-Editions, Franz Clement's D major Violin Concerto (1805); and for the Elgar Complete Edition, the Music for Violin (Vol. 37). He is Director of the CHASE Project (<https://chase.leeds.ac.uk>), which investigates the implications of performers' annotations in music for string instruments from the nineteenth and early twentieth centuries.



Livio Marcaletti (Universität Bern)

### **Italienische Nuancierungen im Licht deutscher Gesangstraktate des 19. Jahrhunderts. Über die Begegnung deutscher Ausführlichkeit und italienischer Ausdruckskraft**

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde die sängerische Verzierungsfreiheit (im Konzert, in der Oper, in der Kirche) allmählich begrenzt: Festzustellen ist die allgemeine Neigung der «europäischen» Komponisten (vor allem aus Italien, Frankreich, Deutschland und England) dazu, alle Vortragsnuancen immer genauer auszuschreiben, um die Willkür der Interpreten einzuschränken. Dessen ungeachtet erschienen im 19. Jahrhundert zahlreiche Gesangsabhandlungen, die wenigstens ein Kapitel der Manieren- und Verzierungslehre widmeten, auch wenn zuweilen nur die bereits ausgeschriebenen Ornamente in Betracht gezogen wurden. Immer öfter wird anhand kurzer Musikbeispiele (u. a. aus Werken von Mozart, Weber, Méhul, Wagner) durch Hinzufügung von Artikulations- und Dynamikzeichen eine «ausdrucksvollere» Interpretation vorgeschlagen. Im vorliegenden Vortrag stehen im Fokuspunkt deutsche Traktate, in welchen sich die für deutschsprachige Länder «typische» Genauigkeit und Systematik mit den «italienisch» geprägten Gesangsmitteln vereinigen. Bemerkenswert sind z. B. die Ausführlichkeit von Franz Joseph Fröhlichs *Systematischer Unterricht* (1822), in dem Dutzende Seiten der Hinzufügung einzelner Manieren innerhalb kleiner Musikbeispiele gewidmet werden, oder das Fortleben der «grossen Gesangschule» Bernacchis nach der Ansicht Heinrich Ferdinand Mannsteins (1835). Einige Ausdrucksmittel sind indes nicht unumstritten, vor allem das Vorwegnehmen des Tones und das Portamento (bereits im 18. Jahrhundert für «italienisch» gehalten), deren Überspitzung nicht als Ausdrucklichkeit, sondern als Manieriertheit wahrgenommen wurde (siehe z. B. Franz Hausers Gesangslehre von 1866).

**Livio Marcaletti** (Bergamo, 1984) studierte Musikwissenschaft und Italianistik an der Universität Pavia (Italien). Zurzeit promoviert er an der Universität Bern über Gesangsmanieren und -didaktik in schriftlichen Abhandlungen (1600–1900). Neben seinem Forschungsprojekt, dessen Ergebnisse anlässlich mehrerer Tagungen und eines Workshops an der Schola Cantorum Basiliensis vorgestellt und in Zeitschriften publiziert wurden, pflegt er die Zusammenarbeit mit Barockensembles (La Risonanza, Les passions de l'ame, Stile Galante) hinsichtlich der Verfassung von Booklets, Programmtextheften, Dokumentationen, kritischen Ausgaben usw.

Sven Schwannberger (Basel/Wien)

### **Eine Monodie lebt. Ansätze und Beispiele zum praktischen Umgang mit Manier im begleiteten Sologesang.**

Vieles wurde in den letzten Jahrzehnten gedacht, gesagt und geschrieben zu Musik des frühen 17. Jahrhunderts. Jedoch fanden viele der Erkenntnisse nur geringen oder (schlimmer) einen wenig reflektierten Eingang in die musikalische Praxis. In keiner Disziplin erscheint dies so evident wie im Gesang: Sowohl was den Gebrauch der Stimme als auch den Umgang mit dem Notentext und seiner Ausführung anbelangt, sehen wir bezüglich angewandter Forschung grosses Potenzial, dem in diesem Vortrag nachgegangen werden soll. Nach einleitender, kurzer Besprechung einiger italienischer, deutscher und englischer Texte zu Gesangskunst und Manier betrachten wir eine geeignete Arie aus Frescobaldis *Arie musicali* (1630) und fügen

ihr nach und nach und nach verschiedene Schichten von Manier in verschiedenen Dosierungsgraden hinzu. Hier beschreiten wir einen (unseres Erachtens für Musik des 17. Jahrhunderts entscheidenden) Weg, der sich von einem «Anbringen von Kunststücken» hinbewegt zum Finden einer eigentlichen «Art zu Singen». Anders gesagt: weg von Manieren, hin zu Manier – oder vielleicht besser weg vom Interpretieren und hin zum Leben mit und von dieser Musik.

**Sven Schwannberger** zählt zu den weltweit sehr wenigen Spezialisten für selbstbegleiteten Sologesang des 16. und 17. Jahrhunderts. Ursprünglich als Spieler früher Block- und Traversflöten ausgebildet, forscht er seit vielen Jahren an Quellen zu alter Gesangkunst und frühem Generalbass auf Lauten und Chitarroni. Er schätzt sich glücklich, diese beiden Fähigkeiten in der Praxis zusammenführen zu können: Sein Repertoire umfasst das ganze Spektrum von Lautenlied, Barockoper, frühem Oratorium und insbesondere der italienischen Monodie. Seine Ausbildung erhielt er in München, Kassel und an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel. Zentral für sein Vorgehen und seine Entwicklung war ihm neben seinen Lehrern immer auch sein eigenes Studium der historischen Spiel- und Gesangstechniken, aber auch ganz allgemein der Kunst, Kultur und Poesie der Zeit. Sven Schwannbergers internationale Konzerttätigkeit und zunehmend intensive Lehr- und Forschungstätigkeit ergänzen und befruchten einander. Seine Promotion besteht in einer Grundlagen-Arbeit über den Gebrauch von Stimme und Manier im 17. Jahrhundert und er lehrt Improvisation, Verzierung und historische Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis.

Benedetta Zucconi (Universität Bern)

**"Scritta espressamente per il Grammofono". Performance Practice and Recordings in Ruggero Leoncavallo's *Mattinata*. Caruso and Beyond**

In 1903 the Gramophone Company in Milan commissioned to some famous Italian composers a musical piece "specifically written for the gramophone". Among these compositions, only one achieved success and has survived up to now: Ruggero Leoncavallo's *Mattinata* for voice and piano. The score of this piece opens with the sentence "specifically written for the gramophone". At the same time, an 'authoritative' recording was released by the famous tenor Enrico Caruso (whom the piece is dedicated to) and Leoncavallo himself at the piano. Therefore, this recording could be considered as a substantial part of the score and the sonic realisation of the score itself. In this paper I will trace the history of *Mattinata*'s recordings, focusing on the importance of Caruso and Leoncavallo's version on subsequent performances of the piece. Extremely relevant in my analysis is the role played by technical improvement of recording and the authority of the original version. I will also discuss the function of this recording as a text that presents issues related to the study of performance practice and musical philology.

**Benedetta Zucconi** is a PhD Student in musicology at the Bern University. She studied musicology in Cremona and viola performance in Venice and Piacenza. Her doctoral research is focused on intellectual history of recorded music in Italy at the onset of the 20<sup>th</sup> century. In 2011 she was granted a 3-months fellowship at the Paul Sacher Foundation in Basel; In 2013/2014 she was resident fellow at the Swiss Institute in Rome. She has recently published for "Rivista Italiana di Musicologia"

(2014), while articles for the American journal "Forum Italicum" and for the Deutsches Historisches Institut of Rome are in press.

Will Crutchfield (New York)

### **Language and Rhythm in the Interpretation of Vocal Music**

One of the most startling aspects of early vocal recordings, from the standpoint of the 21<sup>st</sup>-century musician, is the treatment of rhythm with a "freedom" far beyond the limits proposed by even the most liberal modern training. This freedom seems to have arisen partly from musical impulses that can be traced also in the interpretation of instrumental music, and partly from an element that has received less attention from scholars and almost none from the historically-informed performing community: concepts of declamation in the language sung. Does the singer execute a rhythmic sequence defined by notation, with additional guidance from the text's inherent proportions and stresses? Or does the singer deliver a sequence of verses, within a general framework suggested by the composer's approximate disposition of them into notation? Both formulations, of course, are excessively simple – but it is clear that our shared experience in the 21<sup>st</sup> century is closer to the first of these two, and that the shared experience of singers at the dawn of recording was closer to the second.

**Will Crutchfield** is the Director of Opera at the Caramoor Music Festival in New York, where he has conducted over thirty operas by Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi. He has also held conducting posts with the Polish National Opera in Warsaw and the Opera de Colombia in Bogotá, and has appeared as a guest conductor in many theaters elsewhere, most recently including a pair of productions at the Rossini Opera Festival in Pesaro. He has also contributed to the Grove Dictionary of Opera, the Grove-Norton Handbook of Performance Practice, the Cambridge History of Musical Performance, and several academic journals, and has edited *Aureliano in Palmira* for the critical edition of the works of Rossini published by Ricordi and the Fondazione Rossini.

Florian Bassani (Universität Bern)

### **Historical Singing. Scientific Evidence versus Modern Taste, Custom and Education**

In present-day western music historically informed performance practice is almost ubiquitous. As in the last three decades so-called 'baroque orchestras' have virtually mushroomed, many conservatories today offer even classes on historical vocality. The formerly curious term 'baroque singing' has become a well-established part of our musical vocabulary. However, the more one confronts modern practice of historically informed singing with relevant sources on the subject matter, the more certain doubts arise.

Determined to take distance from nineteenth- and early-twentieth-century modes, vocal performance of baroque music from the 1960s on has been borne by a strong desire for a return *ad fontes*, favouring apparently timeless ideals like 'purity', 'limpity' or 'genuineness'. Meanwhile, a careful examination of didactical writings offers a rather explicit idea of vocal aesthetics and solistic singing which does not at all match this vision. Implementing the results of this

approach, especially into seventeenth- and eighteenth-century repertoire, we find ourselves confronted with an overwhelmingly expressive vocal line. And we discover a remarkable (and as yet scarcely assessable) freedom of the performer in treating a written-out vocal line, within a framework of style constraints.

So could it be that the still young discipline of 'baroque singing' as we know it is in fact a pleasing modern construct rather than the result of critical analysis? The attempt to counterbalance historical distance by some sort of aesthetic proximity to our own times? As research on this field confronts us with an aesthetical world which may not sit perfectly well with maxims of modern taste, some current imperatives of vocal performance practice should be reconsidered. This talk will try to outline the conflict between discoveries of research on the one hand and the power of taste, custom and education on the other.

**Florian Bassani** studied historical keyboard instruments and musicology in Basel and Rome. After years as a research assistant at the Deutsches Historisches Institut in Rome he currently holds an SNSF professorship in musicology at the University of Bern.

Stefano Aresi (Amsterdam)

**Castrato Reloaded? Luigi Marchesi and the Art of Embellishment.**

The lecture will be devoted to the problems connected with performance practice issues around musico Luigi Marchesi (1754–1829), focussing on scores by Zingarelli, Sarti, Cherubini, and Pugnani. The latter feature original embellishments and cadenzas by the castrato himself, which, in spite of being already known, have not been studied enough yet. In the past two years new discoveries, i.e. new embellishments, letters from Marchesi to Mayr, as well as new sources describing his singing, were made as a result of the research connected with a new CD (featuring soprano Ann Hallenberg and an orchestra conducted by Stefano Aresi) dedicated to the famous singer. In fact, no other collection of eighteenth-century arias stemming from a single singer presents a higher number of pieces. A careful analysis of sources (in manuscript and print) as well as of his iconography and career will provide a better understanding of him and his art, which was considered highly personal already in his own time. The lecture will also demonstrate how inaccurate is our perception of late eighteenth- and early nineteenth-century castrati.

**Stefano Aresi** obtained his PhD in Musicology in January 2010 (Università degli Studi di Pavia/Cremona). He published critical editions of music by Nicola Porpora for ETS, SiDM, Gran Tonante, and wrote essays for encyclopedias and proceedings for Laaber-Verlag, Bärenreiter, Carocci, Ediciones Singulares Glossa, Philomusica, Laruffa, Studi Pergolesiani. He worked as a music and/or performance practice advisor and editor for Accademia Bizantina, Ensemble 415, Auser Musici, La Venexiana, L'Arpeggiata, Arion Ensemble, etc. In 2010 he founded Stile Galante Ensemble, producing 18<sup>th</sup>-century Italian music recordings (Porpora, Vinci, Jommelli, Durante, etc.), prized by *The Guardian*, *The Irish Time*, *BBC Music Magazine*, *Avvenire*, *Diapason*, etc.

Judit Zsovár (Nagykanizsa/Budapest)

### **Unfolding the Relations Between Baroque Singing and Romantic *Bel Canto*. Same Method, Different "Stretching" Theory**

The fact that until the late 1800s the main principles of voice production remained congruent with the art of *castrati*, shows a timeless ideal: agility combined with a rich, bright sound and overall chest support. The key to the enigma of how could a group of singers with altered physical mechanism establish vocal pedagogy not only of a long-term impact but also applicable to noncastrated voices as well, might lie in the focus on breathing and unifying registers, the presumable result of which was a relaxed larynx way before García's anatomically based method. The confusion caused by different styles can be resolved by the understanding of the diverse terminology used for technical elements on the one hand and through the unlike proportion these were favoured fitting to developing instrumental-orchestral issues on the other. *Portamento*, *tempo rubato*, *vibrato*, etc. constantly were tools of a virtuoso singer's music-dramatic expression, the "stretching", however, the measure of the emphasis dedicated to certain ones and the manner of their execution, shifted. The distinction of various types of *portamenti*, for instance, was doubtlessly clearer in the Baroque era, at the same time, the escalating interaction and inspiration between singers and solo violinists led to the dominance of an audible glide with a blurred effect a century later. The recital part – the practical side of this investigation – draws examples from the repertoire of (1) Anna Maria Strada del Pò, Handel's *soprano sfogato*-prototype, a natural singer with chest-timbered high notes and a wide range, who embodied operatic roles of pathetic expression (Cleofide in *Porro*) and fierce passion alike (Tusnelda in *Arminio*); and (2) of her 19<sup>th</sup>-century counterpart, the *soprano assoluta* Giulia Grisi, the first Elvira in Bellini's *I Puritani*, whose further emblematic roles were Norma and Semiramide – the latter with Rossini's dashing style combining lyric *cantabile* with manifold virtuosity demanding a dramatic projection.

**Judit Zsovár** is a PhD candidate in musicology at the Liszt Academy Budapest. She researched her topic, Anna Maria Strada, Handel's prima donna in London, Naples, Venice, Vienna and Hamburg and presented it together with her singing at the 16<sup>th</sup> *International Conference on Baroque Music* (Salzburg), *Doctors in Performance* (Helsinki) and *About Contemporaries to Contemporaries* (Budapest). As a soprano, Judit debuted at Wiener Konzerthaus in Schubert's *Alfonso & Estrella* with the Mozarteum Orchestra Salzburg under Ivor Bolton (2012), embodied Mozart and Cimarosa roles, interpreted a Spanish program with guitarist Melinda Tóth and a large-scale Baroque repertoire with harpsichordist Fanni Edőcs. She studied with Marek Rzepka and participated in workshops of Júlia Hamari, Krisztina Laki, Malcolm Bilson, Luca Pianca and Lorenzo Ghirlanda. Her coach is Stephen Hopkins (Vienna State Opera). Judit holds the Kodály Scholarship, was granted the Handel Institute Research Award (2015), a DAAD Scholarship (2014) as well as that of the Hungarian State (2004/5).

Ulrich Messthaler (Basel/St. Jean de Valeriscle)

### **Spontaneität und Werktreue. Eine Annäherung an einen lebendigen Gesangsvortrag bei Robert Schumann**

Einer der interessantesten Aspekte beim Studium eines Musikwerkes ist wohl die Beschäftigung mit den klangästhetischen Vorstellungen, von denen ein Komponist ausging, während er sein Werk konzipierte. Welche Klangqualität und welche Artikulation erwartete der Komponist von den Interpreten? Mit welchen Aufführungstraditionen und -manieren ist er selber gross geworden, wie hat er sie assimiliert und inwieweit setzte er sie bei den ausführenden Musikern voraus? Je mehr wir uns mit dem musikalisch-interpretatorischen Kontext einer Epoche beschäftigen, desto besser verstehen wir auch die Intentionen eines Komponisten. Bei der Auseinandersetzung mit Schumanns Liedern führt uns eine Fährte ins 18. Jahrhundert, ins Zeitalter der Kastraten und des Belcanto. Auf den ersten Blick scheint es unwahrscheinlich, dass das italienische Gesangsideal des 18. Jahrhunderts in Schumanns sängerischem Umfeld immer noch präsent war und dass sämtliche ihm bekannten Sänger diese Gesangsästhetik vertraten. Doch das war unzweifelhaft der Fall ...

**Ulrich Messthaler** studierte zunächst Klavier und Philosophie in München, anschliessend Gesang in Augsburg, Basel und New York. Sein erstes Engagement hatte er am Theater Basel, wo er neben Anne-Sophie von Otter in *Ariadne auf Naxos* debütierte. Bald wurde Ulrich Messthaler in bedeutende Musikzentren wie die Tonhalle Zürich, den Musikverein Wien, den Herkulessaal in München, die Berliner und Kölner Philharmonie, den Palais Garnier und das Théâtre des Champs Elysées in Paris oder die Suntory Hall in Tokio eingeladen. Ulrich Messthalers Konzerttätigkeit zeichnet sich dadurch aus, dass er immer häufiger, sich selbst vorzugsweise am Hammerflügel begleitend, Lieder des späten 18. Jahrhunderts oder die Lieder-Zyklen von Schubert aufführt. Kürzlich erschien sein Artikel über «Schumann und die Gesangsschule von Bologna» im Band *Schumann interpretieren* (Sinzig 2014). Ulrich Messthaler unterrichtet an der Schola Cantorum Basiliensis und ist künstlerischer Leiter des *Festival des Cordes Sensibles* in Südfrankreich.

Thomas Seedorf (Karlsruhe)

### **Quellen zur Interpretation von Schubert-Liedern im frühen 20. Jahrhundert**

Der Vortrag geht anhand von verschiedenen Quellentypen der Frage nach, wie Lieder von Franz Schubert in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgeführt wurden. Drei Quellentypen werden vorgestellt: (1) verbalisierte Vortragsanweisungen, (2) instruktive Ausgaben und (3) Tonaufnahmen. Die Beispiele für Quellentypen 1 und 2 stammen vom holländischen Bariton Johannes Messchaert. Dessen Schülerin Franziska Martiensen gab 1927 unter dem Titel *Eine Gesangsstunde* aufführungspraktische und «gesangstechnische Analysen von einigen Schubert-Liedern» heraus, die am Beispiel des Lieds *An die Leier* op. 56,2 (D 737) vorgestellt werden. Martiensen war auch Herausgeberin einer zweibändigen Edition ausgewählter Schubert-Lieder mit von Messchaert ergänzten Vortragsbezeichnungen, deren Sinn sich erst auf dem Hintergrund seiner verbalen Erläuterungen erschliesst. Messchaerts aufführungspraktische Kommentare werden verglichen mit Tonaufnahmen des Lieds *An die Leier*.

**Thomas Seedorf**, geb. 1960 in Bremerhaven, studierte zunächst Schulmusik und Germanistik, dann Musikwissenschaft und Musikpädagogik in Hannover. Nach der Promotion mit einer Arbeit über die kompositorische Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert war er 1988–2006 als Wissenschaftlicher Angestellter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg tätig; seit dem Wintersemester 2006/07 wirkt er als Professor für Musikwissenschaft an der Karlsruher Hochschule für Musik. Zu seinen Forschungsinteressen gehören u. a. die Bereiche Liedgeschichte und -analyse, Aufführungspraxis sowie insbesondere die Theorie und Geschichte des Kunstgesangs. Er ist Sprecher der Fachgruppe Aufführungspraxis und Interpretationsforschung in der Gesellschaft für Musikforschung, Vorstandsmitglied der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Mitherausgeber der Reger-Werkausgabe, 1. Vorsitzender der Internationalen Schubert-Gesellschaft sowie Projektleiter der Neuen Schubert-Ausgabe.

Karin Martensen (Detmold)

**Der annotierte Klavierauszug – eine Quelle für die Interpretationsforschung?**

Es gibt kaum direkte Äusserungen Anna Bahr-Mildenburgs (1872–1947) darüber, welche Intentionen sie mit ihrer Klytämnestra verfolgte, was sie also mit Hilfe von Stimme, Kostüm und Gestik auf der Bühne über diese Gestalt ausdrücken wollte. Einer kurzen Tagebuchnotiz ist aber zu entnehmen, dass es ihr bei dieser Figur, die sie in der Wiener Erstaufführung der *Elektra* im März 1909 sang, um die Darstellung eines «gepeinigten, gefolterten Weibes» ging. Eine umso deutlichere Sprache scheint der von ihr mit handschriftlichen Eintragungen versehene Klavierauszug zu sprechen. Diesen hat Bahr-Mildenburg so überreich mit emotionalen Anweisungen und Bewegungsvorschriften für die Klytämnestra versehen, dass daraus geradezu ein Charakterbild für diese Figur entsteht. Mein Vortrag wird sich daher mit dem genannten Klavierauszug der Künstlerin beschäftigen und ihn im Zusammenhang mit der genannten Aufführung erläutern. Dabei stehen folgende Fragen im Mittelpunkt: Was «zeigt» ein Klavierauszug in Bezug auf die gesangliche und die gestische Ausgestaltung einer Figur? Enthält er «Körperschrift»? Welcher Quellenstatus kommt einem annotierten Klavierauszug zu?

**Karin Martensen** studierte Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Ihre Magisterarbeit verfasste sie über die Einflüsse Gustav Mahlers in Alban Bergs Violinkonzert. Im Frühjahr 2012 wurde sie mit einer Arbeit über Anna Bahr-Mildenburg an der Hochschule für Musik und Theater Hannover promoviert: *Die Frau führt Regie. Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des «Ring des Nibelungen»*, München: Allitera 2013 (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Bd. 7, hrsg. von Rebecca Grotjahn). Karin Martensen lebt als freie Autorin, Lektorin und Korrektorin (u. a. für den Georg Olms Verlag) in Hannover. Seit April 2014 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik in Detmold. Im Rahmen dieser von der Mariann Steegmann Foundation finanzierten Tätigkeit arbeitet sie im Projekt *Medien – Körper – Technik – Stimme*. Im Sommersemester 2015 übernimmt sie im Rahmen eines Lehrauftrag in Detmold ein Seminar zu Interpretationsforschung.

Sebastian Bausch (Hochschule der Künste Bern)

### **Schmelztiegel Leipzig? Beethoven-Interpretationen am Leipziger Konservatorium zwischen akademischer und neudeutscher Tradition**

Musikalische Instruktionen, wie sie etwa die Ausgaben Hans von Bülows enthalten, bieten wertvolle Einblicke in die Interpretationskultur am Ende des 19.

Jahrhunderts, da sie die oft sehr allgemeinen Regeln der Vortragslehren an ausgewählten Einzelwerken konkretisieren und reflektieren. Insbesondere zu den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens ist eine solche Fülle an instruktivem Material verfügbar, dass grundsätzlich verschiedene, miteinander konkurrierende Interpretationsansätze ebenso dokumentiert sind wie individuelle Unterschiede im Detail zwischen verschiedenen Künstlern. Der Vortrag nimmt am Beispiel einer Beethoven-Sonate besonders die reichhaltige Musikszene der Konservatoriumsstadt Leipzig in den Blick, in der sich entgegen ihrem Ruf als Hort des akademischen Konservatismus eine grosse Bandbreite von Interpretationsstilen antreffen lässt. Dabei werden vor allem solche Quellen untersucht, deren instruktiver Gehalt sich vielleicht nicht immer auf den ersten Blick erschliesst. So können etwa die formalen Analysen Hugo Riemanns ebenso wie die hermeneutischen Deutungen des Leipziger Klavier-Professors Joseph Pembaur durchaus auch als konkrete aufführungspraktische Instruktionen gelesen werden. Ihre Erläuterungen sollen im Rahmen des Vortrags praktisch erprobt werden und so die Interpretationen klanglich vergleichbar gemacht werden.

**Sebastian Bausch** (\*1988) erhielt seinen ersten Orgelunterricht an der Benediktiner-Abtei Neresheim. Durch ein Jungstudium bei Robert Hill an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau konnte er sich früh auf historische Tasteninstrumente spezialisieren. An der Schola Cantorum Basiliensis erwarb er Master-Abschlüsse für Cembalo und Orgel (mit Auszeichnung). Zusätzlich studierte er modernes Klavier in Freiburg. Seit 2012 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im SNF-Forschungsprojekt von Kai Köpp *Die Idee des Componisten ins Leben zu rufen* an der Hochschule der Künste Bern. In diesem Rahmen promoviert er innerhalb der Berner Graduate School of the Arts über unterschiedliche Interpretationsstile im Klavierspiel des späten 19. Jahrhunderts. Neben seiner Forschungstätigkeit konzertiert er regelmässig als Solist und ist Mitglied mehrerer auf historische Aufführungspraxis spezialisierter Ensembles. Sein besonderes Interesse gilt darüber hinaus dem mehrhändigen Klavierspiel. Er ist Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe und wirkte an verschiedenen CD- und Rundfunkproduktionen mit.

Camilla Köhnken (Hochschule der Künste Bern)

### **Chopin-Interpretation im Geiste Franz Liszts? Eine Gegenüberstellung von Tilly Fleischmanns Traktat *Tradition and Craft in Piano-Playing* und frühen Chopin-Aufnahmen**

Die irische Pianistin Tilly Fleischmann studierte in den Jahren 1901–1905 an der Münchner Musikakademie bei Bernhard Stavenhagen und Berthold Kellermann, zwei bekannten Studenten Franz Liszts. In einem während der 1940er-Jahre von ihr verfassten Klaviertraktat beruft sie sich auf zahlreiche, durch ihre Lehrer überlieferte Interpretationshinweise aus Liszts eigenem Unterricht. Die späte Veröffentlichung des vollständigen Textes im vergangenen Jahr, also ganze 62



Jahre nach seiner Fertigstellung, erlaubt einen neuen Einblick in das Selbstverständnis von Liszt und seinen Schülern bis in die Enkelgeneration und ihre spezifischen Herangehensweise an die Interpretation von Klavierwerken, die sich durch den zeitlichen Abstand und die fortlaufende Lehre in Berufung auf den Meister zu einer «Liszt-Schule» des Klavierspiels konsolidierte. Im zentralen Kapitel *Interpretation and Tradition* schlüsselt Tilly Fleischmann detailliert auf, was sie von ihren Lehrern zu ausgewählten Werken Beethovens, Schumanns, Liszts und Chopins erfuhr.

Am umfangreichsten ist dabei der Abschnitt über Frédéric Chopin; das Referat untersucht an einigen der hier besprochenen Stücke, welche Interpretationsstrategien Fleischmann als typisch für die Liszt-Schule erachtete und als solche weitervermitteln wollte. Mittels einer Gegenüberstellung dieser Instruktionen mit frühen Chopin-Aufnahmen prominenter Lisztschüler der ersten Generation soll erforscht werden, welche gemeinsamen Stilmittel sich herauskristallisieren und so als wiedererkennbare Merkmale pianistischer Aufführungspraxis der Liszt-Schule identifiziert werden können: Was genau macht also eine Chopin-Interpretation im Geiste Liszts aus?

**Camilla Köhnken** studierte Klavier bei Pierre-Laurent Aimard in Köln, Jerome Rose in New York und Claudio Martínez Mehner in Basel. Zusätzlich schloss sie ein Grundstudium in Geschichte und Kunstgeschichte an der Universität Frankfurt/Main ab. Sie verfolgt eine aktive pianistische Karriere, während der sie als Solistin in Sälen wie der Carnegie Hall in New York, dem Palacio de Festivales de Cantabria in Santander oder dem Teatro La Fenice in Venedig auftrat und an Festivals wie der Verbier Academy (Schweiz) oder dem IMS/Open Chamber Music Prussia Cove (England) teilnahm. Als begeisterte Kammermusikerin konzertiert sie regelmässig mit dem *Philon Trio* und ihrem Duo *Ivory & Reed*. Zudem beschäftigte sie sich als Hauspianistin des Beethovenhauses Bonn intensiv mit Hammerflügeln des 19. Jahrhunderts. Seit 2014 arbeitet sie an Kai Köpps Projekt *Die Idee des Componisten ins Leben zu rufen* an der Hochschule der Künste Bern mit, wo sie zur Interpretationspraxis der Liszt-Schule forscht.

Bobby Mitchell (Gent)

**Reviewing the Established Performance Practice Tradition of the Liszt Sonata. Arpeggiation, Dissynchronization and an Alternative Approach to Fingering**  
Franz Liszt's epic *Grand Sonata* in b-minor has enjoyed recognition as one of the finest achievements by all piano-composers. But how much do we know about the tradition of performing this piece prior to the era of acoustic recordings? The recordings of Alfred Cortot from 1929 and Horowitz from 1932 have now been thankfully augmented by the recently discovered 1905 piano roll recording by Arthur Friedheim. I will briefly discuss the date of composition of the sonata and then discuss performance-practice issues present in Arthur Friedheim's piano roll performance of the Liszt Sonata, some of which have already been discussed in Gerard Carter and Martin Adler's research into the Friedheim roll. I will look deeper into these performance-practice issues from my perspective as a practicing pianist, explicating performance-practice decisions I have made as a performer of the *Sonata*, especially with regards to fingering and hand dyssynchronization. This presentation will include performed excerpts of the Liszt *Grand Sonata* (1849) on a historical pianoforte. A previous performance of mine of the Liszt Sonata on an

Erard 1849 grand piano can be heard here:

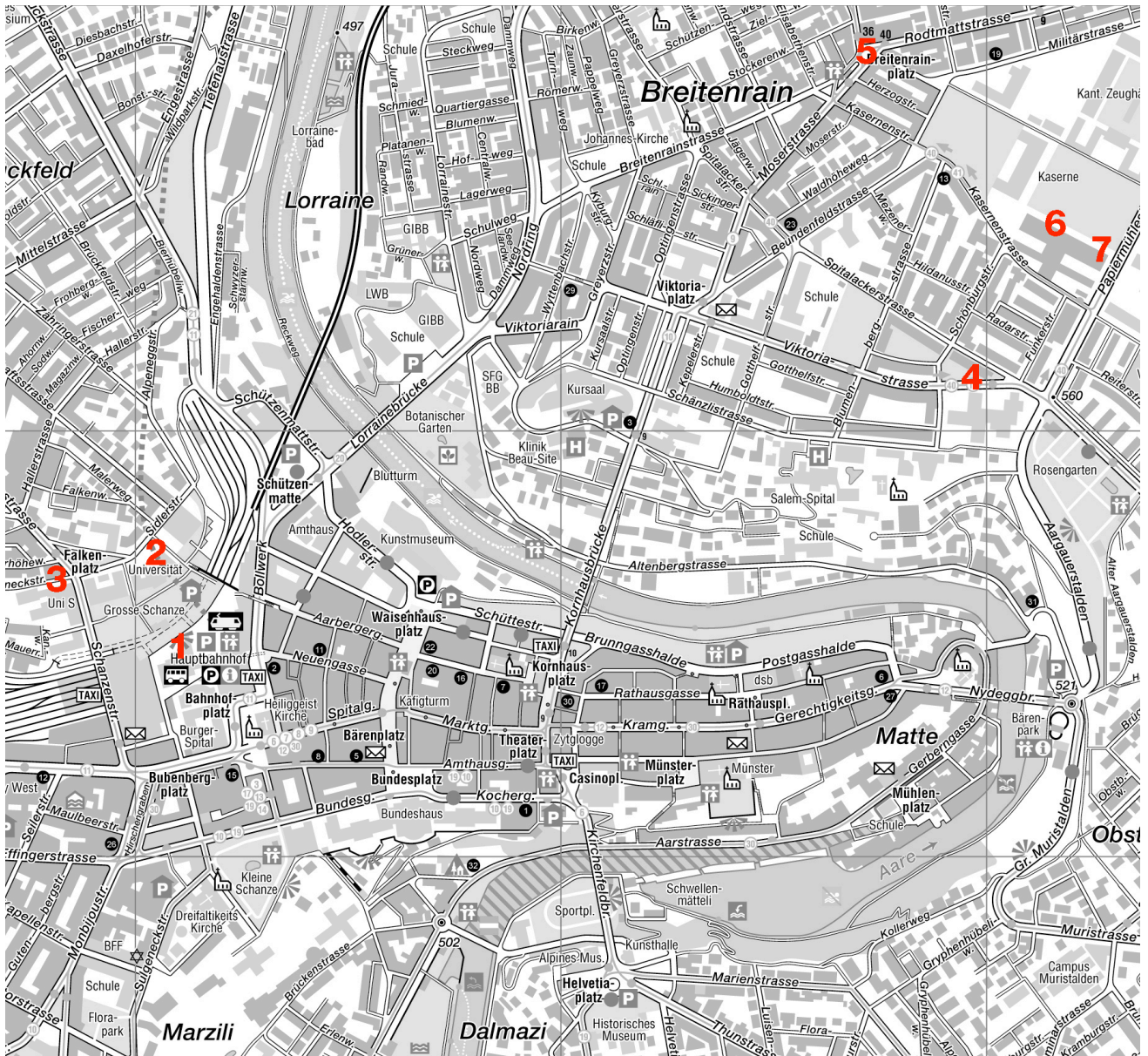
[www.youtube.com/watch?v=qkPPxoH4Dx4](http://www.youtube.com/watch?v=qkPPxoH4Dx4)

**Bobby Mitchell** is a young American pianist whose interests are embedded in the *here and now* of music as performance art in combination with the more standard classical repertory of centuries past. His diverse interests in historical performance practice and in contemporary trends have brought him to venues across Europe, South Africa, the Middle East, and the Americas. He records for the Alpha Music label (Haydn on an original pianoforte) and for Telos Music. Bobby holds degrees from the Eastman School of Music, the Royal Conservatoire of The Hague (Netherlands), and the Musikhochschule Freiburg (Germany), and is an ORCiM Doctoral Researcher (Orpheus Instituut in Ghent, Belgium) and enrolled in the University of Leiden's Academy of Creative and Performing Arts (Netherlands). Primary teachers include Nelita True, David Kuyken, Robert Hill, Stephen Perry, and Bart van Oort.

[www.bobbymitchellpiano.com](http://www.bobbymitchellpiano.com)

[www.youtube.com/mitchellbobby](http://www.youtube.com/mitchellbobby)

# Stadtplan



- 1 Hauptbahnhof (Aufzug im hinteren Teil direkt zur Universität)
- 2 Universität Bern, Hochschulstrasse 4
- 3 UniS, Schanzeneckstrasse (Essen Do Mittag)
- 4 Haltestelle Schönburg (Bus 10 ab Hauptbahnhof Richtung Ostermundigen)
- 5 Haltestelle Breitenrain (Tram 9 ab Hauptbahnhof Richtung Wankdorf)
- 6 Hochschule der Künste Bern, GKS, Papiermühlestrasse 13d
- 7 Hochschule der Künste Bern, Papiermühlestrasse 13a (Essen Do Abend)

Titelbild:

Victor Record 16371-B (B-8137/2), Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lieder ohne Worte* op. 62/6, arr. für Streichquartett, Victor String Quartet (10. August 1909); Lilli Lehmann, *Meine Gesangskunst*, Berlin, 1922, S. 62 (Bildgestaltung: Daniel Allenbach)