

Alte Musik

„...wegen ihres sonderlichen, sehr anmuthigen Gesanges...“
Vögel als Imitatoren und Inspiratoren barocker Musik

Von Wolfgang Kostujak

Anmoderation / Presstext:

Im Jahr 1558 bemerkt der italienische Gelehrte Gioseffo Zarlino, dass gute Musik zuallererst auf einer gelungenen „*Imitazione della Natura*“ beruht.ⁱⁱ Komponisten der Zeit verstehen das Grundsatzurteil des Gelehrten einigermaßen wörtlich und imitieren mit musikalischen Mitteln alles, was ihnen an Naturgeräuschen vor die Ohren kommt: Vom Donnerrollen über das Meeresrauschen bis zum Vogelgezwitscher. Auf der Wende zum 18. Jahrhundert schlagen musikbegeisterte Zeitgenossen dann erstmals den umgekehrten Weg ein: Sie wollen zeigen, dass auch die Natur in der Lage ist, komponierte Klänge nachzuahmen. Insbesondere Vögel erweisen sich in diesem Zusammenhang als dankbare Projektpartner. Über ganz Europa entwickeln Instrumentenbauer spezielle Flöten und Drehorgeln, von denen sie sich eine besonders manierliche Reaktion aus der Vogelwelt erhoffen, und überall auf dem Kontinent erscheinen Anleitungen zur musikalischen Erziehung von Singvögeln im Druck. Inzwischen wird diese Tradition durch die Mobiltelefone unserer Zeit noch einmal unfreiwillig reanimiert: Ihre gleichförmigen Klingeltöne prägen sich im Gedächtnis gefiederter Parkbewohner ein und animieren sie zu bemerkenswerten, neuen Gesangskreationen, wie staunende Mitarbeiter verschiedener europäischer Vogelbeobachtungsstationen während der letzten Jahre immer wieder unabhängig voneinander feststellen.ⁱⁱⁱ

Sendung:

Musikzuspielung 1:

Clément Jannequin: „Le chant des oiseaux“, „The Scholars of London“, Naxos, LC 9158, Wiedergabe: nach freiem Beginn unter den Zitator-Text blenden und danach idealerweise ab 01:17 für einige Sekunden freistellen, dann wieder unter Hauptsprechertext ausblenden.

Zitator:

[...] ein[en] Trillo recht zu formiren, [ist] unmöglich [...] außm vorgeschriebenen zu lernen / es sey dann / das es viva Praeceptoris voce & ope [*also: am lebendigen Beispiel in Stimme und Werk eines Lehrers*] geschehe / und einem vorgesungen und vorgemacht werde / darmit es einer vom andern / gleich wie ein Vogel vom andern observiren lerne.^{iv}

Musikzuspielung 1 hier erstmals aufblenden und unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Als der Wolfenbütteler Kapellmeister Michael Praetorius im Jahr 1619 seine Beobachtungen über die Gestalt und die Aneignung von Trillern zu Papier bringt, da gilt er unter Zeitgenossen längst als achtbarer Chronist der Musikgeschichte und als ausgewiesener Fachmann für alles, was mit Instrumentenkunde, Besetzungsfragen und Notationslehre zu tun hat. Allein in Bezug auf die Methode, Verzierungen einzuüben, wirft der Autor – inmitten eines ansonsten florierenden Marktes der Ratgeberliteratur – die Flinte ins Korn und überlässt das Feld kurzerhand seinen gefiederten Zeitgenossen. Zur Entschuldigung bekennt Praetorius, dass ihm die Angelegenheit schlicht „zu weitläufig“ vorkomme,^v um sie in einem Sammelband wie den „*Syntagma Musicum*“ angemessen darstellen zu können. Auf einen „*sonderlichen und außführlichen Tractat*“ zu diesem Thema, den er seinen Lesern daraufhin „in Kürze“^{vi} verspricht, wartet das Publikum aber vergebens.

Musikzuspielung 1 hier ggf. noch einmal freistellen

Hauptsprecher:

Die Tatsache, dass Praetorius lieber auf Baumkronen von Gärten und Parks verweist, statt seinen Scholaren einen eigenen didaktischen Ansatz zu präsentieren, muss damals noch niemand als pädagogische Bankrotterklärung empfinden. Im Gegenteil: Dem italienischen Gelehrten Gioseffo Zarlino war bereits mehrere

Dekaden früher aufgefallen, dass gute Musik zuallererst auf einer gelungenen Nachbildung der Natur beruhe,^{vi} und schon in vorchristlicher Zeit weist der griechische Naturphilosoph Demokrit ausführlich auf die Bedeutung der Tierwelt für jede Form menschlicher Kunstausübung hin: Das Weben und Nähen hätten die Menschen zum Beispiel von den Spinnen gelernt, den Hausbau von der Schwalbe und das Singen von Schwan und Nachtigall.^{viii} Demokrits Kollege Aristoteles nimmt die Kultur des Gesanglernens bei den Nachtigallen noch einmal genau unter die Lupe und bescheinigt den Tieren daraufhin gar eine Veranlagung zu höherer Intelligenz: Er beobachtet, dass auch das Gesangsrepertoire der Elterntiere davon profitiert, wenn diese versuchen, ihren Jungen das eigene Liedgut weiterzugeben.^{ix} Solche Beobachtungen über das Lernverhalten von Vögeln repräsentiert zur Zeit Zarlinos aber nur eine Seite des musikalischen Faszinosums: Die andere gilt vor allem dem Ergebnis der Lektionen.

Zitator:

Under allen Thieren haben vornehmlich die Vögel die Art und Gab zu singen [...] / von der Natur empfangen / [...].^x Der Finck / das Zeißlin / das Rothschwänzlin / die Lerch / und so viel Vögel stimmig seyn / gehören hieher / doch komt keiner zu solchen Varietät der Modulation wie die Nachtigall.^{xi}

Musikzuspielung 2:

Anonymus: „This merry pleasant spring“, Amaryllis Dieltiens (Sopran), Flanders Recorder Quartet, Aeolus, LC 02232, Wiedergabe: Vorspiel vielleicht schon unter vorausgegangenes Zitat blenden, ab 00:12 (Einsatz Gesang) hier freistellen und bis mindestens 01:10 freigestellt lassen, danach unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Seit dem 16. Jahrhundert unternehmen Komponisten immer wieder Versuche, das himmlische Gezwitscher mit den Mitteln von Kunstmusik nachzuahmen. Im Hintergrund solcher Experimente steht ein neuartiger musikalischer Stil: Die Tonkunst des Barock verkörpert nach der Meinung ihrer führenden Köpfe nämlich eine besondere Form von Poesie, und die Sprache von Tondichtern folgt – spätestens nachdem im Jahr 1548 erstmals ein Lehrbuch mit dem Titel „*Musica Poetica*“ veröffentlicht wird^{xii} – über weite Teile den Regelsystemen antiker Rhetoriklehrer. Im Zusammenhang mit den Strategien der Redekunst erfüllt die musikalische Nachahmung von Umweltgeräuschen eine ähnliche Funktion wie diejenige von Metaphern in Gedichten oder die der Lautmalerei in gesprochener Sprache. Weil sich der Effekt solcher rhetorischer Kunstgriffe mit den Mitteln von Musik sehr viel einfacher herbeiführen lässt als mit sprachlichen Phonemen, reüssiert die Praxis des lautlichen Zitierens unter Musikern am Ende sogar zu größerer Beliebtheit als unter Philologen, Literaten oder Rednern. Der Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau beschreibt die rhetorische Figur um das Jahr 1700 folgendermaßen:

Zitator:

Wenn man z[um] E[xempel] den Gesang der Vögel alß des Kuckucks und der Nachtigall, das Glocken-Geläute, den Canonen-Knall, ingleichen auff einem Instrumente [...] alß auff dem Claviere [...] imitiret: Oder aber [...] auff ein Analogium zieleet, und die Musicalischen Sätze also einrichtet, daß sie in aliquo tertio mit der vorgestellten Sache sich vergleichen lassen.^{xiii}

Musikzuspielung 3:

Georg Friedrich Händel: Orgelkonzert in F-Dur, HWV 295, zweiter Satz: Allegro, Simon Preston (Orgel), „The English Concert“ (Ltg. Trevor Pinnock), Archiv Produktion, LC 0113, Wiedergabe: Anfang leise bereits unter vorausgegangenes Zitat blenden, ab 00:57 (Einsatz Kuckuck) hier freistellen und bis mindestens 01:22 freigestellt lassen, danach unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Den Vögeln des 17. Jahrhunderts entgehen die vielfältigen Annäherungsversuche ihrer menschlichen Bewunderer nicht, und sie beteiligen sich ihrerseits mit überraschend schlagfertigen Reaktionen an der klangrhetorischen Nachahmungsprozedur. Als es gegen Mitte des 17. Jahrhunderts zu einem ersten aktenkundigen Plagiat menschlicher Stimmen durch einen Vogel kommt, glauben Augenzeugen zunächst noch an ein wundersames Zeichen des Himmels. Der römische Jesuitenpater Athanasius Kircher schildert den Fall aus unmittelbarer Nähe:

Zitator:

Wunderbar ist es / aber doch wahrhaftig / was zu Rom geschehen / in einem berühmten Kloster deß Prediger-Ordens / da hat Domianus a Fonseca, ein Portugalenser / [...] ein Vögelein im Käfig eingeschlossen gehabt / von der Art derjenigen Lerchen / welche sie gallandram nennen / [...] welches ohne Verwunderung nicht hat können vernom[m]en werden: der autor selbst hat diß Wunder nicht glauben wollen / bis ers selbst gesehen und gehört / als er einsmals in der Nacht dem Vögelein gar andächtig aufgemercket / hat endlich dasselbe nach vielem lieblichen singen / viel namen der Heiligen / in Italiänischer Sprach gantz klar und deutlich zu pronunciren angefangen / bisweilen hat es dise Wort hinzu gesetzt / ora pro nobis, bisweilen dise / Jesus Christus crucifixus, bald wieder andere [...] wunder-deutlich hergesagt / daß sich niemand hätte bereden lassen / daß es ein Vogel uñ kein Mensch wäre [...].^{xiv}

Musikzuspielung 4:

Gregorianik: „Missa de Angelis“, daraus: „Ave Maria“, „Stirps lesse“, Enrico de Capitani (Ltg.), Membran, LC 12281, Wiedergabe: Anfang unter vorausgegangenem Zitat mitlaufen lassen, ab 00:28 (Einsatz Schola) hier freistellen und möglichst bis zum Ende laufen lassen.

Hauptsprecher:

Das Wunder, das Athanasius Kircher hier beschreibt, ist zu dieser Zeit kein Einzelfall: Auch das Haus des Londoner Staatssekretärs Samuel Pepys beherbergt vom Frühjahr 1668 an einen Vogel, und auch er beeindruckt seine Zuhörer durch ein respektables musikalisch-rhetorisches Vokabular, nachdem er zuvor mehrere Jahre in der Gesellschaft Karls II. von England zugebracht hat, wie Pepys in seinem Tagebuch notiert:

Zitator:

Ich war sehr angetan von einem Star, der zuvor dem König gehört hatte, und den er sich im Schlafzimmer hielt. Das Tier flötete und redete in einem Ausmaß und mit einer Finesse, wie ich es [bei Vögeln] nie zuvor in meinem Leben vernommen habe.^{xv} [...] Nach dem Abendessen kam [dann schließlich] Mister Martin, der Zahlmeister, um mir den Star [...] zu bringen, [...] weswegen ich [jetzt] außerordentlich stolz bin und [sicher noch viel] Gefallen an ihm finden werde.^{xvi}

Hauptsprecher:

Unabhängig voneinander machen Athanasius Kircher und Samuel Pepys die gleiche Beobachtung: In Gesellschaft von Menschen beginnen Vögel gern damit, die Lautäußerungen ihrer Gesellschafter nachzuahmen. Dabei ist es einigermaßen egal, ob es sich um den Wortlaut einer römischen Litanei handelt oder um die Melodien englischer Songs. Diese Feststellung stellt die traditionelle Meinung über den Zusammenhang zwischen Mentor und Eleve im Verhältnis von Menschen und Vögeln grundlegend auf den Kopf. Plädiert Michael Praetorius auf der Grundlage demokritischer Naturphilosophie noch an seine Berufskollegen, sich am musikalischen Lernverhalten der Vögel ein Beispiel zu nehmen, so wird der Mensch bei Kircher und Pepys selbst zum Lehrmeister.

Als aufmerksamer Leser der Schriften, die René Descartes seit den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts veröffentlicht hat,^{xvii} weiß Samuel Pepys einigermaßen genau um den akuten philosophischen Hintergrund des Rollentausches: Nach cartesianischer Lehre bedürfen die vielfältigen Erscheinungen der Natur – und damit auch die Stimmen der Vögel – grundsätzlich eines klärenden und ordnenden Eingreifens durch den Geist eines selbstbewussten Menschen.^{xviii}

Das Prinzip macht auch vor der Ästhetik der Epoche nicht Halt: Eine zufällige „*Ansammlung unterschiedlicher Baukörper*“^{xix} in der Stadtarchitektur war Descartes seit jeher ein Graus,^{xx} und seine Antipathie gegen die vielfältigen Spielarten augenscheinlicher Unordnung erzwingt nicht nur in den Köpfen von Philosophen neue Raumgestaltungsideen: Gärten und öffentliche Parks nachfolgender Generationen werden unter Zuhilfenahme von Messgeräten und Heckenscheren mit wachsendem Eifer in Koordinatensysteme cartesianischer Geometrie umgestaltet. Vögel, die hier aus kegel- oder quaderförmig zurechtgeschnittenen Bäumen, Sträuchern oder Hecken ihre unkultivierten Koloraturen zwitschern, gelten spätestens von der letzten Dekade des 17. Jahrhunderts an in zunehmendem Maße als „*plebejisch*“.^{xxi}

Für Samuel Pepys ist es aber vor allem eine Frage der persönlichen Ehre, an Vokabel-Training und musikalischer Ausbildung seines gefiederten Schützlings mitzuwirken. Und so können wir davon ausgehen, dass der Fünfunddreißigjährige sich nicht ganz von ungefähr noch in derselben Woche, in der er zum ersten Mal die Bekanntschaft des königlichen Vogels macht, eine Blockflöte kauft, um kurz darauf bei Londons bekanntestem Flötenspieler Thomas Greeting zum Unterricht anzutreten.^{xxii} Am Ende gelingt es Pepys sogar,

seine Gattin, deren musikalischer Begabung er sonst eher skeptisch gegenübersteht, fürs häusliche Flötespiel zu begeistern.

Musikzuspielung 5:

Jacob v. Eyck: „Engels Nachtgealtje“, Dan Laurin (Blockflöte), BIS, kein LC, Wiedergabe: Anfang bereits leise unter den Schluss des vorausgegangenen Textteils spielen, ab 00:37 hier freistellen und möglichst bis 1:42 freigestellt lassen, dann unter fortlaufendem Text ausblenden

Hauptsprecher:

Tatsächlich reüssieren Blockflöten unter den Liebhabern kultivierten Vogelgesangs schon bald zu unverzichtbaren Werkzeugen der musikalischen Dressur. Anno 1668 gehört das Ehepaar Pepys aber zweifellos noch zu den Pionieren des neuen Trends.

Die Instrumente, die sich bei der Erziehung von Singvögeln besonders bewähren, heißen „*Flageolets*“ und sehen handelsüblichen Sopranblockflöten – abgesehen von ihrer Mensur und der Anzahl ihrer Grifflöcher – zum Verwechseln ähnlich. Innerhalb der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts wächst der Handel mit solchen Instrumenten ebenso schwunghaft wie der Markt für jede Form von Fachliteratur zur musikalischen Unterweisung von Vögeln. Der Beruf des Vogelfängers, -züchters oder -händlers gehört jetzt – quer durch Europa – zu den aussichtsreichsten Segmenten des Arbeitsmarktes. Gefragt sind unter heimischen Vögeln vor allem Nachtigallen, Stare, Hänflinge oder Lerchen.^{xxiii} Die Diven barocker Zoohandlungen stammen aber aus dem fernen Süden. Ihr Kaufpreis verschlingt ein Vermögen^{xxiv} und ihre Eigenschaften spiegeln zu Beginn des 18. Jahrhunderts bereits das Ergebnis einer jahrzehntelangen Zucht wider. Johann Heinrich Zedler notiert um das Jahr 1733:

Zitator:

Diese Art Vögel haben [...] ihr wahres Vaterland auf denen Canarischen Inseln, von daher sie in das Europam gebracht, [...]. Von [ihren] sämtlichen Arten muß man sich nicht eben einbilden, als wären sie bereits in der ersten Schöpfung also geartet worden; sondern es haben die anfänglichen einfachen Gattungen, sich nach und nach unter einander, theils vermöge unterschiedener Luft, theils Fütterung, theils der Zusammen-Paarung [...] verändert und unterschieden. [...] Man lernet ihnen, wenn sie jung und alleine sind, auf einem kleinen beinem Pfeiffgen allerley Lieder singen, wie denn diese Canarien-Vögel vielfältig in grossen Städten [...] von vornehmen Leuten zur angenehmen Lust gehalten, und durch hierzu absonderlich verordnete Leute gefüttert werden.^{xxv}

Hauptsprecher:

Aber nicht nur das tägliche Brot der Federtiere erfordert den Rat von Spezialisten, auch ihre „geistige Nahrung“ braucht Fachkräfte. Im Jahr 1709 verfasst der französische „*Gouverneur des Serins de [la] Princesse de Condé*“ Jean-Claude Hervieux de Chanteloup mit seinem „*Nouveau traité des serins de canarie*“ die erste ausführliche Monographie über Aufzucht und musikalische Dressur von Kanarienvögeln,^{xxvi} acht Jahre später erscheint dann in London unter dem Titel „*The Bird Fancier's Delight*“ die nächste umfangreiche Schrift zu Pflege und Unterricht aller Arten von Singvögeln.^{xxvii} Beide Bücher enthalten neben einem ausführlichen Textteil auch mehrere Notenbeispiele von Flötenstücken, die kulturinteressierte Tierhalter ihren Zöglingen mehrmals täglich vorspielen sollen, um diese so nach und nach mit der Welt der musikalischen Galanerien ihrer Zeit vertraut zu machen.

Musikzuspielung 6:

Jean-Claude Hervieux de Chanteloup: „Prélude“ und „Marche des Surlobes“ Feldaufnahme v. 9. April 2012, Schloss Ringenberg, Valerie Pöllen (Blockflöte), Wiedergabe: schon unter vorausgehendem Textabschnitt leise mitlaufen lassen und ab 00:17 hier freistellen und bis zum Ende laufen lassen

Hauptsprecher:

Hervieux de Chanteloup warnt seine Leser aber auch vor den unerwünschten Nebenwirkungen eines all zu umfangreichen Trainings. In der deutschen Ausgabe seines Traktates von 1718 lesen wir:

Zitator:

Wenn man sich aber einmahl fürgenommen hat / einen Canarien-Vogel abzurichten / muß man große Gedult haben / sonst wird man nichts ausrichten. / Es ist genug / wenn man seinem Canarien-Vogel den Tag fünf oder sechs Lectiones giebet [...] / also nur zwo Lectiones des Morgens / beym Aufstehen / ein paar zu Mittage

/ und eben so viel beym Schlawen-gehen. [...] Jedesmahl muß man die Arien einmahl oder zween wiederholen / und sie immer gantz vom Anfange biß zu Ende spielen.^{xxviii}

Hauptsprecher:

Kurz darauf sekundiert der Reichsrat Johann Christoph Donauer aus Nördlingen:

Zitator:

Was [den Canarien-Vogel] anlanget, muß man ihm nur ein schön Praeludium und eine wohlgesetzte Aria fürgeben: denn wenn man ihm mehr lehren wollte, confundirt er es, kan offt kein Stück recht, und ist sein kleines Gedächtnus so überhäuffet, daß er nicht weiß, was er singet: [...] Einige bilden sich ein, je öfter sie ihm alle Tage vorpfeiffen, je ehe[r] er lernet; aber solche Leuthe machen sich selbst, als auch ihren Canarien-Vögeln grossen Verdruß.^{xxix}

Hauptsprecher:

Während Hervieux und Donauer ihre gutgemeinten Ratschläge zu Papier bringen, ahnen sie noch nicht, dass das Maß an mentalem Stresspotenzial für die gefiederten Sänger mit dem wiederholten Flötenspiel ihrer Besitzer noch lange nicht ausgereizt ist. Kaum zehn Jahre später erfinden lothringische Instrumentenmacher einen kleinen, kurbelbetriebenen Musikautomaten namens „*Serinette*“, mit dessen Hilfe sich Vogelbauer fortan problemlos rund um die Uhr in eine Wolke aus gleichbleibenden, kurzen Melodiesequenzen hüllen lassen.

Musikzuspielung 7:

„La Badine en chasse“, Serinette von Nicolas Gavot Fils à Mirecourt (1763, restauriert von Bernard Pin, Paris) aus dem „Musée Auguste Grasset de Varzy“, Feldaufnahme, Wiedergabe: ganz (00:21)

Hauptsprecher:

Selbst wenn solche Drehorgeln unter Vogelhaltern bis weit ins 19. Jahrhundert hinein modern bleiben sollen und mit dem „*Czakan*“^{xxx} ab etwa 1800 noch einmal eine weitere Variante der Blockflöte in den Handel kommt, die ihren Besitzern – bequem im Inneren eines Spazierstocks verstaut – auch unter freiem Himmel die Gelegenheit zur musikalischen Unterweisung von Singvögeln offeriert, häuft sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts die Kritik an der Methode. Dabei geht es den Wortführern zunächst weniger um einen Befreiungsakt für eingesperrte, dauerbeschallte Ziervögel als um ein grundsätzliches Hadern mit den Prinzipien einer Lernstrategie aus „Vormachen“ und „Nachahmen“. Carl Philipp Emanuel Bach erkennt in der Praxis barocker Vogeldressur etwa unumwunden ein Paradebeispiel für fehlgeschlagene musikalische Pädagogik...

Zitator:

Aus der Seele muß man spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel.^{xxxi}

Hauptsprecher:

...und seinem Kollegen Johann Joachim Quantz fällt beinahe zeitgleich auf, dass selbst der bewundernde Blick, den Michael Praetorius auf das Lernverhalten freilebender Singvögel wirft, noch lange vor der Erfindung einer musikalischen Käfighaltung mit den Gesetzen von kreativer Dressur und künstlerischer Unselbständigkeit liebäugelt. Praetorius erhebt in seiner Betrachtung das „*lebendige Beispiel in Stimme und Werk eines Lehrers*“ zum pädagogischen Grundprinzip,...

Zitator:

... wodurch man...

Hauptsprecher:

...laut Quantz...

Zitator:

...aber niemals selbst ein Meister werden, sondern zeitlebens ein Scholar verbleiben würde.^{xxxii}

Musikzuspielung 8:

Wolfgang Amadeus Mozart: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 17, G-Dur, KV 453, Christine Schornsheim (Hammerflügel), „Neues Bachisches Collegium Musicum“ (Ltg. Burkhard Glaetzner), Berlin Classics, LC

06203, Wiedergabe: von Anfang an, bis 00:49 freistellen, unter fortlaufenden Text blenden und danach noch einmal kurz freistellen

Hauptsprecher:

In Bezug auf das Verhalten eingesperrter Stubenvögel kennt die Musikgeschichtsschreibung nur wenige Beispiele für kreative Querulanten. Der domestizierte Star im Musikzimmer Wolfgang Amadeus Mozarts repräsentiert hier zweifellos eine Ausnahme. Als sich der Meister im Frühjahr 1784 ausführlich mit dem Thema des Schlusssatzes zu seinem Klavierkonzert in G-Dur^{xxxiii} beschäftigt, da nutzt das Tier die Gelegenheit, um die Melodie zu lernen, versetzt bei seiner Wiedergabe aber immer wieder mehrere Noten um einen Halbton aufwärts. Mozart quittiert die eigenwillige Interpretation seines gefiederten Stubengenossen mit drei eindeutigen Worten in seinem „Ausgabenbuch“:

Zitator:

Das war schön!^{xxxiv}

Musikzuspielung 8 hier noch kurz freistellen unter den fortlaufenden Text wegblenden

Hauptsprecher:

Mozarts Star überlebt die Erstaufführung des Klavierkonzertes nur um knapp drei Jahre. Am 4. Juni 1787 kommt es im Garten hinter dem Haus der Komponistenfamilie zu einer rührenden Szene: Eine schwarz gewandete Trauergemeinde scharft sich unter elegischen Gesängen um ein offenes Vogelgrab, und der hinterbliebene Besitzer rezitiert ein selbstverfasstes Trauergedicht.^{xxxv} Die Ornithologen Meredith West und Andrew King aus North Carolina haben der Beziehung zwischen dem Komponisten und seinem Vogel im Jahr 1990 eine ausführliche Untersuchung gewidmet,^{xxxvi} der zufolge das Verhältnis eher auf wechselseitiger Beeinflussung gründet als auf einseitiger Unterwerfung. Im „*Divertimento* F-Dur“,^{xxxvii} das Mozart unmittelbar nach dem Tod seines gefiederten Mitbewohners zu Papier bringt, entdecken die Professoren nämlich genau jene kombinatorische Finesse wieder, die für Phrasenaufbau und Motivik des natürlichen Starengesanges charakteristisch sind. Bisher ist das Werk aufgrund seiner vielfältigen kompositorischen Unregelmäßigkeiten immer wieder als programmatisch-„*musikalischer Spaß*“ Mozarts über ein Ensemble von dilettierenden Dorfmusikanten gedeutet worden. Aber diese Erklärung hinkt seit jeher: Spieltechnisch sind nämlich viele Details – wie etwa die Doppelgriffe und hohen Lagen in der Violinkadenz zum dritten Satz – von minderbegabten Amateuren kaum zu bewältigen. Sollte die Exegese der Forscher sich je bewahrheiten lassen, dann hätten sie damit gleich zwei wichtige Dinge auf einmal geklärt: Zum Ersten hätten sie Mozarts *Divertimento* in F-Dur als musikalischen Abschiedsgruß des Komponisten an einen Star identifiziert, und zum anderen könnte ihre Untersuchung ohne Weiteres eine praktische Bestätigung für die aristotelische Beobachtung über das Lernverhalten der Nachtigallen erbringen, nach der jeder Versuch, Vögeln etwas beizubringen, stets mit der Chance verbunden ist, selbst etwas dazuzulernen.

Musikzuspielung 9:

Wolfgang Amadeus Mozart: *Divertimento* F-Dur, KV 522, daraus: 4. Satz, „Presto“, „Kurfürstliches Kammerorchester Mannheim“, Florian Heyerick (Ltg.), Brilliant Classics, LC 09421, Wiedergabe: unter vorausgehendem Textabschnitt schon leise mitlaufen lassen, auf Ende fahren und hier den verbleibenden Rest (idealerweise ab 2:49, gern aber auch früher) freistellen.

gemessene Zeit für den gesprochenen Text inkl. Anmoderation: 19:39 (1179)

Gesamtlänge der Sendung: 1740 Sekunden

verbleibender Rest für die Musikzuspielungen: 561 Sekunden

GEMA-NACHWEIS

Musikzuspielung 1:

Clément Jannequin: „Le chant des oiseaux“, „The Scholars of London“, Naxos, LC 9158

Musikzuspielung 2:

Anonymus: „This merry pleasant spring“, Amaryllis Dieltiens (Sopran), Flanders Recorder Quartet, Aeolus, LC 02232

Musikzuspielung 3:

Georg Friedrich Händel: Orgelkonzert in F-Dur, HWV 295, zweiter Satz: Allegro, Simon Preston (Orgel), „The English Concert“ (Ltg. Trevor Pinnock), Archiv Produktion, LC 0113

Musikzuspielung 4:

Gregorianik: „Missa de Angelis“, daraus: „Ave Maria“, „Stirps lesse“, Enrico de Capitani (Ltg.), Membran, LC 12281

Musikzuspielung 5:

Jacob v. Eyck: „Engels Nachtgaelte“, Dan Laurin (Blockflöte), BIS, kein LC

Musikzuspielung 6:

Jean-Claude Hervieux de Chanteloup: „Prélude“ und „Marche des Surlobes“ Feldaufnahme v. 9. April 2012, Schloss Ringenberg, Valerie Pöllen (Blockflöte)

Musikzuspielung 7:

„La Badine en chasse“, Serinette von Nicolas Gavot Fils à Mirecourt (1763, restauriert von Bernard Pin, Paris) aus dem „Musée Auguste Grasset de Varzy“, Feldaufnahme, Wiedergabe: ganz (00:21)

Musikzuspielung 8:

Wolfgang Amadeus Mozart: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 17, G-Dur, KV 453, Christine Schornsheim (Hammerflügel), „Neues Bachisches Collegium Musicum“ (Ltg. Burkhard Glaetzner), Berlin Classics, LC 06203

Musikzuspielung 9:

Wolfgang Amadeus Mozart: Divertimento F-Dur, KV 522, daraus: 4. Satz, „Presto“, „Academy of St. Martin in the field's chamber ensemble“, Philips, LC 0305

ⁱ Johann Heinrich Zedler: „Grosses vollständiges Universallexicon“, Halle/Leipzig 1733; Artikel: „Canarien-Vogel“, V, 508

ⁱⁱ Gioseffo Zarlino: „Istitutioni Harmoniche“, Venedig, 1558/1573

ⁱⁱⁱ vgl. dazu: „Vögel zwitschern Handyklingeltöne“, NABU-Nachricht v. 12. Juli 2005, online <http://www.nabu.de/tiereundpflanzen/voegel/news/archiv/03960.html>

^{iv} Michael Praetorius: Syntagma Musicum III, Wolfenbüttel 1619, S. 237

^v ebd. S. 240, Urtext: „zu weitleufftig“

^{vi} ebd. S. 240, Urtext: „in kurtz“

^{vii} Gioseffo Zarlino: „Istitutioni Harmoniche“, Venedig, 1558/1573

^{viii} Cord Riechelmann: „Fleisch mit Seele“, in: „Die Zeit“, Ausgabe v. 2. 3. 2006, „Dossier“

^{ix} Gioseffo Zarlino: „Istitutioni Harmoniche“, Venedig, 1558/1573

^x Athanasius Kircher: „Musurgia universale“, Rom 1650, Übersetzung: Andreas Hirsch, Schwäbisch Hall, 1662, S. 46

^{xi} ebd., S. 52f.

^{xii} Heinrich Faber: „Musica Poetica“, Hof 1548

^{xiii} Johann Kuhnau: „Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien in 6 Sonaten“, Vorwort, Leipzig 1700

^{xiv} Athanasius Kircher: „Musurgia universale“, Rom 1650, Übersetzung: Andreas Hirsch, Schwäbisch Hall, 1662, S. 52

^{xv} Samuel Pepys: Diary, London 1. März 1668

^{xvi} ebd., 22. Mai 1668

^{xvii} vgl. dazu: Samuel Pepys: Diary, London, 3. / 18. April, 25. Dezember 1668

^{xviii} René Descartes: „Meditationes de prima philosophia“, Paris 1641

^{xix} Silvio Vietta: „Europäische Kulturgeschichte“, Paderborn 2007, S. 363

^{xx} vgl. René Descartes: „Discours de la méthode“, Leiden 1637, Teil II

^{xxi} Helmut Zeraschi: „Drehorgeln“, Leipzig 1978, S. 102

^{xxii} Samuel Pepys: Diary, London, 2. März, 8. / 16. April 1668

^{xxiii} Yvonne Luisi-Weichsel: „Barocke Vogelfreude am Beispiel von ‚The Bird Fanciers Delight‘“, Vortrag a. d. KUGraz 2006

^{xxiv} Helmut Zeraschi: „Drehorgeln“, Leipzig 1978, S. 100

^{xxv} Johann Heinrich Zedler: „Grosses vollständiges Universallexicon“, Halle/Leipzig 1733; Artikel: „Canarien-Vogel“, V, 507ff.

-
- ^{xxxvi} Jean-Claude Hervieux de Chanteloup: „Nouveau traité des serins de canarie“, Paris 1709
- ^{xxxvii} Richard Meares: „The Bird Fanciers Delight“, London (Walsh / Meares) 1717
- ^{xxxviii} Jean-Claude Hervieux de Chanteloup: „Neuer Tractat von denen Canarien-Vögeln“, Leipzig 1718, S.
- ^{xxxix} Franz Philipp Florin / Johann Christoph Donauer (Hrsg.): „Grosser Herren-Stands und Adelicher Haus-Vatter“, Nürnberg 1719, hier: Ausgabe 1751, S. 975
- ^{xxx} Aussprache „Tschákan“
- ^{xxxi} Carl Philipp Emanuel Bach: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“, Teil I, Berlin 1753, S. 119
- ^{xxxii} ^{xxxiii} Johann Joachim Quantz: „Versuch einer Anweisung“, Berlin 1752, S. 137
- ^{xxxiiii} Konzert für Klavier und Orchester, Nr. 17 in G-Dur, KV 453
- ^{xxxv} überliefert in: Maynard Solomon: „Wolfgang Amadeus Mozart“, Kassel 2005, S. 316
- ^{xxxvi} vgl. dazu: „Gefiederte Muse“, in: „Spiegel“, Ausgabe 20 / 1990, S. 270ff.
- ^{xxxvii} Meredith J. West / Andrew P. King: „Mozart's Starling“, in: „American Scientist“, Ausg. 78, 1990, S. 106ff.
- ^{xxxviii} Divertimento F-Dur für zwei Hörner und Streicher, KV 522