
BERICHTE

Het Gregoriaans – Europees Erfgoed Internationales musikwissenschaftliches Kolloquium, Leuven von Gabriel Maria Steinschulte, Bonn

Unter dem Titel *Het Gregoriaans – Europees Erfgoed* veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut der Katholischen Universität zu Leuven (Louvain/Löwen) vom 25. bis 28. September 1980 im Rahmen des *Festival van Vlaanderen* aus Anlaß des Benedictus-Jubiläums (in der Reihe *Benedictus Pater Europae*) ein internationales musikwissenschaftliches Kolloquium, an dem Vertreter aus sechs Nationen teilnahmen. Inauguriert vom bisherigen Vize-Präsident der päpstlichen *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS)*, René Bernard Lenaerts, stand dieses bereits 1979 projektierte Kolloquium in enger geistiger Nachbarschaft zum VII. Internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Bonn im Juni 1979, den Papst Johannes Paul II. zum Anlaß genommen hatte, erstmals in seinem Pontifikat mit dem umfangreichen Breve *Jubilari feliciter* ausführlich zur Kirchenmusik Stellung zu nehmen, wobei er den Konzilswillen komprimiert und akzentuiert in verbindlicher Interpretation formulierte.

Bei den von Jozef Robijns geleiteten Sitzungen wurde ein abgerundetes thematisches Spektrum behandelt. Abt Ambrosius Verheul OSB, Keizersberg-Löwen, und Dom Jean Claire OSB, Solesmes, konzentrierten sich in ihren einleitenden Referaten auf Fragen zur Vorgeschichte und zum Repertoire des benediktinischen Offiziums. Jozef Robijns selbst nahm zum Thema polyphoner Vertonungen der Offizium-Texte Stellung. Luigi Ferdinando Tagliavini, Fribourg, gab anschließend einen Einblick in das Orgelmusik-Repertoire des 15. und 16. Jahrhunderts, soweit es mit den gregorianischen Offizium-Melodien korrespondiert. CIMS-Präsident Johannes Overath, Rom-Köln, sprach – vor dem Hintergrund der aktuellen kirchenmusikalischen Gesetzgebung – über den geistigen Gehalt des Gregorianischen Choral aus theologischer und pastoraler Sicht. Den tatsächlichen Zustand sowie die praktischen Möglichkeiten liturgischer Choralpraxis resümierte Jos Lennards, Roermond. Der Salzburger Komponist Josef Friedrich Doppelbauer griff in einer kritischen Analyse die, wie er sagte, weitgehende Orientierungslosigkeit zeitgenössischer Komponisten an, wobei er in einem verbreiteten kunstphilosophischen Nihilismus einen Hauptgrund für diesen Zustand erblickte. Olivier Messiaen, Paris, und Herman Strategier, Doorneerth, hatten kurze schriftliche Stellungnahmen übermittelt.

Die Diskussion der Fragen aus dem Problemkreis *Gregorianischer Choral in außereuropäischen Kulturen*, der bereits auf dem Bonner Kongreß zur Debatte gestanden hatte, fand in den sehr problemorientierten ethnomusikologischen Ausführungen von Josef Kuckertz, Berlin, und Jos Gansemans, Tervuren, ihre Fortsetzung, wobei anhand konkreter Beispiele aus Indien und Afrika auf die überaus unterschiedlichen kulturellen Situationen aufmerksam gemacht wurde. Eine außerordentliche Bereicherung erfuhr die Tagung u. a. durch die Aufführung eines liturgischen Dramas durch den Utrechts Gregoriaans Studentenchor unter der Leitung von Jan Boogarts. Die Kongreßakten dürften voraussichtlich 1981 publiziert werden.

Zwischen Restitution der Vergangenheit und radikalem Gegenwartsbewußtsein – Bericht über das Krenek-Symposion zum Musikprotokoll des „Steirischen Herbstes“ 1980

von Martin Zenck, Berlin

In Graz fand vom 24. bis zum 26. Oktober 1980 innerhalb des Ernst Krenek gewidmeten „Personale“ ein Symposion statt, das gleich jenem versuchte, die groben Umrisse des musikalisch, literarisch und philosophisch äußerst produktiven Komponisten sichtbar zu machen, in dessen Œuvre sich eine 60jährige Auseinandersetzung mit der Zeit-, Kultur-, Sozial- und Musikgeschichte spiegelt. Wie die Aufführungen, die Werke aus einem Zeitraum von den frühen zwanziger (zweite Sinfonie, 1922) bis zu den späten siebziger Jahren umfaßten (Symphonische Skizze *Im Tal der Zeit* von 1979) und die schwerpunktartig die wichtigsten Gattungen (Kammermusik, Sinfonie, sinfonisches Stück, Lieder-Zyklen, Monodram und Oper) und Stilperioden (Neo-Romantik, Dodekaphonie, serielle und post-serielle Musik) vorstellten, so galten die Referate der verschiedenen Sektionen der Absicht, einzelne Aspekte eines vielseitigen, vielschichtigen, in sich widerspruchsvollen und sich der Vorstellung eines einheitlichen Personalstils entziehenden Gesamtwerks zu umreißen. Im Vordergrund stand also jeweils die Herstellung eines Gesamtbildes und nicht die detaillierte Darstellung und Analyse einzelner Stilrichtungen, die erst sinnvoll sein wird, wenn sich aufgrund von möglichst vielen Aufführungen der 232 Opera ein vollständiger Eindruck vom ganzen Œuvre gewinnen läßt. Dem möglichen Einwand, daß mit diesem Anspruch jegliche Kritik für die nächste Zeit ausgeschlossen sei und sie sich auf eine rein apologetische Funktion beschränken müsse, ist zu entgegnen, daß nur etwas verteidigt werden kann, was sich als Richtung bereits geschichtlich durchgesetzt hat und nun im konservativen Sinn vor dem Vergessen gerettet werden soll. Vom bekannten Komponisten Krenek kann aber vorerst nicht die Rede sein. Die Entdeckung und mögliche Verbreitung seines Œuvres steht noch an.

In fast allen Vorträgen wurden Gründe dafür angegeben, warum Krenek ein schwer zu entdeckender Komponist ist, der es seinen Hörern nicht leicht macht. Charakteristisch für Krenek ist das dem Postulat des Stilpurismus der Wiener Schule zuwiderlaufende Mischen verschiedener Stilrichtungen. Die simultane oder sukzessive Präsenz unterschiedlicher und historisch festgelegter Stile führt nicht nur zu einer wirkungsästhetischen, sondern auch zu einer geschichtlichen Desorientierung. Die Werke scheinen einerseits im luftleeren Raum zu schweben, sind aber andererseits geschichtlich exakt lokalisiert.

Dies ambivalente Verhältnis der kompositorischen Praxis gegenüber der Geschichte ist gleichermaßen für Kreneks ästhetische Reflexion kompositorischer Systeme bestimmend. Die dafür zentralen Gedanken schwanken zwischen einer geschichtsfreien „Axiomatik“ kompositorischer Spielregeln, einer Ableitung des geschichtlich Möglichen aus einem universellen Bezugssystem und einer eindeutigen geschichtlichen Indikation des Komponierten. Auffallend ist dabei Kreneks Entwicklung von einem geschichtslosen Verständnis des Komponierten, das in seiner Existenz durch die Berufung auf Physik, Geometrie, Gestalttheorie und Phänomenologie begründet wird, zu einer Auffassung von der geschichtlichen Immanenz der Kunstwerke, wie sie von der Geschichtsphilosophie der „Kritischen Theorie“ dargelegt wurde und Krenek in den frühen dreißiger Jahren zu überzeugen begann. (Über diesen Aspekt in Kreneks Musikdenken sprachen Otto Kolleritsch, Carl Dahlhaus und Reimar Klein.) Diese Überlegungen bildeten, wenn auch oft unausgesprochen, den theoretischen Hintergrund der Referate, die sich mit der kompositorischen Entwicklung des jungen Krenek (Rudolf Stephan), mit seiner Auseinandersetzung mit Schubert (Karin Marsoner), mit Ockeghem (Wolf Frobenius), mit Webern (Claudia

Maurer Zenck) und mit Kreneks Stellung innerhalb der seriellen und post-seriellen Musik befaßten.

Ging der frühe Krenek noch von einer lebendigen Tradition aus, die er fortzuführen suchte, indem er die Tonalität erweiterte, die „Themenmetamorphose“ im Sinne der Mahlerschen „Varianten“ übernahm und am Typus der monumentalen Sinfonie festhielt, so zeigt sich Kreneks Verhältnis zur Tradition im *Reisebuch aus den österreichischen Alpen*, für das Schuberts *Winterreise* das Vorbild darstellte, bereits merkwürdig gebrochen. Die Idiomatik erinnert zwar deutlich an Schubert, die Behandlung aber der Tonalität bleibt seltsam unentschieden, so daß die von Krenek beabsichtigte „*Restitution des Ursinns*“ nicht recht gelingen will. Er vermag weder die Momente der Tradition so zu schärfen, daß sie zu einem Neuen werden, noch gibt er die Tonalität so entschieden, wie später in den *Gesängen des späten Jahres* und im *Karl V.*, auf, daß sich damit ein radikales Gegenwartsbewußtsein durchsetzen könnte. Die historisch unverbindliche Rückbildung des *Reisebuchs* ist ein problematisches Beispiel für die oben angeführte geschichtsfreie Axiomatik kompositorischer Systeme. Ganz anders verläuft dagegen Kreneks Auseinandersetzung mit Ockeghem und Webern. Suchte er zu Schubert vor allem eine Entsprechung in der Ausdrucksweise, die die Differenz des Tonmaterials nicht absorbieren konnte, so setzt er die kompositorische Reflexion Ockeghems und Weberns bereits im materialen Bereich und im Tonsystem an und vermeidet so Unverträglichkeiten zwischen Material und Ausdruck. Er versinkt nicht wie im *Reisebuch* in der Vergangenheit, sondern die Auseinandersetzung mit der vergangenen Geschichte führt zu einer Präzisierung des Gegenwartsbewußtseins. Die *Lamentatio Jeremiae Prophetae* (1941/42), die *Symphonische Elegie* (1946) und *Instant Remembered* (1967/68) sind im emphatischen Sinn „Neue Musik“.

Seit Kreneks verzögerter Wende zur Zwölftontechnik in *Karl V* (1933) ist ihm immer wieder vorgeworfen worden, daß er nicht mehr ein entscheidender Repräsentant der Neuen Musik sei, sondern den wichtigsten Errungenschaften der Avantgarde nur noch epigonal hinterherlaufe. Krenek sprach in seinem äußerst witzigen und selbstironischen Vortrag davon, daß er „*zeitweise das aparte Bild eines stehengebliebenen Nachläufers bot*“. Die Referate jedoch, die sich mit Kreneks Stellung innerhalb der elektronischen, seriellen und post-seriellen Musik befaßten, gelangten zu einem differenzierteren Resultat (Rainer Wehinger, Gösta Neuwirth und Martin Zenck). So ist seine Beziehung zu den neueren Entwicklungsstadien entweder antizipatorisch wie im Falle des *Pfingstatoriums*, das er 1947/48 konzipierte und das Verbindungen zwischen Sprache und Musik herstellte, die für die weitere Entwicklung der elektronischen Musik bedeutend wurden, oder sie ist nur scheinbar epigonal wie in der *Sestina* (1957), die er streng seriell schrieb, als der Serialismus schon aufgegeben worden war, und die doch unerkannt aktuell war, weil sie den Serialismus immanent überwand, ohne ihn durch aleatorische Prozeduren aufzuheben.

Neben dem antizipatorischen und dem nur scheinbar imitatorischen Verhältnis zum fortgeschrittensten Stand des Komponierens ist es schließlich die innere Gleichzeitigkeit der Werke Kreneks mit den Produktionen der „Avantgarde“ der sechziger und siebziger Jahre, die seine Werke vielleicht nach dem Ende der eindimensionalen Fortschrittsideologie der „Avantgarde“ wichtig werden läßt. Mobile Formen finden sich neben streng determinierten Stücken, subkutan thematische Prozesse inmitten von Klangflächenkompositionen, atonale Klanggesten neben nicht-exzessiven Darstellungen der minimal art. Dabei sind die verschiedenen Stilrichtungen so ineinander zu einer autonomen Form verschmolzen, daß der Vorwurf des Eklektizismus nur noch vom überholten Standpunkt einer einzig richtigen Stilrichtung der „Avantgarde“ aufrechtzuerhalten wäre.

Mit ganz anderen Problemen befaßten sich innerhalb des Symposions die übrigen Sektionen. Sie versuchten, Krenek als Essayisten (John L. Stewart), als Lyriker (Wendelin Schmidt-Dengler), als Librettisten (Roswitha Karpf) und als Opernkomponisten der zwanziger und dreißiger Jahre vorzustellen (Eva Diettrich, Wolfgang Ruf und Ivanka Stoianova). Dabei stand einmal die Frage im Vordergrund, inwieweit die literarische Produktion als autonome Dichtung

oder in einem komplementären und stimulierenden Verhältnis zur Musik stehend aufzufassen ist. Hervorgehoben wurde in diesem Zusammenhang einerseits der hervorragende Rang der Kompositionen, zu denen Krenek eigene Texte schrieb, zum anderen die Tatsache, daß Krenek mit dem *Kehraus um St. Stephan* (1930) bereits vor Ödön von Horvath die Gattung des Volksstücks aktualisierte und damit Literatur von eigenständigem und innovatorischem Rang hervorbrachte. An der Tatsache, daß keiner der Referenten sich mit den Opern der fünfziger und sechziger Jahre (*Pallas Athene weint*, *Der goldene Bock*) oder mit dem Monodram *The Dissembler* (1978) befaßte, konnte man ablesen, daß der Opernkomponist Krenek in Europa mehr einen Gegenstand der historischen und theoretischen Betrachtung bildet, als daß er als gegenwärtig schaffender Künstler verstanden wird. Vielleicht geben aber das Grazer Krenek-Personale und Krenek-Symposium einen Impuls dafür, sich mit der Aktualität seiner neueren und neuesten Werke auseinanderzusetzen.

Von Hindemith zur Gegenwart – ein Symposium in Wuppertal vom 19. bis 21. November 1980

von Peter Cahn, Frankfurt am Main

Im Rahmen des Hindemith-Zyklus 1980/81 in Nordrhein-Westfalen veranstaltete die Hindemith-Stiftung in Verbindung mit der Stadt Wuppertal vom 19. bis 21. November 1980 auf Schloß Lüntenbeck ein Symposium mit dem Thema „Ethos – Engagement – Handwerk. Zu Paul Hindemith und den Bedingungen kompositorischer Arbeit im 20. Jahrhundert“. Der Kreis der Teilnehmer umfaßte, dieser Thematik entsprechend, Komponisten und Musikwissenschaftler, und die hieraus resultierenden Diskussionen und Begegnungen erwiesen sich als nützlich und lehrreich für beide Seiten.

Nur ein Teil der Referate bezog sich unmittelbar auf Hindemiths Werk. Kurt von Fischer (*Zum frühen Liedschaffen Hindemiths*) und Rudolf Stephan (*Zum Lindberghflug*) trugen Ergebnisse ihrer Forschungen vor, die in den entsprechenden Bänden der Hindemith-Gesamtausgabe ihren Niederschlag finden werden. Giselher Schubert berichtete über höchst bemerkenswerte, bislang unbekannte theoretische Schriften Hindemiths, die im Vorfeld der *Unterweisung* entstanden. Lebhaftige Diskussion und Widerspruch entfachte das von Claudia Maurer Zenck entworfene Bild Hindemiths als einer Figur der Zeitgeschichte (*Zwischen Boykott und Anschluß an den Charakter der Zeit. Über die Schwierigkeiten eines Komponisten mit dem Dritten Reich*): man könne Hindemith – so der Tenor des Referats –, da er keinen aktiven Widerstand geleistet habe, weder den Status der Inneren Emigration noch den des Exils (nach 1938) zusprechen. Die rigoristische Anwendung dieser Kategorien auf den „Fall Hindemith“ und die Bewertung mancher Zeugnisse in dem auf reichem Material fußenden Beitrag blieb umstritten.

Drei Referate boten wertvolle Ergänzungen zum Bild der 20er Jahre: Winfried Kirsch sprach über die *Opera domestica*, Detlef Gojowy über Aspekte des kompositorischen Handwerks bei den russischen Komponisten dieser Jahre, und Siegfried Schibli steuerte ein ebenso konzentriertes wie gehaltvolles Referat über *Neue Sachlichkeit in der Musik* bei. Die Entwicklung des Materialdenkens in der Musik des 20. Jahrhunderts behandelte Peter Cahn. Aus eigenem Erleben berichteten Everett Helm und Hans Otte über die Entwicklung nach 1945.

Um Fragen des aktuellen kompositorischen Handwerks ging es in den Referaten der Komponisten Günther Becker und Manfred Trojahn. Peter Michael Hamel (*Harmonikales*

Denken – Ganzheitliches Komponieren) nahm Bezug auf die Lehre Hans Kaysers. Einen unkonventionellen Beitrag lieferte der Komponist Tilo Medek (*Berührungsängste*), der das eigentümlich gebrochene Verhältnis einer jüngeren Generation zu Hindemith und Schönberg thematisierte. Eine Analyse der gegenwärtigen Situation durch Wulf Konold (*Komponieren in der Postmoderne*) stand am Ende des Symposiums.

Von Werken der anwesenden Komponisten war lediglich ein Ausschnitt aus Hans Ottos *On earth* zu hören. Eine Präsentation aller anwesenden Komponisten in ihrem eigensten Metier wäre zu wünschen gewesen, doch die drei Tage waren ohnedies schon randvoll. Zu danken bleibt der Stadt Wuppertal und der Hindemith-Stiftung, vor allem Dieter Rexroth, der die glückliche Idee hatte, Komponisten und Wissenschaftler in dieser Weise zusammenzuführen und – im Wechsel mit Andres Briner – die Diskussion leitete. Eine Veröffentlichung der Referate ist vorgesehen.

„Musik am Hof Maria Theresias“ Tagung des Institutes für Aufführungspraxis in Graz von Eva Badura-Skoda, Wien

Unter dem Titel „*Musik am Hof Maria Theresias*“ fand in der Zeit vom 28. bis 30. November 1980 eine Tagung „In memoriam Vera Schwarz“ statt. Die Konferenz war noch von Vera Schwarz geplant worden, mußte aber nun nach dem frühzeitigen Tod der Gründerin und Leiterin des „Institutes für Aufführungspraxis“ von der von ihr bestens geschulten Assistentin Roswitha Karpf durchgeführt werden, eine Aufgabe, der sich die junge Kollegin in umsichtiger Weise zu entledigen vermochte. Wiederum war das Besondere dieser Tagung die klug aufeinander abgestimmte Wahl der Referenten und Themen. In einem interdisziplinären Rahmen diskutierten Historiker, Theaterwissenschaftler, Germanisten und Musikwissenschaftler mit praktischen Musikern und arbeiteten an dem gleichen Ziel, der weiteren Erhellung der Musizierpraxis der Epoche Kaiserin Maria Theresias. Aus der Fülle der Referate sei besonders hervorgehoben, daß von theaterwissenschaftlicher Seite über die *Festopern am Wiener Hof* jüngere Forschungsergebnisse von Hilde Haider präsentiert wurden und daß ein Germanist (Robert Mühlher) über *Literatur und Musik im Maria-Theresianischen Wien* zu berichten wußte. Gerhard Croll brachte *Anmerkungen zu „Gluck in Wien“*, Jens Peter Larsen sprach über *Wenzel Raimund Birckh und Matthäus Schlöger. Zwei Hofmusiker und ‚Vorklassiker‘ aus der Zeit Maria Theresias*, Helga Scholz-Michelitsch über *Georg Christoph Wagenseil*, Eva Badura-Skoda über den Opernkomponisten *Giuseppe Scarlatti* und Sigrid Kleindienst über *Giuseppe Bonno*, dessen Requiem anlässlich der Tagung aufgeführt wurde. Mit *Einflüssen italienischer Violinmusik* auf das Musikleben Wiens beschäftigte sich Eduard Melkus, während Otto Biba über *Die private Musikpflege in der kaiserlichen Familie* und Gerhard Stradner über den *Wiener Instrumentenbau* zu dieser Zeit berichteten. *Die persönlichen Beziehungen Maria Theresias zur Musik* hatte Roswitha Karpf untersucht. Die vielen Konzerte mit musikalischen Demonstrationen von nie oder selten aufgeführten Werken, von denen in den wissenschaftlichen Referaten die Rede war, erinnerten wohlthuend an das Besondere der Tagungen, die Vera Schwarz noch selbst geleitet hatte, ebenso die gastfreundliche, warmherzige Atmosphäre. Zum Abschluß lernten die Tagungsteilnehmer durch Eva Campianu noch etwas über die Notierung der Tanzschritte in den Tanzlehrbüchern des 18. Jahrhunderts und konnten sich an einer gut einstudierten Demonstration eines höfischen Menuetts erfreuen.

„Opera and Vivaldi: Reflections of a Changing World“
Internationales Symposium in Dallas/Texas
(28. November–1. Dezember 1980)

von Klaus Kropfinger, Berlin

Dallas präsentierte Vivaldi in Theorie und Praxis. Das Symposiumsthema wurde eingelöst durch eine Konzeption, die die heutige Wiedergabe Vivaldischer Opern zur Ursprungszeit in Beziehung setzte; es wurde eingelöst durch eine Konzeption der interdisziplinären Öffnung: Literaturwissenschaftler, Kunsthistoriker, Kritiker und Musikwissenschaftler sprachen und diskutierten mit Instrumentalisten, Sängern und Tänzern. Hervorzuheben ist auch, daß die Sitzungen dem Publikum offenstanden.

Dieses bemerkenswert breit angelegte und von Elise K. Kirk vorzüglich organisierte Programm konnte verwirklicht werden dank der großzügigen Unterstützung der *Meadows Foundation* und der *National Endowment for the Humanities*. Ergänzt wurde das Kongreßprogramm durch eine gut dokumentierende Ausstellung (*The World of Antonio Vivaldi*), die einen beträchtlichen Teil der venezianischen Ausstellung von 1978 darstellte. Vor allem aber schloß die Gesamtkonzeption die von der Dallas Civic Opera veranstaltete, von Nicola Rescigno geleitete und von Pier-Luigi Pizzi inszenierte Aufführung von Vivaldis *Orlando Furioso* mit Marilyn Horne als Orlando ein. Diese Aufführung blieb nicht am Rande; vielmehr war sie selbst Gegenstand der Betrachtung. Zugleich aber war die Oper Teil des gesellschaftlichen Rahmens, den die Gastgeber generös gestaltet hatten.

Der mit der fachübergreifenden Konzeption verbundene Themenkatalog war weitgefächert. Dabei war Vivaldi als Opernkomponist naturgemäß in den Rahmen der opera seria gestellt. Man könnte freilich fragen, ob es erforderlich ist, ein Symposium über das Opernschaffen Vivaldis mit dem Themenkreis *The Genesis of an Art Form* einzuleiten. Indes erscheint ein solches Vorgehen gerade in diesem Falle sinnvoll; sollte doch die Forschung über Vivaldis Opernschaffen, die sich – bei verdienstvollen Ansätzen – noch in einem Frühstadium befindet, thematisch in einer möglichst weiten Perspektive abgesteckt werden. Die von der Peripherie aufs Zentrum zielende Orientierung wurde erkennbar in der Abfolge der dem ersten Themenkreis zugeordneten Referate (Louise Cowan, *Aristotelian Theories of Drama*, Sven Hansell, *Mythological Subjects in Opera Seria*, C. Peter Brand, *Ariosto and the Oral Tradition*) und dem hierauf folgenden zweiten Themenkreis *Literary Sources and Their Transformation*. Hier stellte Gary Schmidgall (*The Operatic Qualities of Ariosto's "Orlando Furioso"*) die Einheit des Werkes in Frage; weitaus angemessener hatte Brand zuvor das Verhältnis Ariosts zur oralen Tradition als ein Problem entfaltet, dessen Struktur auch für eine adäquate Bewertung der Relation zwischen Ariosts epischer Breite und Bracciolis kondensierendem Libretto maßgebend sein sollte. Die Konzentration aufs Sujet setzte sich fort mit einem den spezifischen Hintergrund erhellenden Vortrag von Michael Collins (*Dramatic Theory and the Italian Baroque Libretto*), einer Betrachtung zur historischen Entfaltung des *Orlando* mit Beginn des 18. Jahrhunderts (und im Gegensatz zum 17. Jh.) von Ellen Rosand (*Orlando in Venice*), worauf Ellen T. Harris (*Orlando in Arcadia*) – Sujet und musikalische Formfragen verbindend – die voneinander abzuhebenden Aspekte der Orlando-Figur (*heroic – pastoral – comic*) mit besonderer Betonung des heroischen Zuschnitts bei Braccioli/Vivaldi präziserte. Im Falle Vivaldis, wo es (bis jetzt) nur eine – auf eine Probe von *La Fida Ninfa* zu beziehende – Szenendarstellung gibt, kommt dem Studium des szenarischen und inszenatorischen Umkreises besondere Bedeutung zu. Er wurde von William Holmes (*The Venetian Theater during Vivaldi's Era: Stage and Stage Settings*) vorgestellt, nachdem Barry S. Brook (für Pierluigi Petrobelli und Francesco Degrada einspringend) die dritte Sektion *Venetian Opera and its Social/Cultural*

Milieu mit dem Thema *Iconographical Sources and Operatic Performances* eingeleitet hatte, gefolgt von Alessandra Cominis kunsthistorischer Background-Skizze *Mirror of Venice*. Bedenkt man, daß die auf uns gekommene Vermittlung des kulturellen Milieus von der Sichtweise des zeitgenössischen Betrachters wesentlich mitbestimmt wird, so war es wichtig, aus Eleanor Selfridge-Fields paper (*Operatic Criticism and the Venetian Press*) hierüber – damit aber auch über die Informationsgrenzen der zeitgenössischen Kritik – unterrichtet zu werden.

Mit der vierten Sektion, *The Theory and Practice of Opera Seria*, erfolgte der Übergang zu spezifischen Fragestellungen der kompositorischen und interpretatorischen Realisierung der opera seria. Dabei entfaltete Philip Gossett (*The Doctrine of Affects and the Meaning of Music*) – die Problematik einer in engen Bedeutungsgrenzen gehaltenen und starr angewandten Affektenlehre akzentuierend – eine kritische Folie für den folgenden Vortrag Roger Covells, *Voice Register as an Index of Age and Status in Opera Seria*. Auch sehr spezifisch kompositions- und aufführungstechnische Themen, wie das von Michael Collins (*Changing Aspects of Structure and Performance in Recitative*), von Mary Cyr (*Declamation and Expression Singing in Recitative*) sowie von Howard Mayer Brown (*Embellishing Eighteenth-Century Arias: On Cadenzas*) werden letztlich von diesem Problem berührt. Abgesehen von Edoardo Farinas paper (*Aspects of Text and Music in Vivaldi's "Orlando Furioso"*) tangierten die von Gossett aufgeworfenen Fragen auch zwei Referate der fünften Sektion, *Vivaldi as Dramatic Composer*. John Walter Hill (*Vivaldi's "Orlando Furioso": Sources and Contributing Factors*) konnte aufgrund akribischen Quellenvergleichs nachweisen, wie vielschichtig differenzierend und „bedeutungsbewußt“ Vivaldi bei der mit Selbstentlehnungen verbundenen Umarbeitung des *Orlando* verfuhr; bei Klaus Kropfinger (*Vivaldi as Self-Borrower: Interrelationship between the Instrumental and Operatic Forms*) ergaben sich Berührungspunkte mit dem von Gossett angesprochenen semiotischen Aspekt.

Die *Panel Discussions* führten Theorie und Praxis zusammen. Dabei waren zum Thema *Opera Seria and the Dance: Stage Gesture and Movement* besonders die Ausführungen eines theoretisch und praktisch versierten Mannes wie Alan Curtis aufschlußreich. Shirley Wynn demonstrierte die semantische Präzision tänzerischer Gestik. Unter dem Thema *Preparing the Modern Critical Edition* stand das Problem, Scimones Bearbeitung als Ausgangspunkt einer Inszenierung zu nehmen – also die Bearbeitung einer Bearbeitung aufzuführen – im Mittelpunkt der Diskussion. Abschließend diskutierten Kritiker, Künstler, Intendant und Wissenschaftler, ausgehend von kritischen Bemerkungen Andrew Porters, Fragen der *Baroque Opera Today*. Es wird ein von Michael Collins herausgegebener Symposiumsbericht erscheinen.