
BERICHTE

Palestrina (Rom), 6. bis 9. Oktober 1994:

III Convegno Internazionale di Studi „Palestrina e l'Europa“

von Martina Janitzek, Frankfurt/Main

Anlässlich des 400. Todestages von Giovanni Pierluigi da Palestrina veranstaltete die Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina einen mehrtägigen internationalen Kongreß, umrahmt von zwei Konzerten des Coro Polifonico Turritano und der Cappella Sistina und einer Preisverleihung für die besten musikwissenschaftlichen Arbeiten zum Palestrina-Stil (Preisträger: Reinhold Schlötterer, Veronica Mary Franke und George Pelecis). Zum Generalthema „Palestrina e l'Europa“ wurden annähernd 50 Referate gehalten, deren einzelne Nennung hier den Rahmen sprengen würde. Hervorzuheben sind dennoch die Beiträge von Paola Besutti (Parma) „Giovanni Pierluigi da Palestrina e la Liturgia mantovana“ und Giovanni Acciai (Mailand) „Aderenza all'elemento prosodico e retorico nelle opere mottettistiche del Palestrina“, Richard Sherris (Smith College, USA) Ausführungen zur „Competence and Incompetence in the Papal Chapel in the Age of Palestrina“ und das Referat der Kunsthistorikerin Emilia Anna Talamo (Rom) „Le immagini nei codici della Cappella Sistina contenenti musiche del Palestrina“.

Weitere Themenschwerpunkte des Kongresses waren Palestrinas Stil und kompositorische Entwicklung, Analysen seiner Werke, Aufführungspraxis und Rezeptionsgeschichte in verschiedenen Jahrhunderten. Darunter befanden sich auch mehrere Beiträge osteuropäischer Musikwissenschaftler. So berichteten Tatjana Dubrawskaja (Moskau) über „La melodia, ovvero: lo specchio della musica di Palestrina“, Edo Skulj (Ljubljana) über die „Presenza di Palestrina in Slovenia all'inizio del Seicento“ und Barbara Zakrzewska-Nikiporczyk (Poznan) über Aufführungen und Editionen von Palestrinas Kompositionen in Poznan im Zeitraum von 1870 bis 1918.

Gründe und Schwierigkeiten für ein immer noch fehlendes Palestrina-Werkverzeichnis lieferte Klaus Keil (Frankfurt/Main) von der RISM-Zentralredaktion. In seinem kurzen Statement berichtete er über die weitverzweigten Palestrina-Abschriften, Bearbeitungen und Zuschreibungen. Als erste Grundlage für ein Palestrina-Werkverzeichnis überreichte er dem Hauptorganisator, Prof. Giancarlo Rostirolla, einen mehrere hundert Seiten starken Katalog aller in der RISM-Datenbank erfaßten Abschriften von Palestrinas Werken.

Besonderes Interesse rief auch das Auftreten des Altmeisters Lino Bianchi mit seinen Ausführungen zu Raffaello De Rensis und dessen Engagement für eine nationale Edition der Werke Palestrinas hervor.

Wien, 3. bis 6. April 1995:

Internationales Symposion „Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule“

von Karoly Csipak, Berlin

In Verbindung mit der alljährlichen Konzertreihe „Hörgänge“ des Wiener Konzerthauses (einer der diesjährigen Schwerpunkte: „Schüler der Wiener Schule“) fand im Schönberg-Saal das vermutlich erste Symposion über die Aufführungslehre der Wiener Schule statt. Die Veranstaltung war von der Lehrkanzel für Musikgeschichte an der Wiener Musikhochschule (Reinhard Kapp, Markus Grassl) in Verbindung mit dem Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaft-

ten (IFK) organisiert worden, und dem Thema entsprechend hatte man als Teilnehmer sowohl Wissenschaftler wie auch Musiker eingeladen. Eine Ausstellung zum Thema und zwei Klavierabende (Claude Helffer, Paris, Russell Sherman, Boston) mit Werken von Arnold Schönberg, Eduard Steuermann, René Leibowitz und anderen ergänzten die Vorträge und Gespräche.

Für die zur Wiener Schule gehörenden Musiker bestand ein selbstverständlicher Zusammenhang zwischen Lehre, Komposition und Aufführung, woraus sich, will man ihre Aufführungslehre umfassend erforschen, ein vielgliedriger Aufgabenkomplex ergibt. Bereits bei diesem ersten Versuch einer Verständigung über die möglichen und notwendigen Fragestellungen zeichnete sich die außerordentliche Verzweigung der Forschungsansätze und -methoden ab. Ausgangspunkt waren Überlegungen zur geistesgeschichtlichen Situation, in der die Wiener Schule sich bildete (Burghart Schmidt, Hannover/Wien), zur jüdischen Tradition der Schriftauslegung und ihrem möglichen Einfluß auf Schönbergs musikalisches Denken (Klaus Lohrmann, Wien/St. Pölten) sowie zu der für den Schönbergkreis richtungweisenden Sprachkritik von Karl Kraus (Susanne Rode-Breymann, Bonn). Im Zentrum zukünftiger Forschung werden die individuellen Ausprägungen der von Schönberg ausgehenden Aufführungslehre stehen müssen mit dem Ziel, ihren systematischen Zusammenhang darzustellen. Über Schönbergs einschlägige Auffassungen sprachen Martina Sichardt (Berlin), Sigrid Wiesmann (Wien) und als Zeitzeuge Leonard Stein (Los Angeles). — Anton Webern war der bedeutendste aus der Wiener Schule hervorgegangene Interpret; seine Eintragungen zu den Klaviervariationen op. 27 in den Handexemplaren von Else Cross und Peter Stadlen sind Glücksfälle, beinahe vergleichbar den wenigen erhaltenen Tondokumenten seines Dirigierens (Neil Boynton, Lancaster). — Nach Schönberg und Webern gelten, was Theorie und Praxis der musikalischen Aufführung angeht, Rudolf Kolisch und Eduard Steuermann als die maßgeblichen Musiker. 1944 übernahm Kolisch, nachdem sein eigenes Quartett sich infolge des Kriegseintritts der USA aufgelöst hatte, die Leitung des Pro-Arte-Quartetts an der Universität von Wisconsin in Madison (Susanna Watling, Madison, und als Zeitzeuge der Cellist des Quartetts, Lowell Creitz, Madison); nach seiner Versetzung in den Ruhestand unterrichtete er am New England Conservatory in Boston (als Zeitzeuge David Satz, New York). Seine Kritik an einem der fundamentalen Glaubensartikel der „Religion der Streicher“, der sogenannten reinen Stimmung, führt tief in die philosophischen Abgründe der Geschichte des gleichschwebend temperierten Systems (Inge Kovacs, Berlin) — einer der vielen Punkte des Fragenkatalogs zu Kolisch. Über Steuermann, den Komponisten (Dorothee Schubel, Berlin), Pianisten und Lehrer wissen wir bislang sehr wenig. Das Sammeln von Berichten über seinen Unterricht wie denen von Georg Knepler (Berlin) und Russell Sherman (Boston) ist daher eine der dringendsten Aufgaben. — Aus dem weiteren Kreis der Schule wurden dann unter verschiedenen Aspekten gewürdigt Karl Rankl (Nicole Ristow, Hamburg), Erwin Stein (Michael Fend, York), Hans Swarowsky (Manfred Huss, Wien), Theodor W. Adorno (Renate Wieland, Frankfurt/Main) und René Leibowitz (als Zeitzeuge Claude Helffer, Paris). — Die Flucht vieler Musiker vor dem Faschismus trug wohl oder übel zur internationalen Verbreitung der hier in Rede stehenden Aufführungslehre bei. Das aus gebürtigen Amerikanern bestehende Juilliard-Quartett hatte Kontakte sowohl zu Schönberg selbst als auch zu Eugen Lehner, dem Bratscher des ehemaligen Kolisch-Quartetts, der es sich nicht nehmen ließ, mit den jungen Musikern das Repertoire der Wiener Schule einzustudieren (als Gründungsmitglied der Bratscher des Quartetts, Raphael Hillyer, New York). — Es gab aber auch Musiker, die der Wiener Schule nur zeitweilig nahestanden, man denke an Artur Schnabel oder Hermann Scherchen. Der Pianist und Komponist Eduard Erdmann war einer jener mit dem Schönbergkreis sympathisierenden Interpreten, die heute weitgehend vergessen, d. h. aus dem musikalischen Bewußtsein verdrängt sind (Volker Scherliess, Lübeck). — Gibt es Verwandtes im musikalischen Denken von Schönberg und Heinrich Schenker? Dieser Frage ging Martin Eybl (Wien) nach anhand des Schenkerschen Beitrags zur Aufführungslehre. — Ein reizvoller Aspekt des Gesamtthemas ist die Beziehung der Wiener Schule zur alten Musik (Markus Grassl, Wien): man denkt sofort an Schönbergs Orchestrierung Bachscher Orgelwerke oder an sein Cello- und sein Streichquartettkonzert ebenso wie an Weberns Bearbeitung des Ricercars aus dem *Musikalischen Opfer*. Hier liegt die Aktualität auf der Hand. — Das Weiterwirken der Schönbergschen Aufführungslehre wurde diskutiert

an den Unterschieden im Begriff „Performance“ bei Schönberg und seinem Schüler John Cage (Reinhard Kapp, Wien), anhand der bei vergleichender Interpretationsanalyse von Tondokumenten verwendeten Kategorien (Helmut Haack, Heidelberg), am Einfluß der Kritischen Theorie auf die Aufführungslehre (Hartmut Kinzler, Osnabrück), an der von neueren Komponisten aus kompositorischen Gründen geforderten Verwendung von Partituren anstelle von Stimmen durch die Interpreten (Dörte Schmidt, Bochum) und an dem Schritt über das im Studium bei Kolisch Gelernte hinaus zu einer improvisierten Musik mit freien Mikrointervallen (Michael Kopfermann, München). Vorrangig bleibt allerdings zur Zeit noch das Suchen, Sichten und Sichern der Quellen, vor allem der Tondokumente als der durch nichts zu ersetzenden Grundlage (Franz Lechleitner, Wien, Susanna Watling, Madison).

Die Teilnehmer und die mitdiskutierenden Zuhörer waren sich in dem Wunsch einig, daß die Ergebnisse zukünftiger Forschung auf diesem Gebiet auch die musikalische Praxis erreichen sollten.

Washington D.C., 4. bis 9. April 1995:

Schubert's Piano Music

von Andreas Krause, Mainz

Mit Unterstützung der National Endowments for the Humanities and for the Arts organisierten Thomas A. Denny (Skidmore College) und Lynn Edwards (Westfield Center) ein ungeachtet des eng gefaßten Themas bemerkenswert breit gefächertes „Symposium and Festival of Concerts“ an der Smithsonian Institution in Washington D.C.

Da der Tagungsort, das National Museum of American History, selbst über eine ansehnliche Sammlung von Hammerflügeln verfügt (betreut von Kenneth Slowik und Michael O'Brian, die auch über konservatorische Probleme informierten), lag es nahe, das Symposium als Begegnung von Wissenschaft und Historischer Aufführungspraxis zu gestalten. Vorträge, Tanzanleitung (Hannelore Unfried: Wiener Hof-Tänzer) und Konzerte (aus dem auch Sänger und Kammermusiker umfassenden Kreis seien stellvertretend genannt die auch mit Vorträgen zur Aufführungspraxis beteiligten Pianisten Eckhart Sellheim, Arizona State University, Malcolm Bilson, Cornell University, Seth Carlin, Washington University in St. Louis) griffen durch kluge Themen- und Werkauswahl ineinander: So folgte z. B. die Darbietung der *Violinphantasie C-Dur* D 943 direkt auf Patrick McCreless' (University of Texas) Überlegungen zu Form- und Gattungsproblemen dieses nur selten gespielten Werks. Durch die ‚Rekonstruktion‘ einer Schubertiade mit allerlei kulinarischen, künstlerischen und tänzerischen Leckereien (herausragend die Einbettung der Scott-Vertonungen op. 52 aus *The Lady of the Lake* in die Rezitation dieser Ballade) wurde der ebenfalls breit diskutierte Zusammenhang zwischen Lebenswelt und Kunst in angenehmer Weise veranschaulicht.

Im Themengebiet „Social Context“ referierten Walburga Litschauer (Neue Schubert-Ausgabe, Wien) und David Gramit (University of Alberta) über Franz Schuberts Tänze. Thomas Denny untersuchte unter dem Thema „Four-hands on a Grand Scale: Issues of Concept, Function, and Schubert's Career“ die speziellen Aufführungs- und Rezeptionsbedingungen vierhändiger Klaviermusik in ihrer Rückwirkung auf den Kompositionsprozeß. Den Zeitbezug der Klaviermusik Schuberts in „Performance, Publication, and Reception“ stellte Christopher Gibbs (State University of New York at Buffalo) dar. Ruth Solie (Smith College) warf einen Blick auf „The Culture of Domesticity: Men, Women and Schubert's Piano Music“, während Jeffrey Kallberg (University of Pennsylvania) noch konkreter die Frage aufwarf: „(How) Can We Talk About Sexuality and Schubert's Piano Music?“. Sozialkritischen Elementen in der Collin-Vertonung *Der Zwerg* D 771 spürte Susan Youens (Notre Dame University) nach: „On Dwarves, Perversion, and Nationalism“.

„Theoretical Perspectives“ entwickelten David Beach (Eastman School of Music) in seiner an Heinrich Schenker orientierten Analyse der langsamen Sätze aus D 960, D 898 und D 929 sowie Richard Cohn (University of Chicago) in Bezugnahme auf Donald Francis Toveys „Star Clusters“. Mit dem grundlegenden Problem des Fragments im Spannungsfeld von romantischer Literaturästhetik und musikalischer Gattung beschäftigte sich Richard Kramer (State University of New York), während Andreas Krause (Mainz) die Fragmente der Jahre 1817/1818 als Bindeglied zwischen Schuberts Sonaten- und Fantasieform interpretierte.

Der fast übervolle Veranstaltungsplan ließ zumeist nur kurze Diskussionen nach den Vorträgen zu. Eine abschließende Podiumsdiskussion führte daher nochmals Pianisten und Wissenschaftler zusammen. Ausgehend vom Problem formaler Mehrdeutigkeit im Kopfsatz von Schuberts *Reliquie* D 840, ließ sich so das den Reiz dieses Symposiums darstellende Wechselspiel von wissenschaftlicher und künstlerischer Interpretation ein letztes Mal ausgiebig entfalten.

Zwickau, 24. bis 27. Mai 1995:

Symposion „Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa“

von Carmen Ottner, Wien, und Thorsten Fuchs, Regensburg

Vor 50 Jahren wurde ein unvorstellbar grausamer Krieg beendet. Die westlichen Staaten fanden bald wieder in gemeinsamen wirtschaftlichen und kulturellen Aktivitäten zueinander, während der „Eiserne Vorhang“ die Nachbarn im Osten ab- und ausschloß. Um ein neues Europa zu gestalten, müssen Maßnahmen hinsichtlich eines kulturellen Zugehörigkeitsgefühls getroffen werden, die „das Bewußtsein der Menschen um ihre Identität“ (Helmut Loos) festigen. Es ist an der Zeit, daß die Musikwissenschaft den subtilen geistigen Beziehungen zwischen West- und Osteuropa vermehrt nachspürt, vor allem im Bereich der Symphonie, die im 19. Jahrhundert zunehmend nationalen Bestrebungen unterworfen war. Anhand der Musikbibliotheken lassen sich Regionalismus oder Konnexionen zur Geschichte anderer Länder erschließen. Daher entschloß sich Helmut Loos, Vorstand des Musikwissenschaftlichen Institutes der Technischen Universität Chemnitz/Zwickau, in Zusammenarbeit mit dem Institut für Deutsche Musik im Osten (Bergisch-Gladbach) die beiden Problemkreise „Symphonik“ und „Musiksammlungen“ zur Diskussion zu stellen.

In der Sektion „Symphonik“ wurden „vergessene“ bzw. gegenwärtig nicht angemessen gewürdigte Komponisten des 18. bis 20. Jahrhunderts vorgestellt sowie Beziehungen der „Meister“ zu westlichen und östlichen Traditionen offengelegt. Im symphonischen Œuvre Robert Volkmanns (Klaus W. Niemöller) und Joachim Raffs (Wolfram Steinbeck), die beide gute Beziehungen zur Metropole des Habsburgerreiches pflegten, sowie Franz Schmidts (Carmen Ottner), eines gebürtigen Preßburgers, sind musikalische Einflüsse osteuropäischer Provenienz zu konstatieren. Während Volkmann und Schmidt ihre innere Beziehung zur ungarischen Sphäre dokumentierten (bei letzterem kann man — auch im Hinblick auf sein Gesamtschaffen — von einem „Idiom“ sprechen, das einen wichtigen Baustein seines Personalstils konstituiert), „lebt“ Raffs „offensichtlich slawische Neigung in Tschaikowsky weiter“. Richard Wetz's Äußerungen zur Entstehung seiner drei Symphonien zeigen, wie sehr politische Gedanken das scheinbar rein musikalische Geschehen bestimmten (Loos). Beiträge zu „Herosen“ der Musikgeschichte („Romeo und Julia“ bei Berlioz und Tschaikowsky“, Albrecht Riethmüller), zur Symphonik bedeutender Komponisten — wie Sergej Prokofev (L. Matschenko), Alexandr Čerepnin (O. Bikkenin), Leoš Janáček (Jiří Vysloužil), Karol Szymanowski (Peter Andraschke) oder Witold Lutosławski (L. Markiewicz) — beschäftigten sich mit Einzelaspekten, u. a. den Einflüssen der „Wiener Klassik“. Zwei markante Beispiele: Prokofevs Hinwendung zur „strengen Logik der Struktur des Wiener Zyklus“ oder Szymanowskis Verquickung vokaler und symphonischer

Tradition, ausgelöst durch Ludwig van Beethovens *9. Symphonie*, im dritten symphonischen Werk von 1916. Erhellenden Überblick vermittelten zwei Referate zur tschechischen Symphonik vor dem Ersten Weltkrieg und in der Zwischenkriegszeit (J. Fukac) bzw. nach 1945 (J. Havlik), die ungeachtet der hohen Qualität von Einzelwerken durch radikales Einsetzen des sozialistischen Realismus und ein quantitatives Ansteigen der Produktion (bedingt durch finanzielle Vorteile) die unerfreuliche Kulturpolitik dokumentieren. Ähnliche Verhältnisse finden sich in Breslau (M. Zduniak), der Ukraine (E. Zinkevic, M. Stepanenko) und vor allem in Polen (K. Bula, M. Tomaszewski), wo der Symphonie in besonderem Maße eine „repräsentative Aussageform“ zugebilligt wurde (und wird). Einzeldarstellungen, z. B. zur Sonatenhauptsatzform in Werken böhmischer Komponisten um 1800 (Helmut Krones), zum Repertoire des Karlsbader Kurorchesters (Hans Peter Koch), zur Bedeutung des Leipziger Konservatoriums für die Entstehung einer Symphonik litauischer Provenienz (A. Ambrazas) oder origineller Komponistenpersönlichkeiten (Friedrich Kunzen/Heinrich W. Schwab, Allan Pettersson/Michael Kube) kamen ergänzend hinzu. Insgesamt waren die anwesenden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus 13 Staaten davon überzeugt, wie entscheidend dieses vorbildlich organisierte und fachlich gestaltete Symposium zu einer historisch angemessenen Bewertung musikalischer, aber auch sozialer und politischer Parameter beitragen kann.

Die Sitzungen der zweiten Sektion zu Musiksammlungen wurden von Otto Biba (Wien) und Gerd Neuhaus (Zwickau) moderiert. In der Regel referierten die Teilnehmer ihre Arbeitsergebnisse zu Beständen, die entweder aufgrund der politischen Situation vor 1989 bisher noch nicht öffentlich gemacht werden durften (z. B. J. Steszewski, Warschau, zu den Beständen der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin in Polen, L. Kruschelnytzka, Lemberg, zur Musikabteilung in der Lemberger Stefanyk-Bibliothek) oder in jüngster Zeit bearbeitet bzw. neu gesichtet worden sind. Neben Beiträgen aus dem Ostseeraum (G. Andersson, Lund, zu Engelhardt und Joseph Martin Kraus, W. Gurewitsch, St. Petersburg, mit Informationen zu deutschen Komponisten in Rußland oder I. Brege, J. Torgans und V. Lindenberg zu Rigaer Beständen) informierten deutsche, tschechische und österreichische Kollegen zu Musiksammlungen in Böhmen, Mähren und Sudetenschlesien (z. B. R. Klinkhammer, Wesseling, zu Braunau, S. Bohadlo, Nachod, zur Stubbenbergischen Musiksammlung oder V. Benetková, Prag, zur Musiksammlung der Prager Karls-Universität). Die Beiträge aus Polen gaben instruktiv Auskunft u. a. zur Arbeit an den Handschriftensammlungen in Breslau, Danzig und Warschau (J. Gudel, Danzig, zu Musikalien im Staatsarchiv Danzig, A. Mrygon, Warschau, zur weltlichen Musik der Breslauer Universität oder E. Wojnowska, Warschau, über gedruckte Quellen der Liegnitzer Bibliotheca Rudolphina). Die Studien, die zur Situation in Rumänien vorgetragen wurden (K. Teutsch, Wüstenrot, zu Siebenbürgisch-sächsischen Musiksammlungen in Vergangenheit und Gegenwart oder F. Metz, Hechingen, zu Musiksammlungen im Banat), gaben ein eindrucksvolles Bild einerseits vom Wert der dort vorhandenen Quellen, andererseits von dem desolaten Zustand hinsichtlich der Aufbewahrung und den Problemen, die einer systematischen Erschließung des Materials noch im Wege stehen.

München, 26. und 27. Mai 1995:

Symposium „Gabriel Fauré — Werk und Rezeption“

von Klaus Strobel, Nürnberg/Paris

Anläßlich seines 150. Geburtstages beschäftigte sich erstmals in Deutschland ein unter der Schirmherrschaft des Präsidenten des Deutsch-Französischen Kulturrates Siegfried Palm stehendes und von Peter Jost organisiertes wissenschaftliches Symposium mit dem hierzulande weit hin unterschätzten französischen Komponisten Gabriel Fauré. In der ersten Sektion zur Instrumentalmusik unter Leitung von Renate Groth (Hannover) hob zunächst Thomas Kabisch

(Trossingen, „Faurés Klaviersatz“) den Einfluß der Klaviertechnik auf die kompositorische Struktur des Klaviersatzes hervor und unterstrich damit die Bedeutung des von Fauré intendierten Fingersatzes für eine musikalisch authentische Interpretation. Mit der Kammermusik beschäftigten sich Marie Maud Thomas (Wachtberg, „Stilelemente in Faurés Kammermusik“), die Stilelemente und ihre Entwicklung an der Kammermusik Faurés aufzeigte, und Claudia Breitfeld (Theilheim, „Die Cellosonaten von Brahms und Fauré“), die auf Gemeinsamkeiten in kompositorischen Details der Cellosonaten von Fauré und Johannes Brahms einging und eine überraschende geistige Verwandtschaft der Werke demonstrierte. Bezüglich der Orchesterwerke verdeutlichte Manfred Kelkel (Paris, „Original und Bearbeitung, Betrachtungen über Gabriel Faurés Orchesterwerke“) anhand der Kœchlin'schen Orchestrierung von *Pelléas et Mélisande* die Problematik der Werk-Authentizität. Elisabeth Schmierer (Heiligenhaus/Paris, „Fauré und die Symphonie“) betonte dann anhand erhaltener und in späteren Kompositionen verwendeter Werkteile die Unschärfe im symphonischen Gedanken Faurés. Übergeordnete Aspekte der Fauréschen Musik bot am Nachmittag Peter Eckerlin (Heidelberg/Paris, „Der Hörer ist in der Musik“), der den rezeptionsästhetischen Ansatz des „impliziten Lesers“ von Wolfgang Iser aufgriff und ihn durch Übernahme von Elementen und Strukturen der Wahrnehmungsbedingungen auf Faurés Bühnenmusik *Shylock* übertrug. Das Referat von Serge Gut (Paris, „Die Verflechtung von Modalität und Tonalität in der Musik von Gabriel Fauré“), der diese Sektion auch leitete, machte die Problematik des Modalitäts-Begriffs deutlich, da die vorgeführten Beispiele zwar für sich modale Wendungen aufwiesen, dies im musikalischen Gesamtzusammenhang jedoch nicht immer stringent begründet werden konnte. Michelle Biget-Mainfroy (Tours, „Gabriel Fauré und die Nacht. Ein Vergleich der Lieder, Klavierstücke und des Requiems mit den zeitgenössischen Tendenzen des Impressionismus und Expressionismus“) und Geneviève Bernard-Krauß (Tübingen, „Faurés Bühnenwerke zwischen Klassizität und Impressionismus“) hatten angesichts des weitgespannten Bogens ihrer Themen Schwierigkeiten, ihre Schlußfolgerungen zu vermitteln. Der zweite Tag widmete sich unter Leitung von Peter Cahn (Frankfurt/Main) zunächst weiterhin der Vokalmusik Faurés. Wolfgang Winterhager (Bochum, „Struktur und Funktion der Klavierbegleitung in Faurés ‚Mélodies‘“) machte anhand von Beziehungen zwischen Klaviervorspiel, Gesangslinie und Klavierpart das Problem der textlichen Begründung musikalischer Vorgänge deutlich. Peter Cahn („Faurés ‚A Clymène‘ [op. 58 Nr. 4]. Überlegungen zur ‚forme nouvelle‘ in den ‚Mélodies de Venise‘“) stützte sich weitgehend auf Faurés eigene Erwähnung thematischer Zusammenhänge innerhalb des Zyklus *de Venise* und begründete an *A Clymène* die „neue“ Form sowie die zyklische Einbindung des Liedes. Peter Jost (Buchloe/München, „Fauré und die Chormusik seiner Zeit“) belegte in seinem Referat anhand von *Les Djinns* op. 12 die periphere Stellung des Chorwerks im Gesamtœuvre Faurés. Pierre Guillot (Paris, „La musique religieuse de Fauré“) schließlich stellte in einer interessanten, die „séduction“ der Fauréschen Musik in den Vordergrund rückenden Argumentation den religiösen Charakter des Fauréschen *Requiems* in Frage. Michael Stegemann (Steinfurt, „Fauré und seine Zeitgenossen“) und Klaus Strobel (Nürnberg/Paris, „Die Fauré-Rezeption in Deutschland“) rahmten die von Theo Hirsbrunner (Bern) geleitete Sektion durch verschiedene Aspekte der Fauré-Rezeption ein. Dabei wurde Fauré zuerst als Komponist zwischen verschiedenen Strömungen seiner Zeit dargestellt, der wegen seiner fehlenden Reaktion gegenüber den Vorgängen in seinem Umfeld im Hintergrund blieb. Bezüglich Deutschlands belegten einzelne Beispiele die mangelnde und fehlerhafte Einschätzung Faurés und seiner Werke. Jean-Jacques Velly (Paris) sprach über die sieben Kompositionen über den Namen „Gabriel Fauré“, die Schüler Faurés in einer 1922 erschienenen und Fauré gewidmeten Sondernummer der *Revue Musicale* veröffentlichten. Hirsbrunner stellte vor allem Arthur Honeggers Sicht Faurés als Gegengewicht zur deutsch-klassischen Tradition dar und beschrieb den Einfluß der Sängerin Claire Croiza auf Honeggers Zugang zur französischen Musik. Die Vorträge deckten — und darin waren sich die Referenten einig — ein insgesamt breites Spektrum bezüglich Werk und Rezeption ab und erlaubten — soweit sie speziellen Gesichtspunkten gewidmet waren — Einblicke in interessante Teilaspekte. Die weitgefaßten Themen vermochten zwar nicht immer eine geschlossene Argumentation zu wahren, boten aber zahlreiche fruchtbare Anregungen.

Riverside, University of California, 15. bis 18. Juni 1995:
Kongreß „Feminist Theory and Music 3: Negotiating the Faultlines“

von Sabine Giesbrecht-Schutte, Osnabrück

Im Rahmen des von Jann Pasler und Philip Brett ausgerichteten Kongresses wurde in internationaler Besetzung darüber diskutiert, wie die Erfahrungen des Geschlechts als Kategorie musikwissenschaftlicher Forschung anzuwenden und in welcher Form der Feminismus als soziale Bewegung die Grenzen der Wissenschaft zu erweitern in der Lage wäre. Die Fülle neuartiger Themenbereiche konnte nur in z. T. parallel laufenden Sektionen bewältigt werden, innerhalb derer — neben der Musikwissenschaft — auch Musikethnologie und Musikpädagogik zu Worte kamen. Die thematische Bandbreite war beträchtlich und für deutsche Verhältnisse höchst ungewöhnlich. So gab es etwa unter der Überschrift „Musik und Aids“ Vorträge über Madonna, über Laurie Anderson oder die beeindruckende Performance-Künstlerin Diamanda Galas. Gegenstand der Untersuchungen waren nicht nur Werk und Wirkung von Musikerinnen aus dem Spektrum zeitgenössischer amerikanischer Musik, sondern auch Funktion und Rolle von Frauen in Film und Oper: Antonia aus *Hoffmanns Erzählungen*, Madame Butterfly, Desdemona und Salome z. B. sowie künstlerische Leistungen europäischer Komponistinnen, wie Ethel Smyth, Francesca Caccini oder Clara Schumann. Man konnte sich aufklären lassen, wie sich die Bilder der „Susanna im Bade“ in unterschiedlichen Vertonungen aus dem 16. Jahrhundert musikalisch niederschlagen, oder sich darüber streiten, welcher soziale Gehalt dem 1. Satz der 9. *Sinfonie* von Ludwig van Beethoven oder den Brahms-Phantasien von Max Klinger zukommen könnte. Das erkenntnisleitende Interesse bei diesen und zahlreichen anderen Themen und Aspekten war vielfach bestimmt von der Frage, inwieweit die Geschlechterdifferenz überhaupt begrifflich zu erfassen ist, ob und in welcher Form sie Auswirkungen hat auf die Musikkultur oder auf Struktur und Wirkung eines Stückes. Dabei ging es nicht nur, wie das Generalthema des Kongresses suggerieren mag, um Frauen verschiedenster sozialer und ethnischer Herkunft, sondern es ergriffen auch die Männer, vor allem die Fraktion der Schwulen, ausführlich das Wort. War Franz Schubert homosexuell? Was bedeutet das überhaupt für die Deutung der Biographie oder eines Werkes, etwa von Benjamin Britten oder Pëtr Čajkovskij? Hat es einen speziellen Einfluß und wenn ja, welchen? Ändert das Wissen darüber, vorausgesetzt, es läßt sich überzeugend belegen, z. B. die Einstellung des Hörers? Gibt es so etwas wie eine Kategorie des „Männlichen“ überhaupt in der Musik? Für die deutsche Musikwissenschaft mögen solche Überlegungen und Forschungen, für die sich der Terminus „Gender“ eingebürgert hat, zunächst provokant klingen. Es soll auch nicht verschwiegen werden, daß in manchen Fällen methodisch recht subjektiv verfahren wurde, um es vorsichtig auszudrücken. Das sollte einen jedoch nicht daran hindern wahrzunehmen, daß sich mit der Gender-Forschung — vorwiegend in den USA — eine ernstzunehmende und neuartige Sichtweise der Musikkultur anbahnt, deren Innovationsgrad und zukünftige Bedeutung noch gar nicht abzuschätzen ist. Bemerkenswert ist das Interesse der zahlreich erschienenen jüngeren Generation, die — unter anderem aus Los Angeles, Princeton, New York, aber auch aus Melbourne, Helsinki oder Toronto kommend — zur lebhaften Diskussion deutlich beigetragen hat. So viel Leben pflegt sich sonst auf musikwissenschaftlichen Kongressen nicht unbedingt breit zu machen. Es wäre angebracht, sich auch in Deutschland mit der wachsenden Zahl der amerikanischen Veröffentlichungen vertraut zu machen, mit der etwa Suzanne Cusick, Marcia Citron, Susan McClary, Ruth Solie oder Judith Tick — um nur einige zu nennen — hervorgetreten sind. McClary z. B. hat soeben den 295.000 \$ ‚schweren‘ McArthur-Preis für ihre Forschungen in Empfang genommen. Das wird seine Gründe haben.

Der Kongreß war im übrigen bereits der dritte seiner Art. Nach Minneapolis (1991), Rochester (1993) und Riverside wird 1997 an der University of Virginia an dieser Thematik weiter gearbeitet werden.