
BERICHTE

Schloß Thurnau, 17. bis 20. Februar 1988: Interdisziplinäres Symposium „Geschichte und Dramaturgie des Operneinakers“

von Anke Bingmann, Friedrichsdorf

Bereits im Jahre 1985 wurde von Winfried Kirsch am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt eine Forschungsgruppe „Geschichte und Dramaturgie des Operneinakers seit 1880/90“ ins Leben gerufen. Die Aufgaben des Forschungsteams sind vielfältig. Sie umfassen eine historische Repertoire-Untersuchung, die auch die Sonderformen wie die Intermezzi und die Festa teatrale mit einschließt, die Sujet-Erforschung, eine Textdokumentation zur Theorie des Einakers, eine Entwicklung der Methodologie anhand exemplarischer monographisch orientierter dramaturgischer Analysen und die Erstellung eines biographisch-bibliographischen Katalogs von Einaktern (der z. Zt. etwa 1600 Titelaufnahmen verzeichnet). Die Zusammenarbeit mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth in Thurnau unter Leitung von Sieghart Döhring brachte eine thematische Erweiterung in Richtung Ballett, Tanz und Programm Musik mit sich.

Äußerer Nachweis der guten Zusammenarbeit dieser beiden Institutionen und gleichzeitig eine erste Bestandsaufnahme war das gemeinschaftlich veranstaltete interdisziplinäre Symposium im Februar auf Schloß Thurnau. Literatur-, Theater- und Musikwissenschaftler sowie Theaterpraktiker aus dem In- und Ausland diskutierten z. T. recht kontrovers die Theorie des literarischen und musikalischen Einakers, die Gattungs- und Aufführungsgeschichte einaktiger musikalischer Bühnenformen im 18. und 19. Jahrhundert, den „modernen“ Operneinakter seit etwa 1880, die Dramaturgie des Einakers sowie seine Phänomenologie und seine ideengeschichtlichen Korrespondenzen in Musik, Literatur und Kunst. Es wäre wünschenswert, daß nicht nur die Vorträge, sondern auch die zahlreichen Anregungen aus den Diskussionen ihren Niederschlag in der geplanten Publikation finden.

Die Referate aus literaturwissenschaftlicher Sicht von Ulrike Kienzle (Frankfurt a. M.) und vor allem Hans-Peter Bayerdörfer (München) machten deutlich, daß die Einakterflut um 1900 lediglich eine Konsequenz aus der Krise des Dramas seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist. Die einaktige Form wird zum Experimentierfeld und stellt gleichzeitig in theatralischer, nicht dramaturgischer Hinsicht einen „Rettungsversuch“ dar, der in dem Moment überflüssig wird, als mit dem epischen und absurden Theater neue Ausdrucksformen gefunden waren. Anhand der Vorträge von Peter Huth (Berlin/DDR) und Silke Leopold (Berlin-West) zu Bononcinis *Polifemo* bzw. Glucks *Le Cinesi* wurde offensichtlich, daß man — zumindest bei den Vorformen des Einakers — differenzieren muß zwischen einaktigen Stücken und einer ausgeprägten Einakterdramaturgie. Mit weiteren Frühformen wie dem satirischen Intermezzo, der venezianischen Farsa und dem einaktigen Singspiel beschäftigten sich Gordana Lazarevich (Victoria, Canada), Ortrun Landmann (Dresden) und Yüksel Pazarkaya (Bergisch Gladbach). Auch wenn diese frühen Kleinformen aus mehreren Teilen, aber eben nicht Akten bestanden, so erlaubt ihre thematische und dramaturgische Abgrenzung gegen die opera seria aber doch gewisse Parallelisierungen mit dem späteren Einakter. Spezifische Merkmale wie die Aussparung von Charakterentwicklung der Figuren, die Einheit des (Spiel-)Ortes, die balladeske Knappheit, die hohe Zahl von Auftritten und das damit verknüpfte rasche Geschehen verweisen ebenfalls darauf.

Daß d'Alberts Einakter *Die Abreise* und *Kain* eigentlich den Beginn des modernen Einakters markieren, wurde in den Referaten der drei Frankfurter Wissenschaftler Winfried Kirsch, Ulrike Kienzle und Carlnest Baecker vermittelt. Zum einen konzipierte d'Albert diese Werke bewußt als Einakter, zum andern ist hier aufgrund der verkürzten Form das traditionelle Wort-Ton-Verhältnis neu zu bewerten. Durch die Erhöhung des Banalen und Belanglosen sowie die Verfremdung des Lyrischen zum Humoristischen wird — ähnlich wie im satirischen Intermezzo — eine kritische Distanz erzielt; durch Verwendung von Erinnerungsmotivik setzt die Musik entsprechende Akzente.

Vorträge zu Kurzoperen und Einaktern seit der Jahrhundertwende hatten unterschiedliche thematische Schwerpunkte: Horst-Josef Lederers (Graz) Anmerkungen zum deutschen realistischen Einakter vor 1900 galten Werken, die in der Nachfolge von Mascagnis *Cavalleria rusticana* stehen; Sigrid Wiesmann (Wien) vertrat die These, daß in Schönbergs Monodram *Glückliche Hand* Strindbergs Einaktermodell bis ins Extrem abstrahiert worden sei; Johannes Breckner (Darmstadt) erläuterte die unterschiedliche Szenendramaturgie — Reihungsprinzip vs. Zweiteiligkeit im Sinne von Vorspiel und Oper — an Zemlinskys Einaktern *Eine Florentinische Tragödie* und *Der Zwerg*; Wolfgang Greisenegger (Wien) verwies auf die Anklänge an Wildes Gesellschaftskritik in Kreneks *Einverständnis*, und schließlich beschrieb Albrecht Riethmüller (Frankfurt a. M.), wie in Busonis *Arlecchino* traditionelle Inhalte in neuen Formen aufgrund des Assoziations- und Allusionsstils vermittelt werden.

Der Vortrag von Annegrit Laubenthal (Heidelberg) ließ keine Zweifel darüber aufkommen, daß Hindemiths Einakter (als eine der möglichen Gegenreaktionen auf Wagners Musikdramen) im Sinne einer architektonisch konzipierten „Oper in Symphonieform“ bzw. „Symphonisierung der Oper“ verstanden werden können. Inhaltlich knüpfte sich hier ein größerer Komplex zum Thema Richard Strauss an. Julia Liebscher (München) interpretierte Strauss' Tondichtungen als instrumentale „Monodramen“, die als Experimentierfeld für seine frühen Einakter *Salome* und *Elektra* dienten. Während Wolfgang Krebs (Frankfurt a. M.) die *Salome* als einen „Situationseinakter“ beschrieb, der die Entwicklung des Unabänderlichen (Salomes Untergang) zum Inhalt hat, akzentuierte Carl Dahlhaus das „Drama des Pathos“ in *Elektra*. Erst die Reduktion von Sophokles' Intrigenstück auf die monodramatische, psychologisch ausgedeutete Elektra-Handlung machte den Stoff komponierfähig. Schließlich stand Strauss' *Capriccio* zur Diskussion, ein Werk, mit dem sich der Komponist nach Aussage von Stefan Kunze (Bern) am Ende einer Opernentwicklung, nicht am Anfang einer neuen sah und das vielleicht nur deshalb als Einakter zu bezeichnen ist, weil es eben keine Oper mehr ist. Die Auflösung der Form nicht als Experiment, sondern als folgerichtige Weiterentwicklung zeigt sich auch in den Minutenoperen von Darius Milhaud, über die Peter Andraschke (Freiburg i. Br.) referierte.

Referate zu Randthemen wie beispielsweise Nijinskys *Choreographie zu „Le Sacre du Printemps“ als Modell eines Balletteinakters* von Gunhild Oberzaucher-Schüller oder ein Vergleich der frühen Einakter (bzw. Funkoperen) Hans Werner Henzes von Michael Mäckelmann (Thurnau), Überlegungen zur Dramaturgie von Morton Feldmanns *Neither* (Gottfried Meyer-Thoss, Berlin) oder Volker David Kirchners *Belshazar* (Susanne Strasser-Vill, München) u. a. rundeten das Bild ab.

Zürich, 28. bis 30. September 1988: Treffen von Studenten der Musikwissenschaft aus der Bundesrepublik Deutschland und der Schweiz

von Thomas Gartmann, Zürich

Musikwissenschaft gegen Musik! — unter diesen provozierenden Titel stellte der Fachverein Musikwissenschaft der Universität Zürich das nach Heidelberg und Berlin nunmehr 3. internationale MuWi-Treffen. Etwa 60 Teilnehmer von zehn deutschen und Schweizer Universitäten folgten der Einladung, um mit sachkundigen Referenten über üblicherweise etwas verdrängte Probleme der Musikwissenschaft zu diskutieren.

Ein erstes Symposium thematisierte die *Vermittlung Neuer Musik durch Musikwissenschaft und Medien* aus der Sicht von Rundfunk-Redakteur, Komponist, Musikwissenschaftler und Medienschaffendem. In pointierten Referaten machten Roman Brotbeck (Zürich), Roland Moser (Basel), Jürg Stenzl (Fribourg und Berlin) und Hansjörg Pauli (Orselina) deutlich, wo der Musikwissenschaftler mit seinen kommunikativen Fähigkeiten an Grenzen stößt und seine Ausbildung deshalb zu verbessern wäre. Allgemein erfolgte der Wunsch nach einer kreativeren Musikwissenschaft mit mehr Mut und Phantasie.

Ein zweites Symposium widmete sich älterer Musik, genauer den *Beziehungen zwischen Musik und Musikwissenschaft unter Berücksichtigung der Aufführungspraxis*. Kurt von Fischer (Zürich) rief dabei zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit von Musikwissenschaftlern und Musikern in der klanglichen und verbalen Vermittlung von Kunstwerken auf. Peter Schleuning (Bremen) wandte sich gegen das Paradox einer historischen Aufführungspraxis, die als bloßes Denkmal die konservativen Tendenzen des heutigen Kulturlebens noch verstärkt, und forderte demgegenüber eine produktive Aktualisierung. Bernhard Billeter (Zürich) führte an einigen Beispielen schlüssig aus, daß Wissenschaftler und Praktiker nur gemeinsam — oder in Personalunion — zu überzeugenden Lösungen gelangen können. Analytische und ästhetische Überlegungen verband schließlich Guerino Mazzola (Zürich) in seinem Einzelreferat *Mathematische Musiktheorie: Exaktheit versus Kreativität* mit einer Demonstration am Musik-Computer

In verschiedenen studentischen Arbeitsgruppen wurden die Diskussionen vertieft, Erfahrungen ausgetauscht und Lösungen vorgeschlagen. Ergänzung und praktische Erprobung zugleich boten Workshops in Alter und Neuer Musik; P Roman Bannwart OSB (Einsiedeln) bildete im Großmünster eine Chorschola, und ein Lokalradio stellte seine Produktionsanlagen zur Verfügung. Die Hauptziele der Tagung wurden erreicht: Berührungsängste abzubauen und die Musikwissenschaft zu öffnen. Ein Tagungsbericht wird vom Fachverein Musikwissenschaft herausgegeben.

Hamburg, 29. September bis 2. Oktober 1988: Internationales C. Ph. E. Bach-Symposium

von Ulrike Brenning, Uelzen

Vielleicht haben die verschiedenen Veranstaltungen zum 200. Todestag von C. Ph. E. Bach geholfen, die noch weit verbreitete Unkenntnis und Fehleinschätzung seiner Musik abzubauen. Ein Kongreß, der ganz im Zeichen des *Hamburger Bachs und der neuen Musik des 18. Jahrhunderts* stand — so die begleitende Veranstaltungsreihe —, sah sich daher von vornherein vor das Problem gestellt, einerseits nicht nur für die Fachwelt neue Möglichkeiten einer umfassenden Aneignung

des Komponisten und seiner Zeit aufzuzeigen, andererseits den hohen Stand der musikwissenschaftlichen Forschung zu diesem Themenbereich zu reflektieren. Die Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg nahm sich dieses Problems an und veranstaltete vom 29. September bis 2. Oktober 1988 das Internationale C. Ph. E. Bach-Symposion unter der Leitung von Hans Joachim Marx (Hamburg) und Arnfried Edler (Kiel); die Schirmherrschaft hatte die International Society of Musicology übernommen.

Der genannten Schwierigkeit begegnete das Symposion mit einer wohlüberlegten Planung. In fünf Round tables erörterten zwanzig Referenten und Referentinnen sowohl allgemeine kulturhistorische als auch sehr spezielle musikhistorische Aspekte des Werkes von C. Ph. E. Bach, ohne dabei den jeweils anderen Bereich auszugrenzen. So wurde bereits in der Konzeption deutlich, was Stefan Kunze (Bern) in seinem Festvortrag besonders betont hatte, nämlich die starke Wechselwirkung zwischen den geistesgeschichtlichen Strömungen des mittleren 18. Jahrhunderts und C. Ph. E. Bachs Kompositionen. Kunze plädierte im Interesse einer essentiellen Auseinandersetzung mit Bachs Werk, das sich vor allem von populären Deutungsversuchen im Rahmen des vielstrapazierten Epochenbegriffs „Vorklassik“ zu befreien hat, für eine Annäherung an seine Musik um ihrer selbst willen. Nur so sei es möglich, ihre Einbindung in die damalige Zeit nicht nur historisch-deskriptiv, sondern auch qualitativ zu erfassen.

Die ersten beiden Vortragsgruppen waren den Themen *Die Musik in der europäischen Kultur des mittleren 18. Jahrhunderts* und *C. Ph. E. Bach in seiner Zeit* gewidmet. Hier wurde aus verschiedener Sicht das grundsätzlich Neue der Zeit und der Musik betont. Gerhard Sauder (Saarbrücken) errichtete in einem ausführlichen Referat über die empfindsamen Tendenzen der damaligen Zeit eine Diskussionsgrundlage, die einer gesellschaftlichen, philosophisch-ästhetischen und musikwissenschaftlichen Erörterung diene. Vor allem die Hervorhebung des moralischen Aspektes der Empfindsamkeit, den auch Rudolf Pecman (Brno) in seinen *Bemerkungen zur Aufführungspraxis bei C. Ph. E. Bach im Zusammenhang mit der Affektenlehre* betonte, ließ erkennen, daß ein umfassendes Verständnis der Musik dieser Zeit nur über ein gleichzeitiges Einfühlen in die Geisteshaltung der bürgerlichen Stände erlangt werden kann. Zur Verdeutlichung des gesellschaftlichen Klimas, das auf C. Ph. E. Bach wirkte, diene der illustrative Vortrag von Franklin Kopitzsch (Hamburg) über *Die Aufklärung in Hamburg zur Zeit Carl Philipp Emanuel Bachs 1768–1788*.

Ernst Lichtenhahn (Zürich) behandelte das Neue in der Musik unter dem Gesichtspunkt des Stilwandels um 1750 und konzentrierte sich dabei auf das Selbstverständnis der Zeit. Anhand einer Analyse zahlreicher rezeptionsgeschichtlich relevanter Texte stellte er Bezüge zwischen Tradition und Aufbruch her, die für die Diskussion um den Standort des Vokal- und Instrumentalwerks C. Ph. E. Bachs wichtig sind. Darüber hinaus bot sein Entwurf einer dualistischen Betrachtungsweise, die sowohl explizite Periodisierungsversuche in zeitgenössischen Aussagen als auch indirekte Zeugnisse aus dem Bereich der damaligen ästhetischen Reflexion heranzieht, eine überzeugende Alternative zu starren Epochenbegriffen.

Die Vorträge von Andreas Glöckner (Leipzig) und Hans-Günther Ottenberg (Dresden) beschäftigten sich vor allem mit C. Ph. E. Bachs Person. *Bachs Leipziger Jahre*, so der Titel des Referats von Glöckner, markierten in vielerlei Hinsicht die kompositorische Anfangszeit, *C. Ph. E. Bach im Spiegel der zeitgenössischen Musikpresse* (Ottenberg) zu betrachten, bot Aufschluß über das Bach-Bild des 18. Jahrhunderts im Bereich des regen musikalischen Zeitschriftenwesens.

Der Bereich kompositionstechnischer Fragestellungen wurde durch Vorträge zu Gattung und Stil im Instrumental- und Vokalwerk Bachs erörtert. Hatte Rachel Wade (College Park, Maryland) auf den oft über Jahre andauernden Arbeitsprozeß an bereits im Druck erschienenen Kompositionen bei Bach hingewiesen, so bereicherte Eugene Helm (College Park, Maryland) in seinem Vortrag über *C. Ph. E. Bach und die große Variationenverkettung* die Diskussion über die inneren Zusammenhänge des Gesamtwerkes um eine Komponente, die Kompositionsstrukturen mit zeitgenössischer Ontologie zu verbinden sucht.

Die Vokalmusik Bachs kommt am deutlichsten in seinen Oratorien und Passionen zum Ausdruck. Ludwig Finscher (Heidelberg), Hans-Joachim Schulze (Leipzig) und Howard E. Smither

(Chapel Hill) verdeutlichten mit ihren Referaten die Stellung und das Wesen dieser Gattung sowie ihre spezifische Kompositionsweise. Die Kontroverse liedästhetischer Positionen in Norddeutschland, die sich nicht zuletzt durch C. Ph. E. Bachs Abkehr vom gängigen Ideal des geistlichen „Liedes im Volkston“ entzündete, war Thema des Vortrages von Heinrich W. Schwab (Kiel).

Beim Instrumentalwerk standen die sinfonische Musik, Kammermusik und Claviermusik im Vordergrund. Christoph Wolff (Cambridge Mass.) und Ernst Suchalla (Fröndenberg) behandelten in ihren Vorträgen die Sinfonik C. Ph. E. Bachs und konkretisierten am Beispiel der späten Orchestersinfonien die Ausführungen über die Charakteristika in seiner Musik. Während Ernst Suchalla sich dabei im wesentlichen auf stilkritische Untersuchungen konzentrierte, indem er durch Vergleiche mit anderen Kompositionen von Zeitgenossen die hohe Individualität der kompositorischen Mittel und der Ausdrucksformen Bachs nachwies, setzte Christoph Wolff den Schwerpunkt auf die Wirkung, die kompositionstechnische Momente dieser Sinfonien teils mit Bestimmtheit, teils möglicherweise auf das Wiener Musikleben um 1780 gehabt haben mögen.

Über die Kammermusik referierte Friedhelm Krummacher (Kiel) Die Bestimmung ihres form- und gattungstraditionellen Kontextes zeige zum einen, so Krummacher, daß die damit verbundenen Schwierigkeiten einmal mehr auf die ausgeprägte Individualität der Kompositionen verweisen. Zum anderen führe die kompositorische Freiheit, die sich C. Ph. E. Bach nahm, zu seiner eigenen Forderung, daß es das Analysieren als „das Vornehmste“ zu bewältigen gelte. Auch Günther Wagner (Berlin) nahm in seinen Ausführungen *Über die Entwicklung der Claviersonate bei C. Ph. E. Bach* Bezug auf den Analysegedanken, ebenso Wolfgang Horn (Tübingen). Letzterer tat dies allerdings aus einem ganz anderen Zusammenhang heraus, denn neben dem breiten thematischen Spektrum und der Ausführlichkeit, mit der die einzelnen Bereiche behandelt wurden, ließ das Symposium auch einen aktuellen Brennpunkt nicht außer acht: das gespannte Verhältnis zwischen ausübenden Musikern und Musikwissenschaftlern. Sein Vortrag *Über das Verhältnis von Aufführungspraxis und Kompositionslehre* führte auf der Grundlage des *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen* Theoretiker und Praktiker an einen gemeinsamen Ausgangspunkt, von dem aus es möglich sein soll, aufführungspraktische Arbeit stets mit einem Bereich ausgeprägter Rationalität zu verbinden. Dieter Krickeberg (Nürnberg) und Susanne Staral (Berlin) widmeten sich aufführungspraktischen Aspekten bei Bachs Claviermusik, und Eduard Melkus (Wien) schließlich beantwortete die Frage seines Vortrags *Können wir J. S. Bach und Mozart im Sinne C. Ph. E. Bachs interpretieren?* theoretisch und praktisch mit einem differenzierten „Nein“

Brünn, 3. bis 6. Oktober 1988:

Internationales musikwissenschaftliches Kolloquium
 „Probleme der Modalität — Janáčkiana brunnensia '88“

von Thomas Steiert, Thurnau

Vom 29. September bis 9. Oktober 1988 veranstaltete die Stadt Brünn unter dem Motto *Leoš Janáček und unsere Zeit* das 23. Internationale Musikfestival, in dessen Rahmen traditionsgemäß ein musikwissenschaftliches Kolloquium stattfand, das zum einen dem Werk Janáčeks gewidmet war, zum anderen sich mit *Problemen der Modalität* befaßte.

60 Jahre nach dem Tod des Komponisten und drei Jahrzehnte nach dem ersten Janáček-Kongreß im Jahre 1958 in Brünn (weitere folgten 1968, 1978 und 1984) lag es nahe, eine Art Bestandsaufnahme der Auseinandersetzung mit Janáčeks Schaffen vorzunehmen. So war es nur folgerich-

tig, wenn Jiří Vysloužil in der Abschlußrunde all jene Teilnehmer zu Wort kommen ließ, die in besonderem Maße für die Verbreitung des Janáček'schen Werkes im Ausland verantwortlich zeichnen, wie Jakob Knaus (Ostermündingen/Schweiz), Michael Beckerman (St. Louis/USA) und Guy Erisman (Paris). Am nachhaltigsten beeindruckte hierbei die zu beobachtende Einflußnahme der wissenschaftlichen Forschungsarbeit auf die Aufführungspraxis. Diesem Situationsbericht fügte Marina Melnikova (Nowosibirsk und Brünn) die Perspektive der aktuell werdenden sowjetischen Janáček-Rezeption hinzu. Neben der Rezeption standen Janáček's unbekannte beziehungsweise fragmentarische Werke im Mittelpunkt des Interesses. Miloš Štědroň erläuterte die Rekonstruktion des einsätzigen *Violinkonzerts* „*Putování dušičký*“ („*Pilgrimage of the Soul*“) aus den Jahren 1927/28, die er zusammen mit Leoš Faltus anhand von wiedergefundenem Material herstellen konnte. Teile dieses Werkes, das im Rahmen des Festivals seine Uraufführung erlebte, hatte Janáček in der Oper *Z mrtvého domu* (*Aus einem Totenhaus*) verarbeitet. Marina Melnikova behandelte die russischen Operntorsos in ihrer Bedeutung für das musikdramatische Schaffen Janáček's. Zum ersten Mal konnte man eine Aufnahme einer vollständigen Szene zu der geplanten Oper *Anna Karenina* nach Tolstoi hören. Die erst 1958 in einer Bearbeitung von Václav Nosek uraufgeführte Oper *Osud* (*Schicksal*, komponiert 1904–07) war das Thema der Beiträge von Theodora Straková und John Tyrell. Tyrell, der dem Werk eine Art Schlüsselstellung im Hinblick auf die Hauptwerke einräumte, plädierte für eine authentische Aufführung (in Brünn war eine auf Nosek zurückgehende Inszenierung zu sehen) des ungewöhnlichen Werkes, dessen dramaturgische Stringenz er am Beispiel der englischen Produktion von David Pountney (1984) überzeugend demonstrierte. Jakob Knaus, der am Beispiel der Einleitung der *Sinfonietta* ein Konzept strukturellen Komponierens entwarf, und Jürgen Maehders Instrumentationsanalysen am Spätwerk belegten einmal mehr, daß Janáček's Komponieren innerhalb der frühen Moderne als eigenständige Alternative zu gelten hat. Auf diese Einzelstudien beziehungsweise entwickelten Ivan Vojtech einen methodischen Ansatz eines geschichtsimmanenten Werkbegriffs, in dem die Forderungen und Dimensionen der zukünftigen Janáčekforschung zutage traten.

Der zweite Teil des Kolloquiums, *Probleme der Modalität*, brachte erwartungsgemäß entsprechend der Komplexität der Thematik weniger konkrete Ergebnisse als vielmehr die Erkenntnis, daß es notwendig ist, scheinbar eindeutige Begriffe immer von neuem zu hinterfragen. Ausgehend von einer allgemeinen begriffsgeschichtlichen Skizze (Rainer Bischof, Wien) und der Problematik im Hinblick auf die Musik (Jiří Fukač), vermittelten die Einzelbeiträge einen Eindruck von der Disparität der Phänomene, die gemeinhin dem Modalitätsbegriff subsumiert werden. So stand dem auf die historischen Kirchentonarten begrenzten Modalitätsverständnis (Hartmut Krones, Wien) die Funktion der Modalität in Jazz und Populärmusik (Petr Macek) gegenüber. Innerhalb dieser Polarität zeichneten sich die ethnisch gebundenen modalen Systeme als eigenständiger Bereich ab. Ihr Einfluß auf die moderne Kompositionspraxis wurde von Maria Kostakewa (Sofia) an Lyubomir Pipkovs Opern erläutert. Guido Bimberg (Halle) referierte über Modalität und Moderne im karibischen Raum am Beispiel des Komponisten Alejandro García Caturla. Dem Modusprinzip im Sinne einer Basis zur Ordnung des Materials modernen Komponierens waren die Beiträge von Ute Bär und Walter Vetter (Greifswald) gewidmet. József Ujfalussy (Budapest) stellte in Werken Franz Liszts und Claude Debussys eine Verbindung zwischen Motiv-Transformation und Modalität her. Sigrid Wiesmann (Wien) zeigte an Pimons Lied aus Modest Mussorgskys Oper *Boris Godunow* Probleme der Harmonisierung von Kirchentonarten. Tamaz Kandareli (Tiflis) befaßte sich mit der Modalität als ästhetischer Kategorie.

Kurt von Fischer blieb es in der abschließenden Diskussion vorbehalten, die Detailfülle der Problematik in ein überschaubares Raster von Kategorien zu klassifizieren, das nicht nur das Begriffsfeld veranschaulichte, sondern auch als Anregung zu seiner weiteren Erforschung dienen könnte.

Dresden, 5. und 6. Oktober 1988:
 „Warum noch in die Wiener Schule gehen?“ —
 Kolloquium anlässlich der 2. Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik

von Detlef Gojowy, Köln

Das Thema — mit dem Doppelsinn des Wortes „Schule“ als „Kunstrichtung“ und „Lehrgebäude“ — hatten die Veranstalter eigentlich als Stimulus gewählt, die Zweite Wiener Schule aus einer kritischen, historischen und ästhetischen Distanz zu analysieren, aber was dann in den Referaten hauptsächlich herauskam, war ihre Verklärung und die Bejahung, daß man in diese Schule unbedingt gehen sollte. Das hat wiederum historische, ideologische Ursachen: Zu lange war infolge Stalinistischer Kulturpolitik der ganze Bereich verfehmt, als daß nicht — gerade seitens sowjetischer Historiker wie Jurij und Valentina Cholopov, die unter Schwierigkeiten die erste sowjetische Webern-Monographie herausbrachten — ein Nachholbedarf an sachlicher Zuwendung und Anerkennung bestünde.

In dem zweitägigen Kolloquium im *Dresdner Zentrum für Zeitgenössische Musik* untersuchte Frank Schneider (Berlin/DDR) *Die Wiener Schule als musikgeschichtliche Provokation* (nämlich in ihrem Absolutheitsanspruch und ihrem Sendungsbewußtsein). Rudolf Stephan (Berlin/West) stellte die Frage: *Schönberg, Berg, Webern — Klassiker?* z. B. im Hinblick auf deren Hinwendung zu traditionellen Elementen. Jurij Cholopov (Moskau) definierte den *Wert des Webernschen Schaffens* als den einer „zweiten Klassik“ in seiner Einheit von Ästhetik und Ethik: Die Enge der Webernschen Sprache sei die „Enge einer Ikone“. Der Berichterstatter referierte zur *Frühen Zwölftonmusik in Rußland (1912–1915)* an Beispielen von Arthur Lourié, Nikolaj Roslavec, Jefim Golyscheff, Nikolaj Obuchov, Ivan Wyschnegradsky u. a. im Hinblick auf ihren Zusammenhang mit futuristischen Konzepten. Hans Größ (Leipzig) unternahm *Seitenblicke — Alexander Zemlinsky unter anderem* und kam dabei auch auf Erwin Schulhoff und den Prager *Verein für musikalische Privataufführungen* zu sprechen. Valentina Cholopova (Moskau) belegte die (verspätete, aber um so intensivere) *Rezeption von Weberns Musik in der Sowjetunion*. Reinhard Oehlschlägel (Köln) sah in seinem Referat über *Die Rezeption der Wiener Schule in den USA* hauptsächlich John Cage als ihren berufenen Fortsetzer, Sigrid Wiesmann (Wien) sah die *Fortsetzung der Wiener Schule* in den 50er Jahren vor allem bei György Ligeti, Roman Haubenstock-Ramati und Friedrich Cerha. Peter Andraschke (Freiburg) analysierte in seinem Beitrag: *Zwischen Schönberg und Mantra — Über Karlheinz Stockhausens Formelkomposition*, wie sich der Kölner Komponist aus neuen kompositorischen Fragestellungen vom Vorbild Weberns abnabelte. Grigorij Pantielew (Moskau) untersuchte *Das Fortleben der Opernprinzipien von Schönberg und Berg in der modernen bundesdeutschen Oper*: nämlich bei Bernd Alois Zimmermann, Aribert Reimann und Wolfgang Rihm in deren sozialkritischen Sujets. Ein Rundgespräch unter Leitung von Frank Schneider erbrachte unter Teilnahme der Komponisten Friedrich Schenker (Leipzig), Jakob Ullmann, Michael-Christfried Winkler und Helmut Zapf (alle Dresden) Aufschlüsse, in welcher Weise sich *Schönberg in der Musik der DDR* durchsetzte.

Arnold Schönberg und die Endkrise der bürgerlichen Musik — Zu der ähnlich lautenden Broschüre von Hans E. Wind (= Friedrich Blaukopf) hatte Eberhard Klemm (Leipzig) seinen Beitrag angelegt, um ihn auf Peter Jona Korns Publikation *Die heutige musikalische Umweltverschmutzung* polemisch auszuweiten. Ernst Helmuth Flammer setzte sich in einem gründlichen Beitrag *Zur Schönberg-Deutung in Adornos Philosophie der Neuen Musik* mit der Frage *Was ist Fortschritt* auseinander: Letzten Endes demonstrierte er dabei — nolens, volens — eine Ruinenlandschaft marxistischer Begriffe und Emotionen. Matthias Hansen analysierte unter dem Thema *Vom Verständnis des Selbstverständnisses* die Problematik der stolzen Hermetik innerhalb des Schönberg-Kreises, aber auch die daran knüpfenden Mißverständnisse. Jürg Stenzl (Fribourg) warf die Frage der *Neuen Musik im Zeitalter der ‚technischen Reproduzierbarkeit‘* auf. *Ordnungen*

nicht übernehmen, sondern neue erfinden, schlug Dieter de la Motte (jetzt Wien) vor, und Jan Maegard (Dänemark) resumierte: *Was haben wir in der Wiener Schule gelernt?* Gösta Neuwirth (jetzt Berlin) erinnerte sich seiner im Bann der Schönberg-Schule stehenden Lehrer (*Ein Komponist und seine Väter*); Jakob Ullmann bezweifelte im Schlußreferat den Sinn, alte Schlachten immer wieder zu schlagen, und warf die Frage auf, ob es nicht wichtigere Themen als die Wiener Schule gebe: etwa daß unter dem Genossen Ceausescu die rumänische Kultur, Heimatlandschaft von Bartók, Ligeti und Xenakis, buchstäblich plattgewalzt werde (*Wird Schönbergs Pfeil fliegen?*)

In Diskussionen wurde insbesondere der Wesensunterschied zwischen der Wiener Schule und ihrer Darmstädter Nachfolge angesprochen.

Eichstätt, 13. bis 15. Oktober 1988: Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung

von Ulrich Konrad, Göttingen

Nachdem die Gesellschaft für Musikforschung Jahrestagungen in der jüngeren Vergangenheit vornehmlich an „klassischen“ Universitäten abgehalten hatte, fanden sich ihre Mitglieder diesmal vom 13. bis 15. Oktober 1988 an der Katholischen Universität Eichstätt in bemerkenswert großer Zahl zu ihrer Tagung sowie zu einer Internationalen Fachkonferenz über *Gesellschaftsgebundene Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts* ein. Ziel der wissenschaftlichen Diskussion war der Versuch einer Erhellung des nach wie vor dunklen Begriffsfeldes „Divertimento — Notturmo — Cassation — Serenade“ und was es der Bezeichnungen für Kompositionen dieses Genres in jener Zeit sonst noch gegeben haben mag.

Einleitend verschaffte der Hausherr in Eichstätt, Hubert Unverricht, dem Auditorium einen Überblick über *Individuelle und regionale Unterscheidungsmöglichkeiten in Divertimento-Kompositionen* und bot damit zugleich eine Zusammenfassung der in den letzten Jahren auf diesem Gebiet geleisteten Forschung. Anhand überzeugend ausgewählten Bildmaterials erläuterte Walter Salmen (Innsbruck) die *Praxis von Nachtmusiken*, vornehmlich im Universitätsmilieu, während Herbert Seifert (Wien) unter Heranziehung zeitgenössischer Berichte *Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrhundert* — Tafelmusik, Straßenmusik, Ständchen und anderes mehr — beschrieb. *Divertimento-Kompositionen von Georg Philipp Telemann* beschäftigten Martin Ruhnke (Erlangen), der einen Zugang zu diesem weitgehend unbekanntem Schaffenszweig des Magdeburgers eröffnete, freilich auch feststellte, daß es eine spezifische „Divertimento-Satztechnik“, die sich von derjenigen anderer Gattungen im Œuvre Telemanns scheidet ließe, nicht gebe. Den Zusammenhang von Terminologie, Formen und Besetzungen in der instrumentalen Unterhaltungsmusik suchte Ludwig Finscher (Heidelberg) mit einigen konzisen Thesen zu umreißen.

Zur Bedeutung des „sinnlichen Ergetzens“ für die *Satztechnik des Divertimentos* sprach Nicole Schwindt-Gross (München), ausgehend von den im 18. Jahrhundert neu gefaßten Begriffen der „Sinnlichkeit“ sowie der „sinnlichen Erkenntnis“. An vielen Beispielen demonstrierte die Referentin die ihrer Meinung nach aus diesen Kernbegriffen erwachsenden satztechnischen Konsequenzen, etwa die systematisch ausgenutzten Instrumentenkombinationen im Triosatz oder der bewußte Einsatz von akustischen Raumwirkungen („Klangtopographie“). James Webster (Ithaca/USA) analysierte in seinem Beitrag über *Joseph Haydns Divertimenti in ihrer Satzstruktur* das *Divertimento D-dur* Hob: II: 8, um seine These zu erhärten, solche frühen Arbeiten Haydns wiesen die gleichen kompositorischen Verfahren wie die späten Symphonien auf. Der Vergleich zweier Menuette von W. A. Mozart aus der *Bläuserserenade* KV 361 und dem *Streich-*

quintett KV 614 führte Manfred Hermann Schmid (Tübingen) zu der Aussage, Menuette bei Mozart seien vor 1780 nach einem kongruenten Gliederungsschema, danach aber zunehmend abweichend von einem solchen gebaut.

Wolfgang Plath (Augsburg) führte launig und kompetent *Authentische und nichtauthentische Werk- bzw. Gattungsbezeichnungen* der Unterhaltungsmusikgenres bei Mozart vor. Kritisch setzte sich Wolf-Dieter Seiffert (München) in seinen *Anmerkungen zu Mozarts Serenadenbesetzung* mit der Arbeit Carl Bärs zum Begriff des „Basso“ (*MJb* 1960/61) auseinander und plädierte für eine Abkehr von der Vorstellung „normierter Grundstrukturen“. Robert Münster (München) berichtete über Leben und Werk des Münchener Stadtmusicus Augustin Holler, Rudolf Pečman (Brno) schließlich über *Divertimento, Cassation und Serenade in den böhmischen Ländern*. Alle Referate sollen in einem Kongreßbericht gedruckt werden.

Sechs Fachgruppen tagten öffentlich. Neu etabliert hatte sich die Gruppe *Musikwissenschaft in den Primar- und Sekundarstufe I-Studiengängen*. In der Sitzung der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute wurde die Arbeit am Pilotprojekt zu einer Neuen Brahms-Gesamtausgabe vorgestellt.

Nicht nur der Gaumen der Teilnehmer durfte anlässlich der Empfänge bei Universitätspräsident und Landrat Freuden genießen, sondern auch das Auge bei der von der Universitätsbibliothek sorgfältig vorbereiteten Ausstellung *Musikgeschichte Eichstatts — Eichstätter Musikbestände* und das Ohr bei einem von dem Musikantiquar Hans Schneider ermöglichten Streichtrio-Konzert. Diesem, einem Sohn der Stadt, war auch ein mit lehrreichen und unterhaltsamen Schriften gefüllter Tagungsbeutel zu verdanken. Die Teilnehmer dürften in jeder Hinsicht gesättigt von Eichstätt geschieden sein.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen.

Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

Nachtrag Sommersemester 1989

Bochum. Dr. E. Fischer: Geschichte der Musikästhetik — Pros: Musik und Politik — Haupt-S: Adornos „Philosophie der Neuen Musik“

Freiburg. Prof. Dr. H. Danuser: Gustav Mahler (II) — Kolloquium. Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Musik. □ Frau D. G. Beinhorn: Pros: Angewandte Musikwissenschaft. □ H. Gottschewski: Ü: Späte Klavierstücke von Brahms. □ Dr. H.-G. Renner: Ü: Aufführungspraxis der Musik des 15. Jahrhunderts (Werke von G. Dufay) □ Dr. T. Widmaier: Ü: Instrumentenkunde.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. C. Floros: Pros: Gustav Mahler und seine Zeit (3). □ Prof. Dr. H. J. Marx: S: Einführung in die musikalische Quellenkunde. □ Frau Dr. D. Redepenning: Russische Musik und Musikanschauung II (1) — S: Tschaikowsky (3). □ Dr. W. Hochstein: S: Meßvertonungen im 18. und 19. Jahrhundert. □ Dr. D. Schröder: Ü: Deutsche Hofmusikkapellen 1650–1780 — ihre Organisationsstruktur und ihr Repertoire.

In das Verzeichnis werden nur noch die Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen aufgenommen, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft als Hauptfach mit dem Abschluß Magister oder Promotion gibt. Theoretische und praktische Propädeutika und Übungen sind nicht mehr verzeichnet.