

---

## BERICHTE

---

Parma, 28. bis 30. September 2006:

„Ferdinando Paër tra Parma e l'Europa“

von Federica Rusconi, Freiburg im Uechtland

Im September 2006 organisierte die Istituzione Casa della Musica und die Università degli Studi di Parma unter der Leitung eines wissenschaftlichen Komitees bestehend aus Carmela Bongiovanni, Marco Capra, Giuliano Castellani, Wolfram Enßlin, Paolo Fabbri, Francesco Luisi und Paolo Russo (Leitung) das erste internationale Symposium auf den Spuren von „Ferdinando Paër tra Parma e l'Europa“. Paër (Parma, 1771 – Paris, 1839) war, zusammen mit Simon Mayr, am Anfang des 19. Jahrhunderts der wichtigste Vertreter der italienischen Oper in Europa und gilt als Bindeglied zwischen der Epoche Paisiellos und Cimarosas und der Ära Rossinis. Er war Hofkapellmeister in Dresden, „Compositeur et Directeur de la musique particulière“ Napoleons und später musikalischer Leiter des Théâtre Italien in Paris.

Die erste Sektion des Symposiums, „Parma e Venezia“, eröffnet mit einer Einführung von Gian Paolo Minardi (Parma) und Paolo Fabbri (Ferrara), richtete ihre Aufmerksamkeit auf die Aktivitäten Paërs in seiner italienischen Lebensphase. Marco Capra (Parma) präsentierte erste Ergebnisse seiner laufenden Forschungen, die einen Abriss der Aufführungen der Opern Paërs in Italien seit deren Uraufführung bis heute zu vermitteln gedenken. Mit dem Vortrag von Lorenzo Mattei (Bari) wurde das Augenmerk auf die Kompositionsanalyse gelenkt. Mattei untersuchte die sechs zwischen 1791 und 1795 komponierten Drammi per musica bezüglich der Form der Arien und der Finali. Die erste Tagungssektion schloss mit dem Beitrag von Paolo Russo (Parma) ab, welcher die Finali und die Concertati der vier für Venedig zwischen 1794 und 1800 komponierten Farse untersucht hat.

Die zweite Sektion unter Vorsitz von Anselm Gerhard (Bern) folgte dem Weg Paërs nach Wien und Dresden. Der erste Beitrag von Simone Galliat (Köln) handelte von der dramatisch-musikalischen Struktur der ‚finali primi‘ der Opere semiserie aus Paërs Dresdner Zeit. Wolfram Enßlin (Leipzig) referierte über die Form und die dramaturgische Bedeutung der Arien mit konzertierenden Instrumenten der sieben Opere semiserie Paërs. Klaus Pietschmann (Bern) sprach über die Opera seria *Achille* (Wien 1801) und ihre Beziehungen zur zeitgenössischen politischen Situation des Habsburger Reiches. Der Vormittag schloss mit einem Beitrag von Marco Marica (Rom) ab, welcher die Oper *Camilla* (Wien 1799), Paërs meistgespielte italienische Oper, untersuchte.

Die dritte Sektion, geleitet von Damien Colas (Tours), richtete ihr Augenmerk auf Paërs Zeit in Paris. Das Referat von Giuliano Castellani (Freiburg im Uechtland) analysierte die verschiedenen Fassungen der *Agnese* (Parma 1809, Paris 1819 und 1824) und zeigte die stilistische Erneuerung des Komponisten. Elisabeth Schmierer (Heiligenhaus) hingegen vertiefte sich in die Analyse der einzigen, aber unvollendeten Tragédie lyrique Paërs, *Olinde et Sophronie*. Es folgte der Vortrag von Nicolas Dufetel (Tours), welcher anhand neuer Dokumente die Beziehung zwischen Paër und seinem Schüler Liszt näher erläuterte.

Das Symposium schloss mit der von Wolfram Enßlin geleiteten Sektion „Altre prospettive di ricerca“ ab. John Rice (Rochester/USA) beschäftigte sich mit dem italienischen Oratorium am Wiener Hof zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen sowie mit Paërs Oratorium *Il trionfo della Chiesa* (1803) im Speziellen. Das Referat von Carmela Bongiovanni (Genua) hatte Weihnachtsmusiken Paërs zum Thema und referierte besonders über die geistliche Kantate *Per la festività del Ss. Natale* (1801) und das kleine Oratorium *I pastori al presepio*. Gerhard Poppe (Dresden) stellte die geistlichen Werke Paërs vor, die dieser während seiner Schaffensperiode als Hofkapellmeister am Dresdner Hof komponiert hatte. Zum Schluss sprach Marco Beghelli (Bologna) über die gesangsdidaktischen Publikationen Paërs und ihre Erfolge während des 19. Jahrhunderts.

Die Tagung schloss mit dem Wunsch, dem ersten internationalen Symposium zu Ehren Paërs weitere folgen zu lassen sowie der Zielsetzung, dass Paërs Musik wieder auf den internationalen Bühnen aufgeführt werden sollte. Der Erfolg des Konzertes, welches während des Symposiums dargeboten wurde, bestätigte die musikalische Qualität dieses berühmten ‚vergessenen‘ Parmeser Komponisten. Die *Atti del Convegno* werden Ende 2007 publiziert.

**Köln, 11. bis 14. Oktober 2006:**

**„Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk“**

von Gerardo Scheige, Köln

Fünf Jahre nach dem Tod von Iannis Xenakis (1922–2001) veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln in Zusammenarbeit mit dem Centre de Création Musicale Iannis Xenakis (CCMIX), Romainville, und der Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA-GRM), Paris, und gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Kulturstiftung des Bundes und der Ernst von Siemens Musikstiftung ein internationales musikwissenschaftliches Symposium, das der musikwissenschaftlichen Reflexion des elektroakustischen Werks des griechisch-französischen Komponisten und Architekten gewidmet war sowie in fünf begleitenden Konzerten erstmals sämtliche elektroakustische Stücke Xenakis' zusammenhängend und in teils audiovisueller Form zur Aufführung brachte. Ziel des Symposiums war es, diesen musikwissenschaftlich bislang nur ansatzweise erschlossenen Schaffensbereich multiperspektivisch aufzuarbeiten und seine Bedeutung für die Neue Musik des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts zu bestimmen.

Zur festlichen Eröffnung sprachen der Geschäftsführende Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts Wolfram Steinbeck (Köln), der Direktor des Centre de Création Musicale Iannis Xenakis, Gérard Pape (Romainville), sowie der Direktor der Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel, Daniel Teruggi (Paris). Anschließend zeigte Christoph von Blumröder (Köln) Desiderate der bisherigen Xenakis-Forschung auf und unterstrich zugleich die Bedeutung des Komponisten für die Musik der Gegenwart.

An den drei folgenden Tagen beleuchteten 22 international renommierte Experten aus zehn Ländern im Rahmen von sechs thematisch fokussierten Gesprächsrunden Xenakis' elektroakustisches Werk sowie dessen kompositionstheoretische und ästhetische Prämissen unter diversen Gesichtspunkten:

Die erste Gesprächsrunde mit Vorträgen von James Harley (Guelph), Daniel Teruggi und Anastasia Georgaki (Athen) eröffnete unter dem Titel „Das elektroakustische Werk im Überblick“ neue Einblicke in Xenakis' Beziehung zur Pariser „Groupe de Recherches Musicales“ und den Einfluss des Komponisten auf die Entwicklung der elektroakustischen Musik Griechenlands. Sodann beschäftigten sich Gérard Pape, Martha Brech (Berlin), Jan Simon Grintsch (Köln) und Agostino Di Scipio (Neapel) mit dem Wechselverhältnis von Xenakis' philosophischen Theoremen über Zeit und Synthese sowie den von ihm angewandten kompositionstechnischen Verfahren in der frühen Tonband- und Computermusik. Xenakis' intermediale Konzepte, wie sie in elektroakustischen Filmmusiken, programmatischen Kompositionen und den *Polytopen* realisiert wurden, sowie deren philosophische Hintergründe waren Gegenstand der Referate von Joris de Henau (Durham), Ralph Paland (Köln) und Makis Solomos (Montpellier). Im Zentrum der vierten Gesprächsrunde standen Aspekte der musikalischen Analyse, die Rudolf Frisius (Karlsruhe), Tobias Hünermann (Köln), Marcus Erbe (Köln) sowie Peter Hoffmann (Berlin) anhand aspektorientierter Untersuchungen der elektroakustischen Kompositionen *Diamorphoses*, *Bohor* und *Gendy3* darlegten. Diskursanalytisch ausgerichtet war die fünfte Gesprächsrunde: Während Frank Hentschel (Berlin) Xenakis' Anknüpfungen an Diskurse der Hochkultur reflektierte, untersuchte Wolfgang Gratzter (Salzburg) in seinem aufgrund krankheitsbedingter Abwesenheit verlesenen Manuskript Xenakis' Werkkommentare. Abschließend thematisierten Roman Brotbeck (Bern) und Simon Emmerson

(Leicester) unter dem Motto „Hörweisen – Lesarten – Horizonte“ Aspekte der Rezeption und kreativen Fortschreibung von Xenakis' Musik, bevor Xenakis langjährige Mitarbeiterin Sharon Kanach (Thiouville) mit einem persönlich gefärbten Einblick in Xenakis' Kompositionsskizzen und deren charakteristischer Verschränkung visueller, mathematischer und musikalischer Gedanken die Reihe der Vorträge abrundete. Die Schlussdiskussion fasste wesentliche Resultate der sechs Gesprächsrunden zusammen.

Unter den begleitenden Konzerten (Klangregie: Michael Schott, Gérard Pape und Daniel Teruggi), die durchweg großen Publikumszuspruch fanden, seien insbesondere die Präsentationen des Films *Orient-Occident* (Regie: Enrico Fulchignoni, Musik: Iannis Xenakis), die siebenkanalige Version der *Légende d'Eer* mit begleitenden Fotografien von Bruno Rastoin sowie die Aufführung einer weitgehend unbekanntem achtkanalig verräumlichten Version dieser Komposition genannt, die Xenakis im Westdeutschen Rundfunk realisiert hatte. Ein Symposionsbericht wird in der Reihe *Signale aus Köln* erscheinen.

## Hannover, 9. bis 12. November 2006:

### „Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater“

von Gabriele Müller, Stuttgart

Tanzwissenschaft ist ein buntscheckiges Zwitterwesen, ein Exot unter den Universitätsdisziplinen: (fast) überall innerhalb der Geistes- und Kulturwissenschaften (mehr oder minder) präsent und doch nirgendwo wirklich zu Hause. Erschwerend kommt hinzu, dass zwischen Tänzern und Tanzwissenschaftlern kaum Austausch stattfindet. Umso erfreulicher ist es, dass Stephanie Schroedter vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth ein internationales und interdisziplinäres Symposium realisierte, das den Balanceakt zwischen den Künsten und Wissenschaften wagte. Mit daran beteiligt waren als Veranstalter die Hochschule für Musik und Theater in Hannover sowie die Staatsoper Hannover.

Die Palette der vorgestellten Themen reichte vom Ballet de Cour des 17. Jahrhunderts bis zu zeitgenössischen Tanzperformances, wobei die vielzitierte Tanzszene aus Mozarts *Don Giovanni* ebenso wie Maurice Béjarts choreographische Auseinandersetzung mit Wagner auf der Tagesordnung stand. Schließlich gehörte die erste Ballettproduktion der Saison unter dem neuen Ballettchef der Staatsoper Hannover, Jörg Mannes, die sich Molière widmete, ebenso zum Programm wie die Demonstration neuer, Gesang und Tanz verbindender Techniken für Bühnendarsteller. Im Rahmen des Symposiums fand ein reger Austausch zwischen Vertretern unterschiedlichster Fachrichtungen statt, darunter die über dreißig Referenten, die aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, Frankreich, England und den USA angereist waren.

Am Beginn der Tagung stand die Sektion „Für Musik komponieren“. Dabei wurde am Beispiel von Friedrich Wilckens' und Harald Kreuzbergs symbiotischer Zusammenarbeit deutlich, dass über die Musik – gerade im Falle verlorener Choreographien – wertvolle Hinweise zur stilistischen Einordnung der tänzerischen Umsetzung gewonnen werden können (Thomas Betzwieser, Bayreuth). Steffen Schmidt (Zürich) verdeutlichte am Beispiel von George Balanchines Choreographie *Vier Temperamente* zu Paul Hindemiths Komposition das Spannungsfeld von Musik und Choreographie als zwei sehr eigenständige Künste, die niemals zu einer „Übereinstimmung“ kommen können. Semantischen Entsprechungen von Komposition und Choreographie bei *Peer Gynt* von Alfred Schnittke und John Neumeier ging Jörg Rothkamm (Leipzig) nach.

Unter dem Stichwort „Tanz und Musik theatralisieren“ stellte Stephanie Schroedter tänzerische und tanzdramaturgische Aspekte von Molières Comédie-Ballets vor und bot hiermit zugleich eine Einführung in Jörg Mannes' gleichnamige Choreographie, die am Abend im Opernhaus Premiere hatte.

„Musik-Tanz Interaktionen reflektieren“, die nächste Sektion, spürte musikchoreographischen Strukturen und choreographischen Leitmotiven im historischen und zeitgenössischen Bühnen-

tanz bis hin zu Tanzszenen im Film nach, denen sich insbesondere Anno Mungen (Bayreuth) widmete. Manuela Jahrmärker (München) stellte in dieser Sektion textierte Répétiteurstimmen vor und richtete hierbei ihr Hauptaugenmerk auf die pantomimischen Abschnitte. Josefine Fenger (Berlin) veranschaulichte tänzerisch-choreographische Subtexte durch Erinnerungsstrukturen, während sich Renate Bräuninger (London) Montage- und Rückblendeverfahren sowie der „Gestalthaftigkeit“ in der Beziehung von Musik und Tanz widmete.

Parallel dazu ging es in der Sektion „Tanz und Musik in einem ‚spektakulären‘ Verbund“ um die Hofballette des 17. Jahrhunderts, wobei beispielsweise Kimiko Okamoto (London) der tänzerischen Rhetorik in Lullys Tragédie en musique *Persée* nachging. Marie-Thérèse Mourey (Paris) beleuchtete den Ballet de Cour vor dem Hintergrund neuplatonischer Kunstanschauungen. Reichlich Diskussionsstoff bot die These von Hendrik Schulze (Heidelberg), dass der Sonnenkönig bei einem Auftritt im *Ballet Royale de la nuit* selbst gesungen habe. Jérôme De la Gorce (Paris) sprach vom Einfluss der französischen Kunst auf den Schwedischen Hof zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

In der Sektion „Tanz als Musiktheater inszenieren“ thematisierte Antje Tumat (Heidelberg) die Problematik von Tanz innerhalb des Sprechtheaters im 19. Jahrhundert: Sie erörterte Georg Gottfried Gervinus' Kritik, dass Balletteinlagen oft quer zur Dramaturgie des Sprechtheaters stünden, die Körpersprache überhöht und der Tanz insgesamt zu materiell und zu unpoetisch seien. Andreas Münzmay (Stuttgart) zeigte am Beispiel von *La somnambule*, welche musikalischen Veränderungen ein körpersprachliches Theatermotiv durch den Transfer in ein anderes Land erfahren konnte, während Daniel Brandenburg (Thurnau) am Beispiel des u. a. auch in Hannover tätigen Komponisten Heinrich Marschner den Tanz als integralen Bestandteil von Opern des 19. Jahrhunderts vorstellte. Susanne Rode-Breymann (Hannover) ging tänzerischen Elementen in Alban Bergs *Wozzeck* und *Lulu* nach und verdeutlichte hierbei, wie vertraut der Komponist – trotz offen proklamierter Vorbehalte – mit den Modetänzen seiner Zeit war.

Dem Bereich „Musik-Tanz Interaktionen neu kreieren“ widmeten sich Nicole Haitzinger (Salzburg) mit einem Referat über musikalische Strategien zeitgenössischer Choreographien, Martina Lecker (Berlin/Bayreuth) mit Ausführungen über Codierungen von Tanz und Musik und Susanne Vill (Bayreuth) mit sehr materialreichen Untersuchungen über den „veröffentlichten Körper im Tanz der Medien“. In der Sektion „Musiktheater choreographisch inszenieren“ ging Michael Malkiewicz (Salzburg) der Frage nach, ob Mozart in seinem *Don Giovanni* möglicherweise selbst als Tanzmeister fungierte, der die Tanzszenen für seine Bühnenwerke gestaltete. Frieder Reininghaus (Köln) stellte Johann Kresnik, Joachim Schlömer, Jan Fabre und Anna Teresa de Keersmaeker als Opernregisseure vor.

Die Sektion „Mit Musik und Tanz experimentieren“ fand im Ballettsaal der Staatsoper statt und konfrontierte die Symposiumsteilnehmenden mit neuen Vermittlungsformen: Kerstin Evert von der Hamburger Kampnagel-Fabrik und Janine Schulze vom Tanzarchiv Leipzig stellten im Rahmen einer Performance die Sichtbarkeit von Musik und die Hörbarkeit von Tanz zur Diskussion. Experience Bryon von der Londoner Central School of Speech and Drama stellte mit Sara Paar, einer Tänzerin der New Yorker „Vocal Dance Company“, neue Techniken einer unmittelbaren und sehr virtuellen Verbindung von Gesang und Tanz vor.

Zusammenhänge zwischen choreographischen Traditionen aus dem 19. Jahrhundert, der frühen sowjetischen Tanzszenen bis hin zu Choreographien George Balanchines (Gunhild Oberzauer-Schüller), neue choreographische Zugänge zu tradierten „Klassikern“ (Katja Schneider) sowie profunde Überlegungen zu immer wieder neuen tänzerisch-choreographischen Interpretationen von Strawinskys legendärem *Sacre du Printemps* (Stephanie Jordan) beschlossen den Reigen der vielfältigen Beiträge. Er wird hoffentlich in naher Zukunft eine Fortsetzung finden: Denn, wie fruchtbar der interdisziplinäre Austausch gewesen ist, das wurde von allen Beteiligten immer wieder ausdrücklich betont. Der Kongressband mit sämtlichen Referaten soll 2008 erscheinen.

Hannover, 24. bis 26. November 2006:

„Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik“

von Julia Wieneke (Hannover)

Vom 24. bis 26. November veranstaltete die Hochschule für Musik und Theater Hannover bereits ihren dritten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress des Jahres 2006 und bestärkte damit den Stellenwert der Wissenschaft an dieser künstlerisch-wissenschaftlichen Musikhochschule. Passend zum Schostakowitsch-Gedenkjahr stand das Phänomen der Narrativität in Schostakowitschs Instrumentalmusik im Zentrum der interdisziplinären Diskussion. Die Referenten aus Russland, Österreich, England und den USA näherten sich dem Thema aus Sicht der Musikwissenschaft, der Musiktheorie, der Literaturwissenschaft und Narratologie sowie der Slawistik.

Dabei standen zunächst historische und biographische Zugänge zum Komponisten und seinem Werk im Vordergrund. So widmete sich Dorothea Redepenning (Heidelberg) in ihrem Eröffnungsvortrag zeitgeschichtlichen Phänomenen in der *Fünften bis Neunten Sinfonie* und kam zu dem Schluss, dass Schostakowitsch mit den Mitteln seiner Kunst Erinnerung bewahrt hat, die sich den Zuhörern durch Kontextualisierung erschließt. Anja Tippner (Salzburg) stellte eine stalinistische Filmbiographie und die dazu gehörende Filmmusik Schostakowitschs vor und verdeutlichte die narrativierende Funktion der Musik. Allerdings betonte sie, dass deren Dechiffrierung heute schwierig sei, da bestimmte Symbole im Kontext der Zeitgeschichte gelesen werden müssten. Inna Klause (Hannover) beschäftigte sich mit der Figur des Komponisten selbst und stellte zunächst zwei Schostakowitsch-Bilder vor, die in der Musikgeschichtsschreibung vorherrschen. Daraus entwickelte sie die Idee von Schostakowitschs Werken nicht so sehr als ‚narrativ‘, sondern eher als ‚dialektisch‘, welche je nach Lesart grundverschiedene Deutungen zulassen und bestimmte Bilder des Komponisten befördern.

Einen literaturwissenschaftlichen bzw. linguistischen Zugang zum Kongressthema wählten andererseits Werner Wolf (Graz) und Katrin Eggers (Hannover) mit ihren Vorträgen. Während Eggers vor einer Verwechslung von Symbol und Inhalt warnte und den repräsentativen Charakter der Musik nicht als Kopie, sondern als Analogie betonte, verwies Wolf auf die Symbol und Gegenstand übergeordneten kognitiven Schemata, die er mit Hilfe der Prototypen-Semantik genauer bestimmte und die für ihn eine Hohlform für Narrativierungen durch Rezipienten bilden.

Die dritte Gruppe von Vorträgen stellte einen stärker musiktheoretisch motivierten Ansatz bei ihren Überlegungen in den Vordergrund. Svetlana Savenko (Moskau) zeigte anhand von Musik- und Textbeispielen, wie der *Zweiten Sinfonie* trotz vordergründig sowjetischen Programms im Endeffekt mehr die absolute Idee von ‚Revolution‘ zugrunde liegt. Amrei Flechsig (Hannover) stellte am Beispiel der *Vierten Sinfonie* das Konzept des Grotesken auf musikalischer Ebene vor und betonte seine narrative Eignung. Stefan Weiss (Hannover) konzentrierte sich in seinem Vortrag auf Schostakowitschs Reprisen und zeigte am Kopfsatz der *Fünften Sinfonie*, wie formale Abweichungen vom klassischen Sonatensatz Anlass zu Narrativierungen bieten können. Levon Hakobian (Moskau) versuchte dagegen, immer wiederkehrenden Motiven und ihre möglichen narrativen Bedeutungen in verschiedenen Werken nachzuspüren. Er wies außerdem darauf hin, dass die motivische Referenzialität für die Komponisten nach Schostakowitsch zu einer *Idée fixe* wurde. Ebenfalls intertextuellen Charakteristiken auf der Spur war Sarah Reichardt (Norman, Oklahoma) in ihrem Beitrag über das *Sechste bis Neunte Streichquartett*. Anhand motivischer, harmonischer und formaler Beispiele zeigte sie narrative Qualitäten eines ‚subject‘ im Verlauf der Werke auf, wobei sie dieses hier ähnlich wie Werner Wolf nur als narrative Hohlform, die individuell unterschiedlich gefüllt wird, verstanden wissen wollte.

Im „close reading“ führte das Nomos-Quartett das *Siebte Streichquartett* auf, das anschließend von Lorenz Luyken (Hannover), Kadja Grönke (Kassel) und Clemens Kühn (Dresden) diskutiert

wurde. In dem musikalisch-wissenschaftlichen Austausch stellten sich noch einmal die verschiedenen möglichen Positionen von einer kontextgebundenen über eine musiktheoretisch-orientierte bis hin zu einer individuell-narrativen deutlich heraus. Umrahmt wurde der Kongress durch musikalische Beiträge; so erklang neben dem *Siebten* auch das *Vierte Streichquartett*, gespielt von Studierenden der Hochschule. Das besondere Bonbon aber war die vierhändige Klavierfassung der *Vierten Sinfonie*, die nach einer Einführung in das Werk durch Pauline Fairclough (Bristol) im Konzert- und Theatersaal der Hochschule von Igor Levit und Severin von Eckardstein bravourös vorgetragen wurde.

## Rom, 29. November bis 1. Dezember 2006:

### „Päpstliches Liturgieverständnis im Wandel der Jahrhunderte“

#### von Gunnar Wiegand, Rom

In seiner Begrüßung machte Markus Engelhardt (Rom) auf die beiden wesentlichen Spannungsfelder aufmerksam, innerhalb derer sich der Kongress – ausgerichtet vom Deutschen Historischen Institut Rom und der Universität Zürich – bewegen sollte: zum einen das Verhältnis von Liturgie als Objekt päpstlicher Dekrete und Liturgie als Entfaltungsraum des musikalischen Schaffens einzelner Komponisten, zum anderen die Frage nach der formalen Einheit und dem Wandel der Liturgie im Laufe der Geschichte.

Eröffnet wurde der Kongress durch einen Vortrag des Schriftstellers Martin Mosebach (Frankfurt am Main) über seine These einer „*Liturgia recuperanda*“. Nach Begrüßung und Einführung durch Michael Matheus (Rom) und Laurenz Lütteken (Zürich) begann der erste Tagungsabschnitt. Marco Gozzi (Lecce) referierte über die frühesten Gestalten der christlichen liturgischen Gesänge. Daniela Müller (Utrecht) ging der Frage nach, inwieweit überhaupt Einflussmöglichkeiten päpstlicher Gesetzgebung auf den *Cultus Divinus* im Mittelalter aus historisch-kirchenrechtlicher Sichtweise möglich waren. Wolfgang Fuhrmann (Berlin) verwies auf Motiv- und Argumentationstraditionen der liturgisch-musikalischen Reform, Barbara Eichler (Oxford) behandelte das Thema der kirchenmusikalischen Praxis von Frauen in der päpstlichen Gesetzgebung. Franz Körndle (Weimar-Jena) konnte in seinem Vortrag über *Docta sanctorum patrum* von Johannes XXII. nachweisen, dass sich die Bulle nach einer bestimmten – durchaus plausiblen – textkritischen Entscheidung wesentlich weniger kritisch gegenüber der *Ars Nova* äußert als bisher allgemein angenommen. Galliano Ciliberti (Monopoli) befasste sich mit der Geschichte der päpstlichen Zeremonienbücher in der Zeit von 1271 bis 1401.

Mit einem Vortrag über die Erneuerung der Liturgie in Kurie und Kirche durch das Konzil von Trient leitete Jörg Bölling (Münster) den Abschnitt zur frühen Neuzeit ein. Melanie Wald (Zürich) befasste sich mit der Programmatik der Choralreformen aus dem Geist des Humanismus, Klaus Pietschmann (Bern) ging der Frage nach Realität und Propaganda der „römischen Schule“ auf den Grund. Bernhard Schrammek (Berlin) legte einen Fokus auf die Zeit Urbans VIII. und versuchte anhand konkreter Beispiele die Frage nach der Umsetzung päpstlicher Liturgiebeschlüsse zu beantworten. Martina Grempler (Bonn) referierte über die Auswirkungen päpstlicher Regentschaft auf das römische Theaterleben und Klaus Hortschansky (Münster) zur Rolle der Kirchenmusik im Reformprogramm der Jesuiten zwischen Romtreue und missionarischer Pragmatik.

Im dritten Abschnitt folgten die Vorträge von Laurenz Lütteken zur Rezeption päpstlicher Kirchenmusikverordnungen des 18. Jahrhunderts bei Martin Gerbert, von Winfried Kirsch (Hamburg) zu Dogma und kirchenmusikalischer Praxis am Beispiel des Cäcilianismus und der Palestrina-Renaissance vor dem Hintergrund von „gesamtkirchlicher und teilkirchlicher Liturgie“ sowie von Peter Ackermann (Frankfurt am Main) zu Dogma und Ästhetik, dargestellt am Verhältnis Palestrina – Spontini – Liszt. Benno Scharf (Mailand) referierte über die Geschichte der geistlichen vulgärsprachlichen Gesänge und Johannes Hoyer (Augsburg) über die Rolle des Papstes im Streit um die Choralreform im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Drei Vorträge beschäftigten sich mit dem Motu Proprio *Inter sollicitudinis* von Pius X.: Jo Hermans (Vogelenzang) in Bezug auf das apostolische Schreiben als liturgische Sicht auf Kirchenmusik, Valentino Miserachs (Rom) in Bezug auf die Folgen für die Kirchenmusik bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil und Christian Thomas Leitmeir (London) in Bezug zu neuen und alten Bedeutungsspektren katholischer Liturgie und Kirchenmusik im frühen 20. Jahrhundert. Eckehart Jaschinski (Sankt Augustin) stellte die theologischen Positionen zur Kirchenmusik in den Beschlüssen des Zweiten Vaticanums vor, und Franz Karl Praßl (Graz) beschloss den Kongress mit einem Referat zur Gregorianik während und nach dem Konzil.

Gerade die kontroversen Auffassungen hinsichtlich der Entfaltungsmöglichkeiten der Liturgie infolge des Zweiten Vaticanums zeugen von der Wichtigkeit einer kontinuierlichen Diskussion, die durch die römische Tagung eine weitere konstruktive Bereicherung erfahren hat.

## **Trossingen, 2. Dezember 2006:**

### **„Begründung und Grenzen musikalischer Analyse“ Zweite Fachtagung im Zusammenhang der Edition der Schriften August Halm**

von Astrid Bolay, Trossingen

Angesichts des hohen Stellenwerts, den die musikalische Analyse in der heutigen Musikausbildung sowie im musikwissenschaftlichen Diskurs einnimmt, erscheint es notwendiger denn je, analytische Verfahrensweisen auf ihre historischen und ideologischen Voraussetzungen, auf die ihnen ursprünglich anhaftenden musikästhetischen und musiktheoretischen Implikationen und damit auch auf ihre begrenzte Reichweite hin zu untersuchen. Diesem Themenkomplex war, unter besonderer Berücksichtigung der musikanalytischen Praxis von August Halm, der zu den Begründern der neueren musikalischen Analyse zählt, die eintägige Fachtagung gewidmet, die an der Trossinger Musikhochschule unter der Leitung von Thomas Kabisch (Trossingen) und unter Beteiligung zweier auswärtiger Referenten, Giselher Schubert (Frankfurt) und Hans Joachim Hinrichsen (Zürich), stattfand.

Die Vorgängertagung hatte sich im Februar 2005 mit Halms Klavierschule (*Klavierübung*) beschäftigt. Der Zusammenhang von Instrumentalpädagogik, Theorie der Musik und musikalischer Analyse ist bei Halm insofern eng, als es ihm auch beim Instrumentalspiel und Instrumentalunterricht von Anfang an nicht um das ‚Vermitteln‘, sondern um das Verstehen und Entfalten von Musik, ihrer ‚Gesetze‘ und Möglichkeiten geht. In Bezug auf musikalische Analyse beharrt Halm – im Unterschied zu Schenker – auf deren Grenzen. Eine Analyse kann für Halm Gehörtes und Empfundenes zwar untermauern, nicht aber ‚beweisen‘, und sie kann Widersprüche nicht austräumen, die sich dem intuitiven Hören und Verstehen eines bestimmten Musikwerks entgegenstellen.

Giselher Schubert („Halm, Adorno, Dahlhaus. Analyse, Theorie, Geschichte der Musik“) zog Parallelen von Halms Formverständnis, demzufolge sich das „Erlebnis der Form“ im Sinne eines dynamischen Prozesses im zeitlichen Verlauf des Hörens einer Komposition entfaltet, zum Erlebnisbegriff Wilhelm Diltheys. An Adornos Musikauffassung akzentuierte Schubert seinen De-zisionismus. Ganze musikhistorische Entwicklungen seien im Gefolge der radikalen Forderung nach Modernität aus dem Reich der gültigen Musikgeschichte ausgeschlossen worden. Dahlhaus schließlich habe Ansätze von Halm wie von Adorno aufgenommen, sein zentrales Verdienst gegenüber jenen bestehe jedoch in der Herabmilderung der „Geschichtsphilosophie“ zur „Geschichte“ bzw. zu vielen, unterschiedlich erzählbaren „Geschichten“. In Dahlhaus' Analysen habe diese Entideologisierung als reflektierter methodischer Eklektizismus ihren Niederschlag gefunden.

Hans Joachim Hinrichsen beschäftigte sich in seinem Referat („Halms Bruckner, Kurths Bruckner“) mit den einschlägigen Monographien von Halm (1914) und Kurth (1925). Ausgerechnet an Bruckners Musik hätten beide Musiktheoretiker versucht, das Wesen formaler Gestaltungskunst

zu erläutern, zu einer Zeit, in der Bruckners Sinfonik dem allgemeinen Verständnis nach als Inbegriff von Formlosigkeit galt. Bei aller Berücksichtigung des dynamischen Zustands, den ein musikalischer Gedanke im formalen Ablauf repräsentiert, neigt Halm dennoch weniger als Kurth dazu, musikalische Einheiten in einen Energiestrom aufzulösen. Halms und Kurths Musiktheorie unter dem Sammelbegriff der ‚Energetik‘ zusammenzuspannen, sei aus diesem Grund fragwürdig. Die Bewusstmachung und äußerst differenzierte Beschreibung verschiedener, musikalisch ausgedrückter Zeitqualitäten bezeichnete Hinrichsen als die wichtigste Errungenschaft Halms auf dem Gebiet der Formanalyse.

In einer Podiumsdiskussion über Halms Analyse des Finales der *Zweiten Sinfonie* Anton Bruckners, an der neben den Referenten auch Astrid Bolay und Christoph Deblon teilnahmen, ging es u. a. um den ‚epischen‘ Charakter, den Halm Bruckners Finalsätzen im Allgemeinen, dem Chöreinschub in diesem Finale im Besonderen zuspricht. Stellt man Halms Begriff des ‚Epischen‘ in Rechnung, gewinnt der Nachweis einer ‚Synthese‘, den Halm führen will, neue, andere Bedeutung. In einem Mittagskonzert spielten Studierende und Dozenten der Hochschule Klavierwerke von Halm. Dies gab Anlass zur Diskussion der Frage, ob Halms Kompositionen in die Deutung seines Konzepts von Musik einzubeziehen oder als übliche Nebenbeschäftigung eines Musiktheoretikers, als Teil lediglich seiner äußeren Biographie zu betrachten seien. Die Publikation der Beiträge ist vorgesehen.

## Salzburg, 5. bis 7. Dezember 2006:

### „Mozarts letzte drei Sinfonien. Stationen ihrer Interpretationsgeschichte“

von Stephanie Annies, Salzburg

Zum Ausklang des Mozartjahres 2006 veranstaltete das neu gegründete Institut für musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte der Universität Mozarteum Salzburg ein Symposium zu Mozarts letzten drei Sinfonien, welches in der Mozart Ton- und Film-Sammlung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg stattfand. Peter Gülke (Freiburg) eröffnete das Symposium mit einigen Überlegungen zur Aufführungsgeschichte von Mozarts „Trias“; er wies auf mögliche Gefahren der Interpretationsforschung hin und äußerte den Wunsch, dass musikwissenschaftliche Forschungsergebnisse zum Thema Aufführungspraxis häufiger Eingang in die Interpretationsforschung finden sollten. Wolfgang Gratzner (Salzburg) gab einen allgemeinen Überblick über die unübersichtliche Terminologie und die vermeintliche Austauschbarkeit der Begriffe ‚Interpretation‘, ‚Rezeption‘ und ‚Aufführung‘ und bemerkte, dass die Festlegung eines zentralen Begriffs eine erste Aufgabe für das neu gegründete Institut für Rezeptions- und Interpretationsgeschichte sein könnte. Ulrich Leisinger (Salzburg) stellte in seinem Vortrag den Veranstaltungsort des Symposiums, die Mozart Ton- und Film-Sammlung der Internationalen Stiftung Mozarteum, näher vor und verwies auf die große Bedeutung der Sammlung, die etwa 20.000 Ton- und Filmaufnahmen zum Thema Mozartinterpretation umfasst. Martin Elste (Berlin) gab einen Überblick über 90 Jahre Tonträgergeschichte der letzten drei Sinfonien Mozarts und erläuterte das jeweilige mediale und interpretatorische Umfeld der Aufnahmen.

Holger Stüwe (Salzburg) betonte den Sonderstatus der Sinfonien KV 543, KV 550 und KV 551 in der Rezeptionsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts und belegte dies durch ausgewählte Beispiele aus der Literatur. Boris von Haken (Berlin) erläuterte anhand von historischen Programmbüchern den Stellenwert der Trias im Berliner Konzertleben seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Siegfried Mauser (München) widmete sich in seinem Vortrag der Interpretationsästhetik des 1996 verstorbenen Dirigenten Sergiu Celibidache und erläuterte dessen interpretatorische „Ganzheitsvision“ anhand einer Aufnahme der *g-Moll-Sinfonie*. Thomas Schachschal (Karlsruhe) gab einen Überblick über Einspielungen der *Jupitersinfonie* seit Neville Marriner (1978) und wies auf die allgemeine Tendenz zum „schlanken Klang“ und der Verwendung von Originalinstrumenten hin.

Die drei folgenden Beiträge gingen der Frage nach, ob sich ein „Personalstil“ bestimmter Orches-

ter in Bezug auf Mozartinterpretation nachweisen lässt: Peter Revers (Graz) untersuchte Aufnahmen der Camerata (Academica) Salzburg nach einer „Salzburger Tradition“ der Mozartinterpretation, Rainer Schwob (Wien) beschäftigte sich unter anderem mit Hilfe der Frequenzanalyse mit dem „Wiener Klangstil“ der Wiener Philharmoniker, und Christoph Wolff (Cambridge) erläuterte den Stellenwert der Mozartinterpretation in der US-amerikanischen Orchesterkultur. Dieter Gutknecht (Köln) referierte über neue Paradigmen für die Interpretation der Sinfonien KV 543, 550 und 551 am Beispiel Nikolaus Harnoncourts und John Eliot Gardiners. Paul van Reijen (Groningen) verglich sechs Aufnahmen der *g-Moll-Sinfonie* des Königlichen Concertgebouw Orchesters nach Parametern wie Tempowahl, Artikulation und Dynamik. Thomas Hochradner (Salzburg) ging der Frage nach, welche Faktoren den „g-Moll-Affekt“ der Sinfonie KV 550 beeinflussen. Der Vortrag von Joachim Brügge (Salzburg) über die innovative Ästhetik und stilistische Bandbreite der *Jupitersinfonie*, dargestellt am Beispiel einer Interpretation Herbert von Karajans, beendete das Symposium. Ein Kongressbericht wird Mitte 2007 erscheinen.

**Zürich, 20. Januar 2007:**

**„Unbekümmert um Erfolg, arbeiten am Kunstwerk ...“  
Symposium zum 100. Geburtstag von Erich Schmid (1907–2000)**

**von Dominik Sackmann, Zürich**

Erich Schmid besuchte 1928 bis 1930 den Kompositionsunterricht am Hoch'schen Konservatorium von Frankfurt bei Bernhard Sekles. Zuvor hatte er aber bereits die *Suite für Klavier* op. 25 und den A-cappella-Chor *Friede auf Erden* op. 13 von Arnold Schönberg in der Schweiz kennen gelernt. Darum entschied er sich sehr bewusst für die Anlehnung an Schönberg und Webern. So war es kein Zufall, dass der junge Dirigent vom Herbst 1930 bis Sommer 1931 in Berlin zur Kompositionsklasse Arnold Schönbergs an der Preußischen Akademie gehörte. Danach kehrte er für den Studienabschluss nach Frankfurt und 1933 ganz in die Schweiz zurück. Bis 1949 wirkte er in Glarus, in einem abgelegenen Alpental als Dirigent von Laienchören und Blasmusiken, fand danach aber wieder Anschluss an das urbane Kulturleben der Schweiz, wurde 1949 Chefdirigent der Tonhalle Zürich (bis 1957) und leitete bis 1970 das Radio-Sinfonieorchester Beromünster. Als Gastdirigent wirkte er vor allem in England. Als Komponist verstummte Schmid allerdings bereits 1943.

Aus Anlass des hundertsten Geburtstags veranstaltete die Hochschule Musik und Theater Zürich in Zusammenarbeit mit der Sektion Zürich der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft am 20. Januar 2007 ein Symposium mit anschließendem Kammermusikkonzert. Dabei wurde auch über den Stand der Arbeit an der Gesamteition der Werke von Erich Schmid informiert. Die Referentin und die Referenten des Symposiums gehören auch zu den Herausgebern dieser Edition, die von Lukas Näf (Zürich) geleitet wird. Ludwig Holtmeier (Freiburg/Br.) gewährte Einblicke in das Wesen von Schönbergs „Berliner Schule“ und sein Verhältnis zu seinen Studenten, das sich von den bekannten Beziehungen zu seinen Studenten in Wien grundsätzlich unterschied. Juliane Brandes (Freiburg/Br.) umriss die Freiheiten von Schmid ganz eigener, unorthodoxer Spielart der Dodekaphonie anhand der *Drei Stücke für Orchester* op. 3, die 1930, noch vor Schmid's Studium bei Schönberg, entstanden sind. Christoph Keller (Zürich) vermittelte einen Überblick über Schmid's Klavierwerke, erläuterte Reihenbehandlung, Phrasierung und Rhythmik der *Bagatellen* op. 14, die er auch integral vorspielte. Zu Diskussionen Anlass gab der Vortrag von Lukas Näf, der in einem biographischen Abriss, hauptsächlich gestützt auf Schmid's Briefe an die Eltern der Jahre 1927–1933 und dessen Lebenserinnerungen *Durchs Leben geführt*, zeigte, wie positiv sich das Dirigieren für Schmid ausnahm und wie er andererseits aber mit seinem kompositorischen Schaffen stets auf Widerstand stieß, was die Konzentration ausschließlich auf die interpretatorische Tätigkeit nach 1943 als folgerichtig erscheinen lässt.

Demgegenüber wurde in der abschließenden Diskussion mit Heinz Holliger und Roland Moser, die sich seit Jahren für das kompositorische Schaffen Schmidts einsetzen, auch allgemeines Befremden darüber geäußert, dass es für einen derart fortschrittlichen Komponisten in den 1930er- und 1940er-Jahren keinen angemessenen Platz im Schweizer Kulturleben gab und dass man die Kreativität eines Künstler ersten Ranges nicht zu fördern wusste. Im Konzert von Studierenden der Hochschule Musik und Theater Zürich erklangen die Opera 1, 5, 10, 11 und 13, was einen repräsentativen Eindruck von Schmidts Schaffen ermöglichte. Diese Aufführung, die in Arbeit befindliche Werkausgabe und die Publikation der Referate des Symposiums im *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* sollen wenigstens posthum die Bedeutung Erich Schmidts bewusst machen.