

Inhaltsverzeichnis:

Zum Gebrauch	
Vorwort	1
1. Einleitung	2
1.1. Zur Terminologie	3
1.2. Zum Forschungsstand	10
2. Musikalische Nachahmung: Ästhetisches Gebot und kompositorische Wirklichkeit	21
3. Programmusik im 18. Jahrhundert: Aspekte und Interpretationen	
3.1. François Couperins' Apotheosen der Instrumentalmusik (1724 und 1725)	
3.1.1. Zeitliche Programmatik in Couperins Gesamtwerk	50
3.1.2. Die Bedeutung der Instrumentalmusik in der musikästhetischen Diskussion	54
3.1.2.1. Der Auftakt: Die <i>Paralèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéras</i> von François Raguenet	56
3.1.2.2. Die Reaktion: Der erste Teil der <i>Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française</i> von Jean-Laurent Lecerf de la Viéville	58
3.1.2.3. Die Fortsetzung: Der zweite Teil der <i>Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française</i> von Jean-Laurent Lecerf de la Viéville	62
3.1.2.4. Die Abrechnung: Die <i>Défense du Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéras</i> von François Raguenet	64

3.1.2.5.	Das Ende: Der dritte Teil der <i>Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Françoise</i> von Jean-Laurent Lecerf de la Viéville	64
3.1.2.6.	Die Vermittlung: Die <i>Dissertation sur le Bon Goût de la Musique d'Italie, de la Musique Françoise, et sur les Opéra</i>	66
3.1.3.	Die Triosonate als Repräsentant fortschrittlicher Instrumentalmusik	69
3.1.4.	<i>Les Goûts-Réunis</i> - musikalischer Beitrag einer ästhetischen Diskussion	71
3.1.5.	Die Apotheosen als Programmusik	
3.1.5.1.	Mythos und Musik	73
3.1.5.2.	Operntradition und Szenentypus	76
3.1.5.3.	Die <i>Apothéose de Corelli</i> (1724)	77
3.1.5.4.	Die <i>Apothéose de Lully</i> (1725)	78
3.1.5.5.	Die Apotheose der Instrumentalmusik	81
3.1.6.	Ausblick	82
3.2.	Die Venezianische Oper in der Instrumentalmusik: Antonio Vivaldis Konzert <i>La Notte</i> (1728) und seine Varianten	
3.2.1.	Keine 'Vielschreiberei': <i>La Notte</i> als Indiz einer musikalischen Auseinandersetzung	83
3.2.2.	Die Fassungen von <i>La Notte</i> : Eine analytische Annäherung	
3.2.2.1.	Das Doppelkonzert für Flöte und Fagott RV 104	88
3.2.2.2.	Die Bearbeitung: Das Flötenkonzert RV 439	97
3.2.2.3.	Die Variante: Das Fagottkonzert RV 501	98
3.2.3.	Programmatische Aspekte	
3.2.3.1.	Phantome und Monster	105
3.2.3.2.	Il Sonno	107
3.2.3.3.	Morgenröte und Sonnenaufgang	110
3.2.3.4.	<i>La Notte</i>	113
3.2.4.	Klangfarben als Symbol	114
3.2.5.	Die <i>La Notte</i> -Konzerte im Vergleich	116

3.2.6.	Die Mittel der Venezianischen Oper	120
3.2.7.	<i>La Notte</i> im Kontext der Programmmusik Vivaldis	127
3.3.	"Das schönste Chaos von erhabnen Harmonien": Der Schöpfungsmythos in der Musik von Rebel, Rameau und Haydn	
3.3.1.	<i>Le Cahos</i> von Jean-Féry Rebel (1737)	
3.3.1.1.	Programmatische Hintergründe I: Mythos	132
3.3.1.2.	Analytische Aspekte: Die Ordnung des Chaos	136
3.3.1.3.	Programmatische Hintergründe II: Musiktheorie	145
3.3.2.	Musikalischer Fortschritt und konservative Kritik: Die beiden Fassungen der Ouvertüre zu <i>Zaïs</i> von Jean-Philippe Rameau (1748)	149
3.3.3.	Die Ordnung im Chaos: <i>Die Vorstellung des Chaos</i> von Joseph Haydn (1798)	154
3.3.4.	Drei Chaosvertonungen des 18. Jahrhunderts im Vergleich	159
3.4.	Ein Genre als Programm: Pietro Locatellis Concerto op. 7, Nr. 6 <i>Il Pianto d'Arianna</i> (1741)	162
3.4.1.	Das Programm	164
3.4.2.	Thesen zu einer Interpretation	165
3.4.3.	Die Entstehung eines Genre: Lamento d'Arianna	168
3.4.4.	Das 'Emblem des Lamento'	171
3.4.5.	Die Gestalt von <i>Il Pianto d'Arianna</i>	176
3.4.6.	Das Verhältnis zum Genre	185
3.4.7.	<i>Il Pianto d'Arianna</i> im Kontext des Konzertschaffens von Locatelli	188
3.4.8.	<i>Il Pianto d'Arianna</i> als Krisensymptom	194
3.5.	Ein satirisches Kompendium: Der <i>Instrumentalcalender</i> von Gregor Joseph Werner (1748)	
3.5.1.	Außermusikalische Zyklik als musikalische Gestalt	197

3.5.2.	Der <i>Instrumentalcalender</i> und seine Konzeption	199
3.5.3.	Das "tertium Comparationis gar mit den Haaren herbey gezogen": Programmatik und musikalische Darstellung	204
3.5.4.	Ein literarisches Mischgenre als Programm	213
3.5.5.	"[...] je verborgener Ähnlichkeiten einer entdecken kann, je grösser ist sein Witz": Die Komik des <i>Instrumentalcalenders</i>	220
3.5.6.	Der <i>Instrumentalcalender</i> als parodistisches Kompendium	224
3.6.	Programm Musik ohne Nachahmung: Die 'Ton-Dichtung' <i>The Incharnted Forrest</i> von Francesco Geminiani (1755)	
3.6.1.	Epigone oder Neuerer? Zur Biographie Geminianis	225
3.6.2.	Ein Mißerfolg und seine Konsequenzen: Die Entstehungsgeschichte des <i>Incharnted Forrest</i>	229
3.6.3.	Ästhetische Hintergründe	234
3.6.4.	Das Programm	240
3.6.5.	Zur musikalischen Rezeption des <i>Befreiten Jerusalem</i>	242
3.6.6.	Kompositorische Ökonomie und ästhetische Sensibilität: Ein Vergleich der beiden Fassungen	243
3.6.7.	Konvention und Innovation im <i>Incharnted Forrest</i>	252
3.6.8.	Genese und Gehalt - eine Diskrepanz und ihre Deutung	253
3.7.	Die Programm Musik Georg Philipp Telemanns (1716-1765)	
3.7.1.	Telemanns programmatische Ouvertüren im Überblick	257
3.7.1.1.	Zwischen Tradition und Innovation	258
3.7.1.2.	Die programmatischen Ouvertüren als Synthese	263
3.7.1.3.	Etikett, Titel oder Programm?	263
3.7.2.	Telemanns Programm Musik	
3.7.2.1.	Authentischer Affekt und erlebtes Drama: <i>La Bourse</i>	278
3.7.2.2.	Die <i>Ouverture Burlesque de Don Quixotte</i>	284

3.7.2.3.	<i>Die Symphonie zur Serenata auf die erste hundertjährige Jubelfeyer der Hamburgischen löblichen Handlungs-Deputation</i>	291
3.7.3.	Die musikalischen Mittel der programmatischen Ouvertüren	295
3.7.4.	'Ungeheure und läppische Schildereyen'? Zur Rezeption der programmatischen Suiten	301
3.8.	Die "Erfindung" der "Simphonie à programme"; <i>Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze</i> (1787) von Joseph Haydn	
3.8.1.	Haydn als Programmusiker	304
3.8.2.	Zur Entstehungsgeschichte	307
3.8.3.	Thesen zu einem Verständnis der <i>Sieben letzten Worte</i> als Programmmusik	312
3.8.4.	Programmatische Aspekte und musikalische Gestalt	315
3.8.5.	<i>Il Terremoto</i>	333
3.8.6.	Instrumentation als Deutung	339
3.8.7.	Die <i>Sieben letzten Worte</i> als Sonatenzyklus	341
3.8.8.	Figurenlehre und Sonatenform - Darstellung und Deutung	346
4.	Schluß	350
4.1.	Innovation als Adaption: Zur Rolle der Vokalmusik	351
4.2.	Form und Fortschritt	355
4.3.	Zum spezifischen Verständnis programmatischer Musik	359
5.	Quellen	363
6.	Literaturverzeichnis	
6.1.	Theoretika	376
6.2.	Praktika	396