

---

# BERICHTE

---

Rheinsberg, 1. bis 3. September 2000:

## 9. Dmitrij Šostakovič-Symposion

von Detlef Gojowy, Unkel am Rhein

Im „Bach-Jahr“ folgerichtig unter dem Thema „Bach und Šostakovič“ stand das neunte Symposion der Schostakowitsch-Gesellschaft Berlin in Zusammenarbeit mit der Musikakademie Rheinsberg – der russische Komponist war ein begeisterter Bachspieler, nutzte alle erdenklichen kontrapunktischen Formen in seiner Experimentaloper *Die Nase* (1927) nach Nikolaj Gogol' und setzte in seinen *24 Präludien und Fugen* 1950–51 die Idee von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* bewusst fort. In der Sowjetunion durch die Musikbeschlüsse des ZK der KPdSU 1948 als „Volksfeind“ verfeimt, nach außen aber gern als internationale Persönlichkeit präsentiert, nahm er 1950 als Juror und Solist an jenem Leipziger Bachfest teil, das nach dem Willen der DDR-Führung den „kirchlichen Bach“ zu einem „kämpferischen Humanisten“ umrüsten sollte – die Intrigengeschichte dieses Vorhabens hatten Christiane Gojowy und der unterzeichnete Verfasser aus den Kulturbund-Akten im Bundesarchiv Berlin in einer Dokumentation für dieses Symposion erschlossen.

Eine Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft hatte es dieses Jahr ermöglicht, dass fünf russische und ukrainische führende Vertreterinnen der Šostakovič- und Avantgardeforschung mit ihren deutschen Kollegen in Dialog treten konnten. Das Thema „Šostakovič und Bach“ erfuhr dabei seine natürliche Ausweitung auf Phänomene des Neoklassizismus und des Neobarock im 20. Jahrhundert. Friedbert Streller (Dresden) stellte Šostakovičs Adaption bachscher Themen und Formen unter die Frage „Neoklassizismus oder verordneter Traditionsbezug?“ Sebastian Klemm (Freiburg) ging mit seinem Referat „Dimensionen der Erinnerung. Zur Frage der Verwendung musikalischer Antefacta bei Bach und Šostakovič“ auf jenes „Parodieverfahren“ ein, mit dem Bach komponiertes Material durch geeignete Neutextierungen der Vergänglichkeit entriss, sowie auf die bedeutsamen Fremd- und Selbstzitate bei Šostakovič. Gottfried Eberle (Berlin) untersuchte die Motive „B-a-c-h“ und „D-E-s-c-h“ (als „D. Sch“ostakovičs Ideogramm) als bedeutsame musikalische Symbole in der Musik Alfred Schnittkes. Eckart Kröplin (Dresden) verfolgte die Spuren Bachs in der Musik des 20. Jahrhunderts von Igor Strawinsky und Arnold Schönberg bis zu Šostakovič und Sof'ja Gubajdulina.

Das Referat des Verfassers („B-a-c-h, Neobarock und Neoklassizismus in der russischen Musik“) setzte in den 1920er-Jahren an, die Stil und Ästhetik Šostakovičs formten, im Seitenblick auch auf andere zeitgenössische Ausprägungen bei Nikolaj Roslavec, Arthur Lourié und später bei Jurij Bucko. Tamara Levaja (Nižnij Novgorod) wies in ihrem Referat „Neobarock und Absurdes – nochmals zur Oper *Die Nase*“ darauf hin, dass Šostakovičs Barocktechniken nicht lediglich Stilimitationen seien, sondern im Kontext der zeitgenössischen „Realkunst“-Ästhetik bei Daniil Charms und den Dichtern des „OBERIU“ stünden. Jelena Poldjaeva (Moskau, derzeit als Stipendiatin in Berlin) trug aus einer vorbereiteten Buchveröffentlichung ein Kapitel „Bach im Stalinismus“ vor.

Corinna Schreieck (Mannheim) untersuchte die typischen Motive des „Abschieds bei Šostakovič und Gustav Mahler“, Valentina Silant'eva, Literaturwissenschaftlerin an der Universität Odessa, verglich Šostakovič und Anton Čechov als „Ideale der russischen Intelligenz“ in ihren vielfach gemeinsamen und ähnlichen künstlerischen Äußerungen. Elena Markova, Musikwissenschaftlerin am Konservatorium von Odessa, verfolgte das eigentümliche nichtsinfonische, willkürliche und vom Komponisten so benannte „Spielzeugkistenprinzip“ im Zusammenwirken von Wort und Musik bei Šostakovič. Neben ihrem Beitrag „Šostakovič und Bach“ oblag der Šostakovič-Biografin Sof'ja Chentova (St. Petersburg), Verfasserin einer vierbändigen Biografie und zahlloser Einzelstudien, das Schlusswort.

Greifswald, 7. bis 10. September 2000:

## 8. Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Musica Baltica: „Geistliches Lied im Ostseeraum zwischen Reformation und 1900“

von Markus T. Funck, Greifswald

Das Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft der Greifswalder Ernst-Moritz-Arndt-Universität veranstaltete die Tagung im Rahmen des 750-jährigen Jubiläums dieser ehrwürdigen Hansestadt. 20 Referentinnen und Referenten aus Deutschland, Schweden, Polen, Russland und Lettland, unterstützt durch eine Gruppe Kollegiaten vom Graduiertenkolleg „Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär“ der Universität Mainz, kamen aus diesem Anlass zusammen.

In seinem Eröffnungsvortrag umriss Walter Werbeck (Greifswald) die Schwierigkeiten, aber auch die Chancen eines möglichst weit gefassten Terminus „Geistliches Lied“ sowie seine Perspektiven innerhalb der Musikkultur des Ostseeraums, die bisher weniger durch musikalische Werke als vielmehr durch spezifische Phänomene der musikalischen Sozial- und Institutionengeschichte bestimmt worden ist. Die Referate des ersten Tages galten – nach einleitenden Thesen Gerd Rienäckers (Berlin) zur Wort-Ton-Beziehung in Gemeindeliedern – zunächst der Überlieferung des geistlichen Liedes. Folke Bohlin (Lund) ging der Frage nach, auf welchen Wegen sich das neue reformatorische Kirchenlied entlang der Ostsee verbreitete, Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) wies auf die Bedeutung der verschollenen Königsberger Bestände für die Überlieferung des geistlichen Liedes hin, und Danuta Szlagowska (Danzig) berichtete über ältere Danziger Sammlungen mit handschriftlich überlieferten Weihnachtsliedern.

Ein zweiter Schwerpunkt galt dem Geistlichen Lied und seiner Geschichte in Nord- und Osteuropa. Vladimir Gurewitsch (St. Petersburg) informierte über die Rolle westlicher Kirchengesänge bei der Entwicklung der russischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, Mikos Ceze (Riga) stellte das lettische Modell des geistlichen Chorliedes am Ende des 19. Jahrhunderts vor, Peter Tenhaef (Greifswald) sprach über geistliche Lieder innerhalb der *Vitae Pomeranorum*, und Margareta Jersild (Stockholm) präsentierte ein Forschungsprojekt zum geistlichen Volkslied in Schweden.

Untersuchungen zu ausgewählten Gesang- und Choralbüchern sowie zu instrumentalen Bearbeitungen geistlicher Lieder bildeten den dritten Schwerpunkt der Tagung. Andreas Waczkat (Rostock) referierte über Daniel Fridericis *Bicinia Sacra*, Anders Dilmar (Uppsala) über J. C. F. Haeffner und seine Choralbücher, Michael Kube (Tübingen) über Georg Christian Apels *Choralbuch* von 1817 und Markus T. Funck (Greifswald) über das evangelische *Choralbuch für Kirche und Haus* von August Wagner. Über Abbé Voglers *Organistskola* sprach Markus Rathey (Mainz), und Matthias Schneider (Greifswald) untersuchte Choralbearbeitungen von Paul Siefert. Greger Andersson (Lund) fragte nach der Funktion und den Realisationsmöglichkeiten von Bläserchorälen und Danuta Popinigis (Danzig) widmete sich dem Repertoire des Glockenspiels, wie es 1748 für die Danziger Katharinenkirche aufgezeichnet worden war.

Damit leitete sie über zum letzten Schwerpunkt: dem Geistlichen Lied in Danzig. Vier Danziger Referenten informierten das Auditorium: über das *Cantionale* von Petrus Artomius 1620 (Joachim Gudel), über polnische evangelische Gesangbücher aus Danzig zwischen 1586 und 1783 (Violetta Kostka), über eine Danziger Sammlung evangelischer Lieder von 1841 (Jolanta Wozniak) sowie über das geistliche Lied im Œuvre Danziger Komponisten des 19. Jahrhunderts (Jerzy Marian Michalak).

Bereichert wurde die Konferenz durch eine Ausstellung wichtiger Hymnologica der Greifswalder Universitätsbibliothek sowie durch ein Konzert in St. Jacobi, in dem das Ensemble „Greifvocal“ auch das moderne geistliche Lied im Ostseeraum ausführlich vorstellte.

Kiew, 26. bis 27. September 2000:

Musikwissenschaftliches Symposium „Philosophisch-kulturologische Aspekte ukrainisch-ausländischer Beziehungen“

von Detlef Gojowy, Unkel am Rhein

Die Situation der Ukraine scheint vergleichbar der in Slowenien oder der Slowakei: ein Volk mit eigener Sprache und Tradition, aus einem ungeliebten multinationalen Staatsverband entlassen, begibt sich auf die Suche nach der eigenen Identität als Kulturnation. Das ist problematisch genug insofern, als die geistige Kultur solcher Länder im jeweils größeren Zusammenhang „aufzugehen“ pflegte: Österreich-Ungarn, Jugoslawien, der Tschechoslowakei oder in diesem Fall Russland, das einen Dichter wie Nikolaj Gogol' einfach aufzog und dessen Zar Alexander II., noch dazu aus dem Urlaub in Bad Ems, die ukrainische Sprache samt Literatur und anderen aufrührerischen Schriften einfach verbot. (Dies setzte sich unter sowjetischen Vorzeichen fort, etwa wenn ukrainische Forschungen im Blick auf das benachbarte Polen mit seinem „Warschauer Herbst“ als unerwünschte Avantgardismen unterbunden wurden). Da wird die Suche nach Identität zu einer Suche nach verschütteten Wurzeln: Wenn Ludwig van Beethoven Lieder aus einer Sammlung russischer Volkslieder entnahm, Franz Liszt oder George Gershwin Kosakenlieder vertonten – was war daran „ukrainisch“?

Um solche Fragen kreiste ein internationales wissenschaftliches Symposium anlässlich des XI. „Kyjiv Muzyk Fest 2000“ zum Thema „Philosophisch-kulturologische Aspekte ukrainisch-ausländischer Beziehungen“. Anton Mucha, Autor eines jüngst erschienenen, hier verteilten Handbuchs *Komponisten der Welt in ihren Beziehungen zur Ukraine* betrachtete die „Ukraine im Schaffen der Weltkomponisten“, Dmitrij Nalyvajko „Die Ukraine und die westeuropäische Romantik“ – Rainer Maria Rilke, George G. Byron, Adam Mickiewicz oder Robert Schumann rückten in den Blick. Im Referat von Olga Petrova ging es um ukrainische Maler auf der Weltausstellung, in dem des Berichterstatters um ukrainische Wurzeln der europäischen Avantgarde (Efim Golyšev, Leo Ornstein, Arthur Lourié, Nikolaj Roslavec, Aleksandr Mosolov und Joseph Schillinger). Die ukrainische „Philosophie des Herzens“ und den amerikanischen Transzendentalismus (Skorovoda und Emerson) behandelte Sergej Prygodin. Michail Stepanenko fand den ukrainischen Dudelsack in den Illustrationen zu Sebastian Brants *Narrenschiiff*. Stefania Pavlyšin (L'viv) ortete den Platz des Komponisten Marian Kuzan in der französischen Musik, Maria Zagajkiewicz verfolgte des Schaffen von Karol Lipinski im Kontext der ukrainischen Kultur, Luba Kyjanovs'ka (L'viv) ukrainische Themen und Anspielungen bei polnischen und österreichischen Komponisten in Verbindung mit Galizien (1800–1939), R. Sulim (Sumi) das ukrainische Thema in der polnischen Musik des 19. Jahrhunderts, Julia Gozyk, ein ukrainisches Lied in der slowakischen Oper *Auferstehung* von Jan Cikker.

Lydia Kornij ging es um die ukrainische Komponente der russischen Musik vom 17. zum 18. Jahrhundert, Tamara Gnativ um Tymko Padura als ukrainisch-polnischen Barden des 19. Jahrhunderts, Elena Markova (Odessa) allgemein ums ukrainische Thema in der ausländischen Musik. Sergej Kryms'kyj analysierte Archetypen unterbewusster Kultur. Mariana Kopycyja hatte – unter Bezug auf die Philosophien von Hans-Georg Gadamer und Martin Heidegger, den englischen Komponisten David Hoy in seinen ukrainischen Beziehungen im Blick, Nina Gerasimova-Persydsckaja die Rolle der Ukraine in der Herausbildung der Musik der „Europa Magna“. Unabhängigkeit als Kategorie ukrainischer nationaler Kultur definierte L. Kal'nyc'ka, und die Beziehung der Ukraine zur Ersten Wiener Schule Virko Baley (Las Vegas). Heimatort der Referenten, wo nicht anders genannt, war die Hauptstadt Kiev/Kyjiv, in der Ivan Kotljarevskij eine Generation junger Musikwissenschaftler heranbildete, die auch auf das Fach in den anderen Städten ausgestrahlt hat. Für elf weitere Referate blieb im engen Raum von zwei Tagen keine Zeit zum Verlesen – in einer vorbereiteten Publikation werden sie enthalten sein.

Ins Kiev-Musikfest integriert war die feierliche Vernissage einer Ausstellung von Musikmanuskripten, auch Gemälden, „Materialien westeuropäischer Kunst und Literatur“, die aus

den Beständen der Berliner Singakademie nach Schlesien verlagert, bei Kriegsende von der Roten Armee nach Kiev verbracht wurden und über deren Rückführung, wie es heißt, verhandelt wird: vieles von C. Ph. E. Bach, Ludwig van Beethoven und Wolfgang Amadeus Mozart, doch meist in Abschriften. Die Entdeckung dieser Bestände wurde unlängst in Deutschland als Sensation gewertet; indessen sei die Sammlung nicht geheim gehalten worden, sondern es wurde im Lauf der Jahre unter dem Dirigenten Igor Blaškov viel daraus musiziert.

Oldenburg, 29. September bis 1. Oktober 2000:

Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. 4. Tagung der Sektion Frauen- und Geschlechterforschung in der Gesellschaft für Musikforschung

von Rebecca Grotjahn, Essen

Das Tagungsthema bezieht sich auf die von Karin Hausen formulierte These von der „Polarisierung“ der Geschlechtscharaktere, der zufolge seit dem Ende des 18. Jahrhunderts das Verhältnis der Geschlechter als wesenhafte Gegensätzlichkeit neu definiert wurde, die nicht als Ergebnis sozialer Konventionen verstanden wird, sondern als Naturtatsache. Dass in der Geschichtswissenschaft diese Auffassung längst auf den Prüfstand gestellt und differenziert wurde, betonte die Göttinger Historikerin Anne-Charlott Trepp. Die Ideologie der Polarität von Mann und Frau spiegele weniger einen tatsächlichen Wandel der sozialen Wirklichkeit wider, sondern sei von der Absicht getragen, die in der Zeit gesellschaftlicher Umbrüche in Frage gestellten tradierten Verhältnisse erneut zu festigen. Die Tagung stellt den Versuch dar, die Polarisierungsthese erstmals in breiterem Umfang auf ihre Tragfähigkeit für musikwissenschaftliche Fragestellungen zu überprüfen.

Zwei Beiträge widmeten sich der Chormusik des 19. Jahrhunderts. Untersuchte Gesine Schröder (Leipzig) kompositionstechnische Aspekte von Frauen- und Männerchorsätzen, so legte Barbara Eichner (München) die Bedeutung der – von der aktiven Mitwirkung ausgeschlossenen – Frau als Bezugspunkt der in der bürgerlichen Sängerbewegung zum Tragen kommenden Männlichkeitskonzepte dar. Mit Fragen der Musikästhetik beschäftigten sich Nanny Drechsler (Karlsruhe), die Weiblichkeitskonstruktionen in der Romantik erörterte, Julia Lieb-scher (Bochum), die Gender-Aspekte in der Ästhetik der Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert herausarbeitete, sowie Ruth Heckmann und Eva Rieger (beide Bremen), die Parallelen zwischen den Umbrüchen der Musikanschauung und der Neudefinition der Geschlechterrollen zwischen 1750 und 1800 aufzeigten.

Christin Heitmann (Oldenburg) demonstrierte die Ergiebigkeit zeitgenössischer Musiktheorie (besonders Anton Reichas) für die Analyse symphonischer Werke von Louise Farrenc, während Claudia Breiffeld (Würzburg) Symphonien von Emilie Mayer und Agnes Tyrell vorstellte. Dass Johann Wolfgang Goethes Singspiele auch als Beiträge zur zeitgenössischen Diskussion des Geschlechterverhältnisses zu verstehen sind, wies Gabriele Busch-Salmen (Bremen) nach. Dorothea Hofmann (München) untersuchte Johann Adam Hillers pädagogische Kompositionen. Der Beitrag von Corinna Herr (Herne) behandelte am Beispiel von Vertonungen des Medea-sowie des Faust/Margarethe-Stoffs die musikalische Präsentation von Kindsmörderinnen, während Katharina Hottmann (Hannover) sich bei ihrem Beitrag über Richard Strauss' *Arabella* auf die kompositorische Interpretation der Männerrollen konzentrierte. Auf der Basis von Zeitungsberichten beschrieb Christine Siegert (Hannover) Sozialstatus und öffentliche Wahrnehmung von Opernsängerinnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien.

Zwei Referate befassten sich mit Geschlechterdarstellungen in Liedern von Peter Tschaikowsky (Kadja Grönke, Oldenburg) und Johannes Brahms (Marion Gerards, Raeren). Antje Ruhbaum (Berlin) plädierte am Beispiel Elisabeth von Herzogenbergs dafür, die Leistungen der

im nichtöffentlichen Bereich als Musikförderinnen wirkenden Frauen stärker als bisher zu würdigen. Einblicke in das Musikleben Hollands und Frankreichs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eröffneten die Beiträge von Helen Metzelaar (Amsterdam) über Nina d'Aubigny und Geneviève Bernard (Tübingen) über Isabelle de Charrière. Merkmale der musikalischen Sprache von Elisabeth Lutyens arbeitete Carsten Bock (Berlin) anhand von Vergleichen mit Werken Anton Weberns heraus.

Mit der Musikkultur außerhalb des zentraleuropäischen Raumes setzten sich zwei Beiträge auseinander. Yuko Tamagawa (Tokio) beschrieb die Rezeption des mitteleuropäischen Rollenbildes „Mädchen am Klavier“ im Rahmen des japanischen Modernisierungsprozesses seit 1868, Lada Braschanowa-Stantschewa (Sofia) schilderte den Beitrag der Frauen zum Musikleben Bulgariens.

Über ihre musikpädagogischen Forschungsprojekte berichteten Katharina Herwig (Oldenburg), die anhand von Kinderzeichnungen die geschlechtsspezifische Wahrnehmung von Musiziersituationen analysierte, sowie Martina Oster (Hildesheim), die „geschlechter(un)typische“ musikalische Sozialisation von Grundschulkindern darstellte. Sabine Vogt-Schneider (Berlin) stellte Wirkung und Funktion der Frauenfiguren der Pop-Gruppe ABBA dar, und Ursel Schlicht (New York) befasste sich mit den Auswirkungen frauenfördernder Strukturen im Jazz.

Eine Laudatio auf Eva Rieger anlässlich ihres 60. Geburtstages beschloss die Tagung. Susanne Rode-Breymann (Bremen) würdigte das Lebenswerk der Jubilarin als wegweisend für die musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung.

Ein Tagungsbericht wird voraussichtlich im Jahr 2001 publiziert.

Weißenfels (Saale), 3. bis 7. Oktober 2000:

Internationales Symposium aus Anlass des 300. Todestages von Johann Beer

von Klaus Petermayr, Salzburg

Da Beer – seinerzeit zwar hauptsächlich als Komponist tätig und als solcher zuletzt Konzertmeister der Herzöge von Sachsen-Weißenfels – heute in erster Linie aber als Literat bekannt ist, lag der Schwerpunkt der von der Freien Universität Berlin und der Stadt Weißenfels veranstalteten Jubiläumsveranstaltung verständlicherweise auf germanistischer Seite. Den wissenschaftlichen Leitern der Tagung Ferdinand van Ingen (Amsterdam) und Hans-Gert Roloff (Berlin) war es aber ein Anliegen, auch Beers musikalisch-praktisches und theoretisches Schaffen gewürdigt zu wissen. So referierten etwa Eric Achermann (Bern) zur Stellung von Musik und Musiktheorie zur Zeit Beers. Rainer Bayreuther (Halle/Saale) brachte neue Überlegungen zum vieldiskutierten Streit zwischen dem Weißenfelsener Konzertmeister und dem Gothaer Rektor Gottfried Vockerodt und den dazu verfassten musikalischen Streitschriften. Die praktisch orientierte Seite des Musikers Beer wurde vor allem von Torsten Fuchs (Regensburg) und Michael Heinemann (Berlin) behandelt. Übergreifend versuchte Hellmut Thomke (Allmendingen), Musikerfiguren und musikalische Schilderungen in Beers Romanen in den literarhistorischen Kontext zu stellen.

Neue Erkenntnisse wurden jedoch vorwiegend aus germanistischer Sicht präsentiert. Von Studien und Analysen einzelner Teilaspekte zum literarischen Werk überzeugten unter anderem die Beiträge von Andreas Solbach (Mainz) über Unehrllichkeit aus sozialhistorischer Sicht in Beers Romanen, sowie Dietz-Rüdiger Moser (München), der augustinische Denkweisen in Beers Satire *Bestia Civitatis* hervorkehrte. Darüber hinaus wurde auch den Problemen der gegenwärtigen Beer-Forschung und der Rezeption seiner Werke Rechnung getragen. Diesbezüglich konfrontierte James N. Hardin (South Carolina) das Auditorium mit Überlegungen zu englischen Übersetzungen deutscher Barockromane.

Hans-Gert Roloff und Ferdinand van Ingen ist es mit diesem Symposium gelungen, drei Generationen von anerkannten Beer-Forschern in der Saale-Stadt zu vereinen, deren Erkennt-

nisse die zukünftige Beer-Forschung sicher nachhaltig beeinflussen werden. Die Referate werden voraussichtlich im Frühjahr 2001 im *Jahrbuch für internationale Germanistik* erscheinen. Parallel zum Symposium wurde die von Andreas Brandtner (Wien/Linz) und Wolfgang Neuber (Berlin) für das Adalbert-Stifter-Haus in Linz konzipierte Beer-Ausstellung nach Weißenfels transferiert und dort im Rahmen der Tagung feierlich eröffnet.

Düsseldorf, 12. und 13. Oktober 2000:

Kolloquium „Musik im Medienzeitalter“

von Heiner Klug, Düsseldorf

Aus Anlass des 50-jährigen Bestehens des Studiengangs „Ton- und Bildtechnik“ der Robert-Schumann-Hochschule und der Fachhochschule Düsseldorf lud das Musikwissenschaftliche Institut der Robert-Schumann-Hochschule ein zu einem von Andreas Ballstaedt (Düsseldorf) organisierten Kolloquium zum Thema „Musik im Medienzeitalter“.

Wolfgang Thiel (Berlin) plädierte in seinem Referat „Faktoren der Filmmusikentwicklung“ dafür, Filmmusik nicht mit traditionellen musikwissenschaftlichen Kriterien zu bewerten. Die kompositorischen Impulse liegen bei Filmmusik innerhalb des multimedialen Ganzen und sind somit nur aus dieser Gesamtheit heraus zu bewerten. Heinz Geuen und Michael Rappe (beide Kassel) analysierten in ihrem Vortrag „Zur Ästhetik des Videoclips“ zwei Clips der Stuttgarter Hip-Hop-Formation „Freundeskreis“. Ihnen gelang anhand einer minutiösen Analyse des in der Bildkomposition verwandten Materials eine Entschlüsselung der durchaus ambivalenten filmischen Codes. Robert Lug (Frankfurt a. M.) zeigte, in welchem Maß ursprünglich schriftlose Musiziertradition von Schriftlichkeit beeinflusst wurde. Ebenso beleuchtete er, wie sehr im Verlauf des 20. Jahrhunderts als Folge medientechnologischer Neuerungen das schriftlose Musizieren wieder stark an Bedeutung gewann und weiterhin gewinnt. Helga de la Motte-Haber (Berlin) beschäftigte sich in ihrem Vortrag „Klänge statt Töne – Veränderungen des kompositorischen Denkens durch die Medien“ mit der Materialfrage beim Kompositionsprozess. Rudolf Heinz (Düsseldorf) lieferte „Kritische Einlassungen zur aktuellen Medienkonjunktur philosophischerseits“. Er warnte vor der Gefahr, dass die galoppierende Technikentwicklung sich verselbständigen und dabei das Menschliche dem Fortschritt geopfert werden könnte. Niels Knolle (Magdeburg) forderte in seinem Referat „Multimedia als Herausforderung für die Musikpädagogik“ die Nutzung multimedialer Technologien für den Musikunterricht. Er zeigte Möglichkeiten auf, wie Computer genutzt werden können, um Schüler zum aktiven Musizieren zu motivieren und anzuleiten.

Den Abschluss des Kolloquiums bildete ein Round-Table-Gespräch zum Thema „Das Handwerk des Komponierens im Medienzeitalter“. Manfred Trojahn (Düsseldorf) stand hierbei für die traditionelle Art des Komponierens mit Bleistift und Papier. Den Gegenpol vertrat Hans Nieswandt, DJ und Musiker (Köln), der seine Kompositionen ausschließlich mit Computer, Sampler und Synthesizer erstellt. Für Ausgleich sorgten neben dem Moderator, Andreas Ballstaedt (Düsseldorf), die beiden Komponisten Michael Obst (Weimar) und „Enjott“ Schneider (München), die sowohl traditionelle wie auch elektronische Kompositionsweisen praktizieren.

Im Verlauf des Round-Tables kamen sehr unterschiedliche Standpunkte zum Vorschein; das zeigt, dass die Herangehensweisen an Musik heute nahezu inkompatibel sein können. In diesen unterschiedlichen Denkweisen spiegelt sich der gegenwärtige Stand der Medienentwicklung wider, wobei herkömmliche schriftorientierte und neue Denkweisen nebeneinander existieren und noch nicht wirklich in der vielgepriesenen Multimedialität verschmolzen sind. Mit fortschreitender Medienintegration werden diese Inkompatibilitäten wohl aber an Bedeutung verlieren.

Bonn, 12. und 13. Oktober 2000:

## Internationales Symposium „Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung“

von Martina Sichardt, Berlin

Das von Hans-Werner Kühn als gemeinsame Veranstaltung der Internationalen Beethovenfestes Bonn und des Beethoven-Hauses Bonn konzipierte und organisierte Symposium hatte sich zur Aufgabe gemacht, Beethovens Rückgriff auf die Tradition und seinen Umgang mit ihr zu beleuchten. Überlegungen zur Bach-Rezeption Beethovens traten hierbei in den Vordergrund, doch auch Georg Friedrich Händel, C. Ph. E. Bach, Muzio Clementi und Johann Ladislaus Dussek wurden im konkreten Vergleich spezifischer Passagen als Bezugspunkte Beethovenischen Komponierens ausgemacht. Ausgangspunkt war der von Beethoven selbst verwendete Begriff der „Kunstvereinigung“, dessen Bedeutung Kühn bereits 1980 in einem Aufsatz reflektiert hatte (Quaerendo invenietis. Die Exegese eines Beethoven-Briefes, in: *Musik, Edition, Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, hrsg. von Martin Bente, München 1980, S. 282–313).

Martin Zenck (Bamberg) hob die Bach-Aneignung Beethovens vom Klassizismus Louis Spohrs und Felix Mendelssohn Bartholdys ab und rückte sie in die Nähe eines Historismus im Sinne von Ernst Troeltsch. James Webster (Ithaca, NY) beschrieb die Beziehung Beethovens zu Joseph Haydn als ein produktiv-komplementäres Verhältnis und plädierte dafür, sich von Perspektiven wie „Vorbild“ oder „Einfluss“ zugunsten der Vorstellung von „Intertextualität“ zu lösen. Hans-Josef Irmen (Essen) breitete die Ergebnisse seiner Nachforschungen zum Freimaurertum Beethovens und zahlreicher seiner Freunde und Zeitgenossen aus. Tomislav Volek (Prag) setzte sich kritisch mit Fragen des Schaffensprozesses bei Wolfgang Amadeus Mozart auseinander, William Drabkin (Southampton) untersuchte, ausgehend vom 1. Satz der *Kreutzer-Sonate* op. 47, Tonartenpläne von Sätzen und Satzzyklen bei Mozart und Haydn, die sich – entgegen dem gewohnten Verlauf Moll-Dur – von Dur nach Moll bewegen. Richard Kramer (New York, NY) zeigte Bezüge zwischen Beethovens *Sonate* op. 90 und bestimmten Passagen aus den „Sonaten für Kenner und Liebhaber“ von C. Ph. E. Bach auf und stellte dies (im Anschluss an Harold Bloom) in einen Zusammenhang mit Beethovens Beschäftigung mit Volksliedern sowie mit Homer als einer Suche nach einem neuen, fremden, ja zeitlosen Tonfall. Die Bach-Rezeption Beethovens stand im Mittelpunkt der Ausführungen William Kindermans (Victoria, BC). Entgegen der gängigen Auffassung, die Bach-Rezeption als Phänomen des Spätwerks zu betrachten, wies Kinderman die Anverwandlung Bachs als roten Faden im gesamten Werk Beethovens nach, die ihren Ausgang nahm vom Studium des *Wohltemperierten Klaviers* bei seinem Lehrer Christian Gottlob Neefe; gerade nicht als Anklang eines „Alten“, sondern als „stilistische Anspielung“, „Verwandlung“, „Integration“ – so wurde auf der Grundlage von Beispielen aus op. 7, op. 54, op. 109 und op. 110 die Rezeption Bachs definiert. Die vielgestaltige Händel-Rezeption insbesondere im Wien der 1780er- und 90er-Jahre arbeitete Anette Monheim (Bonn) umfassend auf und konnte so das Umfeld nachzeichnen, auf dem Beethovens Händel-Kennntnis erwuchs. An die auch interpretatorische Extreme ausleuchtenden Bemerkungen Ulrich Bartels (Göttingen) zur Aufführungsgeschichte Beethovens schlossen sich die Überlegungen Christopher Reynolds (Davis, CA) zur Frage des Bach-Zitats aus der *Johannes-Passion* („Es ist vollbracht“) in op. 69, op. 106 und op. 110 an. Auf der Grundlage einer beeindruckenden Sammlung von Beispielen, angefangen bei C. Ph. E. Bach, Mozart, Beethoven bis hin zu den Mendelssohns und Schumann, nahm er die Kernfrage ins Visier, ob es sich hier um Bach-Rezeption oder aber um Topos-Tradition handele (so von Zenck in der Diskussion zugespitzt), wobei Reynolds für ersteres plädierte. Hans-Werner Kühn selbst legte Traditionslinien von Clementi und Dussek zu Beethoven offen (op. 81a, op. 101), und die Ausführungen von Norbert Gertsch (München) zur *Missa solemnis*, die von editorischen Fragestellungen mitten in das Feld kirchenmusikalischer Aufführungspraxis führten, schlossen das ertragreiche und durch ausführliche und lebendige Diskussionen außerordentlich bereichernde Symposium ab.

Glücklich abgerundet wurde die Veranstaltung durch einen Klavierabend von William Kinderman, dessen poetische Interpretation der drei letzten Klaviersonaten Beethovens vom Publikum gefeiert wurde. Ein Kongressbericht wird innerhalb der Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses erscheinen.

Toronto, 14. bis 17. Oktober 2000:

International Conference „Music and Nazism“

von Guido Heldt, Berlin

Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik im Dritten Reich hat spät eingesetzt und ist lange zögerlich verlaufen; in den letzten Jahren ist jedoch wachsendes Interesse zu beobachten (das nun auch die Geschichte der Musikwissenschaft selbst einbegreift). Die von Michael H. Kater, Zeithistoriker am Canadian Centre for German and European Studies der York University, Toronto, und Albrecht Riethmüller vom Institut für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin an der York University veranstaltete Tagung „Music and Nazism“ versuchte, mit Wissenschaftlern aus unterschiedlichen Disziplinen und Ländern Perspektiven dieser Diskussion zusammenzuführen.

Hans R. Vaget (Northampton, Massachusetts) beschrieb die Bedeutung Richard Wagners im Denken Adolf Hitlers mit Hilfe des Konzepts eines Hitler und seinem Publikum gemeinsamen ‚cultural space‘ (nicht zuletzt durch Musik definiert), innerhalb dessen Ideen nicht expliziert werden mussten, sondern schon die Andeutung genügen konnte, um einen Vorstellungskomplex aufzuschließen. Stephen McClatchie (Regina, Saskatchewan) stellte die Ergebnisse seiner archivalischen Studien zur 1938 eingerichteten Bayreuther Richard-Wagner-Forschungsstätte und ihrem Direktor Otto Strobel vor. Jens Malte Fischer (München) gelang eine differenzierte Darstellung des idiosynkratischen Antisemitismus bei Hans Pfitzner und der Folgen, die daraus für seine Situation im Musikleben des Dritten Reiches erwachsen. Bryan Gilliam (Durham, North Carolina) beschrieb das Lavieren von Richard Strauss zwischen öffentlicher Funktion und persönlichen Anschauungen um die Mitte der 1930er-Jahre.

Pamela Potter (Madison, Wisconsin) stellte die Wandlungen des Berliner Musiklebens zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich dar, die Möglichkeiten, die es als Metropole für die kulturelle Außendarstellung des neuen Regimes bot, aber auch die Schwierigkeiten, die es als vorzüglicher Hort dessen bereitete, was die Nazis als „entartete Musik“ brandmarken sollten. Joan Evans (Waterloo, Ontario) untersuchte das Verhältnis der Nazis zur musikalischen Moderne anhand des *Internationalen zeitgenössischen Musikfests* in Baden-Baden 1936–1939. Auch Celia Applegate (Rochester, New York) widmete sich dem Ineinander von Kontinuität und Umwälzung im deutschen Musikleben vor und nach 1933, in ihrem Falle am Beispiel der ideologischen Repositionierung der Hausmusik in Nazi-Deutschland, aber auch der Probleme, die die Realität hausmusikalischer Praxis ihrer Nutzbarmachung entgegenstellte. Kim Kowalke (Rochester, New York) lieferte eine faktenreiche Darstellung des Verhaltens der Musikverlage Schott und Universal Edition gegenüber ‚ihren‘ Komponisten und gegenüber den neuen Macht-habern.

Bernd Sponheuer (Kiel) untersuchte die in der nationalsozialistischen Diskussion notorische Frage des ‚Deutschen‘ in der deutschen Musik, die gerade wegen der Ungreifbarkeit eines positiven Ergebnisses in eine Beschwörung umschlug und, ältere Diskurse ungeniert adaptierend, selbst kulturell integrative Wirkung entwickelte. Auch Giselher Schubert (Frankfurt a. M.) untersuchte Facetten der Idee einer emphatisch ‚deutschen‘ Musik zwischen ästhetischen Fiktionen und kultureller Funktionalisierung. Michael Morse (Toronto, Ontario) machte auf den Widerspruch zwischen der Suche nach einer rational fassbaren Idee von substantiell deutscher Musik und der vor und nach 1933 verbreiteten Verortung von Musik als der

irrationalsten der Künste aufmerksam. Auch die Darstellung von Komponisten im NS-Kinofilm, die Guido Heldt (Berlin) untersuchte, zeigte die Schwierigkeiten kultureller Identitätssuche: Zwischen Propaganda- und Unterhaltungsanforderungen, Filmkonventionen und musikalischer Ideologie entstanden seltsam uneindeutige Produkte, dem Melodram eher verpflichtet als dem Heroenfilm, mit gebrochenen Konstruktionen von Geschlechter- und Künstlerrollen. Der Historiker David Monod (Waterloo, Ontario) beleuchtete das Verhalten von Musikern in den Denazifizierungsprogrammen nach dem Krieg und die Missverständnisse, die daraus erwuchsen, dass ‚Denazifizierung‘ in den ersten Monaten nach Kriegsende nicht so sehr darauf zielte, die Schuld von Einzelnen zu ermessen, als die deutsche Gesellschaft von den Personen und Strukturen zu befreien, die ein Fortleben nationalsozialistischer Ideen hätten bedeuten können.

Claudia Maurer Zenck (Graz) stellte dar, wie erhebliche Teile des österreichischen Musiklebens zwischen 1933 und 1938 bereits vorauseilende Anpassungen an die in Deutschland geltenden neuen musikalischen Regeln vornahm. Tamara Levitz (Montréal, Québec) berichtete über die Rezeption von Igor Strawinskys Ballett *Perséphone* in Nazi-Deutschland. Austin Clarkson (Toronto, Ontario) folgte dem Lebensweg Stefan Wolpes von seinen Jugend- und Studienjahren in Deutschland, über die Emigration nach Palästina 1933 und in die USA 1938 bis zu seinen Deutschland-Besuchen in den 1950er-Jahren. Theo Mäusli (Lugano) zeigte anhand von Schweizer Rundfunkprogrammen, wie sich im vieldiskutierten Konzept der „Geistigen Landesverteidigung“ in den 1930er- und 1940er-Jahren in der Schweiz rassistische Haltungen ebenso unterbringen ließen wie ein Selbstbild der Schweiz als prononciert federaler Staat.

Die Referate sollen 2001 vom Laaber-Verlag veröffentlicht werden.

Weimar, 21. Oktober 2000:

Symposium „Carl Maria von Weber und die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts“

von Frank Ziegler, Berlin

Anlässlich ihrer 10. Jahresversammlung hatte die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar und der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. zu einem Weber-Symposium eingeladen; Veranstaltungsort war die erst jüngst als Franz-Liszt-Zentrum der Weimarer Musikhochschule neu eröffnete Altenburg: Liszts Wohnsitz der Jahre 1849 bis 1861.

Der Initiator und Leiter des Symposiums, Frank Heidlberger (Würzburg), beleuchtete in seiner Einführung den aktuellen Forschungsstand zu Webers Klaviermusik: Trotz Ansätzen zu einer Neubewertung in jüngerer Zeit gelte dieser Schaffensbereich noch immer als „Randgebiet“. Klischees, die Klavierwerke seien vordergründige Gebrauchsliteratur des glänzenden Pianisten Weber oder ihnen komme nur der Rang von Vorstudien zum wichtigeren Opernschaffen des Komponisten zu, seien heute noch weit verbreitet. Hätten Zeitgenossen der 1820er-Jahre im Hinblick auf die Klavierwerke noch von einem „Zeitalter Beethovens und Webers“ gesprochen, so sei Weber um die Mitte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr in eine Außenseiter-Position geraten. Die nachträgliche Dogmatisierung des klassischen Sonatenform-Modells ließ Webers Klaviersonaten nach formalen Gesichtspunkten als unzureichend erscheinen. Dieses Verdikt prägte besonders in Deutschland die Beurteilung des Klavierwerks, während in Frankreich die Betonung des Phantastischen und Romantischen eine positivere Bewertung ermöglichte.

Die ersten drei Referenten versuchten, die Vielfalt von Webers Klavierwerk mit analytischen Betrachtungen einzelner Werke exemplarisch zu bestimmen. Jörgen Pfeffer (Paderborn) spürte

in der 1. Klaviersonate op. 24 dem von Weber postulierten konzeptionellen Anspruch der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ nach. Er untersuchte kritisch die Tauglichkeit des normativen Sonatenform-Modells zur Beschreibung der kompositorischen Arbeit in diesem Werk. Michael Kube (Tübingen) widmete sich den oft geringgeachteten Klaviervariationen Webers. Nach den frühen Unterrichts-Werken der Münchner und Wiener Zeit fand er in den *Variationen über „Vien quà, Dorina bella“* op. 7 erstmals Tendenzen zur Ausbildung eigener Charaktere in den Einzelabschnitten. Während dem letzten Zyklus, den *Variationen über ein Zigeunerlied* op. 55, als reiner „Brotarbeit“ geringere Bedeutung zukomme, seien die *Variationen über „Schöne Minka“* op. 40 von 1815 als Höhepunkt dieser Werkgruppe anzusehen. Frank Heidlberger stellte Webers *Momento capriccioso* op. 12 in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen und erläuterte dessen kleingliedrige Architektur. Die von Weber favorisierte Dualität von Benutzung „schärfster Mittel“ in der Detailzeichnung und „tiefgedachtestem Zusammenhang“ des Ganzen, die er in seinen Ausführungen zu Luigi Cherubinis *Lodoiska* als beispielhaft darstellte, zeige sich auch in den Klavierwerken, die trotz größtmöglicher Charakteristik einer konsequenten formalen Konzeption folgen.

Weitere Referate beleuchteten zwei Beispiele der Rezeption des weberschen Klavierschaffens im 19. Jahrhundert. Peter Niedermüller (Mainz) untersuchte den Einfluss Franz Schuberts und Webers auf das Klavierwerk Robert Schumanns und konstatierte im Gegensatz zu vielen autobiographischen Quellen, die die Vorbildrolle Schuberts betonen, in den musikalischen Werken interessante Bezüge zu Webers Klavierstil. Besonders auffällige Parallelen etwa zwischen Webers *Momento capriccioso* und Schumanns *Toccata* op. 7 sowie zwischen dem *Préambule* des *Carnaval* op. 9 und dem *Menuetto* aus Webers 2. Klaviersonate op. 39 legen nahe, dass Webers Kompositionen in der Entwicklung von Schumanns Klavierwerk ein größeres Gewicht zukommt, als seine Äußerungen ahnen lassen. Axel Schröter (Weimar) widmete sich den Weber-Interpretationen Franz Liszts als Pianist, Herausgeber und Bearbeiter. Die von Liszt 1868 in Angriff genommene zweibändige Weber-Edition, die beim Verlag Cotta als Interpretations-Ausgabe erschien, zeigt die Wertschätzung, die der Herausgeber Weber entgegenbrachte. Ganz im Gegensatz zu seinen oft sehr freien Interpretationen auf dem Konzertpodium bemühte sich Liszt hier weitgehend um die Beibehaltung des Originaltextes.

Das komprimierte Weimarer Symposium konnte und wollte Webers Klavierwerk nicht umfassend behandeln, vielmehr sollte die Aufmerksamkeit erneut auf diesen noch immer vernachlässigten Ausschnitt des Schaffens gelenkt und verfestigte (Vor-)Urteile hinterfragt werden. Ein Druck der Beiträge ist beim Verlag Hans Schneider vorgesehen.

Krakau, 24. bis 27. Oktober 2000:

Europäisches Symposium „Geistigkeit“

von Detlef Gojowy, Unkel

Vom Substantiv „Geist“ lässt sich das Adjektiv „geistig“ bilden, und daraus wiederum das abstrakte Substantiv „Geistigkeit“ – dies mutet feuilletonistisch an und jener „Kulturologie“ verpflichtet, in welche sich die ehemals exakte Musikforschung neuerdings gern verflüchtigen will, statt weiterhin mühselig Noten zu entziffern. Doch analysierte nicht schon der Apostel Paulus: „Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistig“, und kommt nicht „Geistigkeit“ im Sinne einer kaum mehr konfessionellen Religiosität inzwischen bei der Beschreibung osteuropäischer Musikrealitäten ins Spiel und bezeichnet da durchaus etwas Fassbares?

„Duchowość Europy Środkowej w muzyce końca wieku“ als Thema eines internationalen Symposiums der Musikhochschule Krakau im Rahmen des Festivals „Aksamitna kurtyna“ (der Seidene Vorhang) anlässlich von Krakaus Rolle als „Kulturhauptstadt Europas 2000“ unterlag

hierbei jedenfalls keinerlei verschämten Selbstzweifeln – die „Geistigkeit Mitteleuropas in der Musik des Jahrhundertendes“ wurde als erfahrbare und erfahrene Realität beschrieben und analysiert: nämlich als jene Kraft Europas, die es vermochte, mit einem halben Jahrhundert „Eisernem Vorhang“ glücklich fertig zu werden. So glich das Symposium einem ostinaten Lobgesang auf die europäische Kultur in ihrer – diktatorischen Verformungen schließlich überlegenen – Geistigkeit.

Kein Zweifel, dass Polen, das katholisch weltoffene und aufmüpfige, in diesem Prozess seit 1956 eine führende, auch die Nachbarn infizierende Rolle spielte, selbst im Bereich des Jazz, der in Polen aufblühte, als er ringsum noch verboten und bekämpft wurde, woran Roman Kowal (Krakau) erinnerte, im Bedauern, dass sein Weg „von der Konspiration zum Kommerzialisismus“ führte. Auf absurde Weise betraf solches auch das religiös fundierte Werk des Oberschlesiers Henryk Mikołaj Górecki, dessen weiträumige Symphonien im Zuge minimalistischer Rezeptionsweisen zum Kassenschlager mutierten (Adrian Thomas, Cardiff, und Magdalena Chrenkoff, Krakau). Ähnliche spirituelle Fundierungen analysierte Hans Ulrich Duffek (Hamburg) am Werk von Sof'ja Gubajdulina und Gija Kanželi; von den polnischen Komponisten standen Juliusz Łuciuk (Anna Nowak, Bydgoszcz), Zbigniew Bujarski (Teresa Malecka, Krakau), Krzysztof Penderecki (Regina Chłopicka, Krakau, und Ray Robinson, Palm Beach) und Eugeniusz Knapik (Stanisław Kosz) im Blickpunkt solcher Betrachtung, von den litauischen – in einer hier integrierten Achten „Polnisch-Litauischen Musikwissenschaftlichen Konferenz“ - Mikalojus Čiurlionis (Eva-Maria Jensen, Kopenhagen), Vytautas Bacevicius (Małgorzata Janicka-Słysz), Bronius Kutavicius (Ruta Goštautienė, Wilna), Feliksas Bajoras (Marta Szoka, Łódź, und Gražina Daunoraviciene, Wilna) und Onute Narbutaitė (Audrone Žiuraityte), deren hier uraufgeführte *Melodie im Olivengarten* für Trompete und zwei Streichquartette schon in dieser Besetzung eine Handschrift abseits avantgardistischer Normalwege offenbarte.

Mit ähnlich eigenwilligen Strukturen einer rigoros selbstkritischen, bedeutungsgeladenen Dramatik ließ das Oratorium *Korczak in memoriam* des als Pole aus dem tschechischen Teschen stammenden, in Bratislava beheimateten Roman Berger erkennen, dass aus geistigen Inhalten, die nichts mit den seinerzeit verordneten sozialrealistischen zu tun haben, der Musik des europäischen Ostens tatsächlich eine eigene, bedeutsame Sprache wächst. Wild und absurd gaben sich Martin Smolkas *Pilze und Himmel*, und als hochsensibel-träumerische „verklärte Nacht“ die *Musik aus dem Buch der geheimen Räume für das Vogel-Licht* des Lembergers Jurij Janiuk. So viel zu einem dem Symposium beigeesellten Konzertprogramm – im Übrigen scheint zwischen der polnischen und der benachbarten ukrainischen Musikologie eher eine – beidseitige – Kulturschranke zu stehen.

Weitere musikalische Landschaften unter dem Aspekt der Geistigkeit untersuchten Levon Hakopjan, Moskau („Beginn und Ende der sowjetischen Musikavantgarde 1956–1982“), Irina Nikolska, Moskau („Spiritualität und Hauptströmungen der russischen Kunst der letzten Dekade) und Niall O'Loughlin, Loughborough („Musik in Slowenien vor und nach der Unabhängigkeit“ – verlesen durch Agnieszka Draus).

Grundsätzliches thematisierten die Beiträge von George Weigel, Washington („Die Kraft des menschlichen Geistes“), Mieczysław Tomaszewski, Krakau („Musik auf der Suche nach verlorenen und vergessenen Werten“), Krzysztof Dybciak, Warschau („Gibt es heute wirklich eine bestimmte Kultur Mitteleuropas?“), Bohdan Pociąg, Podkowa Lesna („Geistigkeit und tiefsitzende Tradition“) und Krzysztof Bilica („Musik und Selbstmord“). Und nach so viel osteuropa-eigener neuer Geistigkeit: Bildete die vielgerühmte „Polnische Kompositionsschule“ nach ihrem Aufbruch in den 1950er-Jahren nunmehr schon einen Endpunkt der Geschichte der Avantgarde? Dies stellte Małgorzata Gasiorowska (Warschau) als Frage in den Raum. Der Beitrag des Berichterstatters betraf jenen jüdischen, zum Katholizismus konvertierten Komponisten Arthur Lourié (1891–1966), dessen Weg von einer hochavantgardistischen Ästhetik des futuristischen Aufbruchs 1914/15 schließlich zum entgegengesetzten „Neuen Ufer“ eines retrovertierten magischen Melodismus führte. Engagierte Komponistendiskussionen am Runden Tisch ergänzten das Programm in der „Florians-Aula“ der nach Ignacy Paderewski benannten Musikschule.

## Händel-Haus Halle, 3. und 4. November 2000:

### Wissenschaftliche Konferenz „Daniel Gottlob Türk – Theoretiker, Komponist, Pädagoge und Musiker“

von Gilbert Stöck, Halle

Anlässlich des 250. Geburtstages von Daniel Gottlob Türk veranstalteten das Institut für Musikwissenschaft und das Händel-Haus in Halle eine Tagung, die einen Höhepunkt der halleschen Türk-Ehrung, unter der Schirmherrschaft des Halleschen Musikrates, darstellte.

Zu Beginn gestatteten einige Beiträge allgemeine Einblicke in musikalische Institutionen vor und zur Zeit von Türks Aktivitäten in Halle. Hans-Joachim Kertscher (Halle) diskutierte die Bedingungen und Zielsetzungen von musikalischen Gesellschaften in Halle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konstanze Musketa (Halle) beschäftigte sich mit dem halleschen Stadsingechor, einer der traditionsreichsten musikalischen Institutionen der Stadt. In einer Zeit des zunehmenden Verfalls des Chores übernahm Türk dessen Leitung und erreichte wieder ein höheres künstlerisches Niveau.

Türks musikalisch-praktisches Hauptinteresse lag vor allem auf der Komposition von Klavier-sonaten. Nachdem Andrea Castillo (Stanford/USA) soziologische Aspekte zu den Verkaufs- und Verteilungsmechanismen dieser Werke vorstellte, offenbarte Stefan Keyms (Halle) differenzierte Betrachtung die Ursachen für die Popularität der Sonaten: Türk gelang es hier, einerseits stilistisch unterschiedliche Diktionen in einem leicht fasslichen, oftmals auch empfindsamen Ton darzustellen. Andererseits erfüllten die Sonaten auch unterschiedliche pädagogische Anforderungen und sprachen dadurch eine breite Schicht an Interessenten an. Hartmut Krones (Wien) wies auf den Stellenwert musikalischer Rhetorik in Türks Werken hin; methodologische Überlegungen zum Begriff „Mozartismus“ im Allgemeinen und in Türks Sonaten präsentierte Paul van Reijen (Groningen).

Den kirchenmusikalischen Werken des Kantors an St. Ulrich und Musikdirektors der Marktkirche Türk widmeten sich zwei Beiträge. Kathrin Eberl (Halle) führte anschaulich Türks Auffassungen zur musikalischen Liturgie vor Augen, während Franziska Seils (Halle) in ihrem Vortrag über Türks Choralkantaten gleichermaßen philologische Hinweise, die Faktur des musikalischen Satzes und kontextuale Rahmenbedingungen einbezog. Wolfgang Ruf (Halle) legte sodann in seinem umfassenden Referat über Türks musikalische Ästhetik dar, dass Türk – trotz mancher fortschrittlicher Anlehnungen – tendenziell die Musikauffassung der vorangegangenen Generation vertrat. Dies versagte es Türk, vollends die Tragweite des sich um 1800 anbahnenden Historismus zu erkennen und zu nutzen.

Äußerst fruchtbar für die Veranstaltung erwies sich die Einbeziehung von Musikpädagogen, die sich vor allem mit der Bedeutung Türks als Pädagoge und Theoretiker befassten. Elgin Roth (Hamburg), Marco Antonio de Almeida (Halle/Hamburg) und Jens Marggraf (Halle/Dresden) erörterten – anhand zahlreicher vorgespielter Beispiele – den didaktischen Nutzen, den die Lehrwerke für heutige Schüler haben könnten, und die allgemeinen Zielsetzungen und Absichten von Türks Generalbass-Schule. Einige Konzerte boten ergänzend Einblicke in Türks musikalische Welt und Umwelt.

Kloster Michaelstein, 17. bis 19. November 2000:

Internationales Symposium „Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der tiefen Streichinstrumente“

von Dieter Krickeberg, Berlin

Das 21. Musikinstrumentenbau-Symposium des Michaelsteiner Musikinstituts für Aufführungspraxis war als Beitrag zum 250. Geburtstag des Kontrabassisten Johannes Sperger (1750–1812) gedacht. Die Thematik der Referate ging jedoch weit über diesen Anlass hinaus. Im Zentrum stand die immer wieder diskutierte Frage, wie Bassstimmen in Acht- oder Sechzehntußlage im 16. und 17. Jahrhundert ausgeführt wurden. Für den Einsatz der Kontrabasslage eignet sich ja auch ein Zwölffuß-Instrument, wie es vor allem Annette Otterstedt (Berlin) zur Sprache brachte. Otterstedt machte deutlich, wie viele Fragen, etwa solche nach dem Unterschied von Violin- und Gambenbässen oder nach der wechselnden Bedeutung des Terminus' „Violone“, noch offen sind.

Xosé Crisanto Gándara (La Coruña) gab aus profunder Kenntnis der Quellenlage heraus einen ausführlichen Überblick über die Entwicklung des Kontrabasses in Spanien. Hans Reiners (Berlin) sprach über barocke Bassbögen; zu den von ihm beobachteten Charakteristika zählen die Typenvielfalt sowie die große Länge der Bögen, die bei Bassgambenbögen – wohl wegen der Eignung für anspruchsvolle, idiomatische Musik – im 18. Jahrhundert noch zunahm. In einer der Akustik gewidmeten Sitzung machte Anders Askenfelt (Stockholm) deutlich, dass zu den in Stockholm erforschten Aspekten auch der Zusammenhang mit dem Hörerlebnis, beispielsweise die Beziehung zwischen tiefster Resonanz und vollem Ton, gehört. Gunter Ziegenhals (Zwota) steuerte Erkenntnisse bei, die zeigen, dass auch ein Kontrabass mit niedrigen Zargen befriedigen kann. Im Rahmen seines Referates „Wie erfüllt der Kontrabass seine Bassfunktion?“ machte Hobst P. Fricke (Köln) auf die Rolle der gegenseitigen Verdeckung von Frequenzen aufmerksam.

Johannes Loescher (Köln) legte dar, dass die Entwicklung zum heutigen Violoncello sehr viel komplexer war, als es Stephen Bontas These von der zentralen Rolle neuartiger Saiten erscheinen lässt. Einen Beitrag zur Kenntnis tiefer Bassinstrumente aus dieser Zeit leistete auch Thomas Drescher (Basel), der, vom Wirken des „Suonatore di violone da braccio [!]“ Giovanni Battista Vitali ausgehend, Kompositionen und Bilder als Quellen in die Diskussion brachte. Karel Moens (Antwerpen) lehrte Vorsicht bei der Heranziehung erhaltener Instrumente, indem er die Echtheit von sechs Kontrabässen der in Brüssel aufbewahrten Sammlung Correr mit guten Gründen in Frage stellte.

Auf der Grundlage seiner Dissertation leuchtete Josef Focht (München) die Geschichte des Wiener Kontrabasses aus; Zusammenhänge von bautechnischen Details bis hin zum gesellschaftlichen Umfeld wurden deutlich. Clive Fletcher (Dover) zeigte die engen Beziehungen zwischen den spezifischen Eigenschaften des Wiener Kontrabasses und den in Schwerin erhaltenen Kompositionen; es wurde klar, warum eine Wiedergabe auf dem modernen Kontrabass kaum befriedigen kann. Diesen Aspekt unterstrich Igor Pecevski (Meadowbrook Farms, USA) mit einer Analyse der Spieltechnik Spengers.

Die letzte Sitzung war dem Instrumentenbau im engeren Sinn gewidmet. Dietrich Holz (Markneukirchen) sprach über Möglichkeiten, dem heutigen Mangel an traditionellen Holzarten zu begegnen. Thomas Schiegnitz (Berlin) berichtete über sowohl bautechnisch als auch musikalisch wichtige Erkenntnisse, die er beim Nachbau eines weitgehend original erhaltenen Kontrabasses der Berliner Sammlung gewonnen hat. Auch Oskar Kappelmeyer (Passau) verband mit Bemerkungen zum Restaurieren und Kopieren von Wiener Bässen klangliche und spieltechnische Erwägungen.

Wie immer bei diesen Symposien zeichnete sich die Tagung durch die Teilnahme von Theoretikern und Praktikern verschiedener Ausrichtung, durch zahlreiche Konzerte zum Thema und eine Ausstellung aus. Ein Tagungsbericht wird erscheinen.

Brno, 28. und 29. November 2000:

Kolloquium „Musica nova IV“ zum Festival „Setkávání evropské soudobé hudby plus“  
(Begegnungen europäischer zeitgenössischer Musik plus...)

von Detlef Gojowy, Unkel am Rhein

Schon seit Leoš Janáček pflegt man in Brno die enge Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft, seit der Künstlerinitiative der „Exposition zeitgenössischer Musik“ im Prager Frühling, die dann unter der „Normalisierung“ Gustav Husáks verboten war, eine besonders enge interdisziplinäre Zusammenarbeit der Musik mit bildenden und darstellenden Künsten. An diese Traditionen erinnerte Alois Piňos (Brno) in seinem Referat zum Brünner multimedialen Schaffen der 1960-er Jahre. Multimedial im Sinne der Verknüpfung von theoretischer Darlegung und praktischer Demonstration gaben sich weitere Vorträge: von Dan Dlouhý (Brno) über seine eigene multimediale Arbeit mit dem Mitteleuropäischen Schlagzeugensemble „DAMA DAMA“, Mathias Steinauer (Zürich) über „Musiktheater-Szene Schweiz und mein persönlicher Ansatz“ unter simultaner Vorführung von Ilja Zeljenkas Komposition *Ich hatte nicht einmal genügend Zeit* durch den Schlagzeuger Felix Perret, und Martin Herman (USA) in einer Darstellung des Verfahrens der Granularsynthese in – dem Verfahren der repetitiven Musik vergleichbaren – Bildsequenzen von Martin Arnold. Den Abschluss bildete eine teilweise simultane Verknüpfung eines Referats von Jiří Valoch über die Revolutionierung der Rezeptionsweisen seit den 1960er-Jahren mit zwei Happenings der Aktionskünstlerin Morgan O'Hara (USA).

Elke Moltrecht (Berlin) wies auf die Entstehung neuer Rezeptionsgewohnheiten gegenüber multimedialer Kunst im „Club als Hörraum“ hin, mit ästhetischen Konsequenzen beschäftigten sich Zdenek Plachý (Brno, „Der behütete Parnass“) und Jozef Cseres (Bratislava, „Musikalische Struktur und interaktive Technologie“) zur Überwindung statischer Formen als unvollendeter Ästhetik. Beiträge des Berichterstatters betrafen die „Logik der Avantgarde“ in ihren frühen Ausprägungen des Multimedia-Gedankens (Ferruccio Busoni, Nikolaj Kul'bin, Nikolaj Roslavec, Joseph Schillinger) und die Idee der futuristischen Synthese bei Arthur Lourié.

Paris, 30. November bis 2. Dezember 2000:

Internationales Symposium „La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques“

von Peter Jost, München

Vorträge, die sich mit der Opernrezeption im fremdsprachigen Ausland anhand von Libretto-Übersetzungen beschäftigen, finden in den letzten Jahren häufiger statt, allerdings fehlte bislang ein Forum für eine umfassende Diskussion der komplexen Thematik. Unter der verantwortlichen Leitung von Gottfried R. Marschall veranstaltete daher die Universität Paris-Sorbonne mit ihren Forschungsgruppen Observatoire Musical Français und Groupe d'Études des Langues Musicologiques ein internationales Symposium mit rund vierzig Teilnehmern aus zwölf Ländern. Der Kreis der Referenten aus Musik- und Literaturwissenschaften wurde, um die theoretischen und pragmatischen Aspekte dieses spezifischen Zweiges der Librettoforschung möglichst umfassend mit einzubeziehen, um Übersetzungswissenschaftler und Theaterpraktiker erweitert.

Dass es keine allen Forderungen genügende Übersetzung, sondern allenfalls entsprechende Annäherungen geben kann, darin waren sich alle Vortragenden der ersten Sektion „Traduction,

texte et contraintes musicales“ einig. Zu den Erfordernissen der literarischen Übersetzung (Wahrung des Sinns, der Form sowie gegebenenfalls auch des Wortklangs) treten die der musikalischen (Sangbarkeit, Text-Musik-Bezug etc.) erschwerend hinzu. Während Jean-René Ladmiral (Nanterre) verschiedene Ästhetik-Modelle von Übersetzung und Rezeption diskutierte, unterschied Klaus Kaindl (Wien) zwei grundlegende Arten von Normen und Zwängen bei der Libretto-Übertragung: implizite, die sich auf Grundprinzipien, und explizite, die sich auf spezifische kulturelle Traditionen eines Landes oder Sprachraums beziehen. Mit den verschiedenen Zeit-Konzepten von Text und Musik (Metrik/Rhythmik, Tempo) und ihrem Einfluss auf die Übersetzung beschäftigte sich Gérard Loubinoux (Clermont-Ferrand), und Gottfried R. Marschall (Paris) führte die erwähnten formalen und semantischen Übersetzungs-Zwänge exemplarisch anhand von Opern Wolfgang Amadeus Mozarts, Charles Gounods und Richard Wagners vor. Sinnfällig ergänzt wurden beide Referate durch die Vorführung der so unterschiedlichen metrischen Systeme in der französischen und italienischen Verssprache (Harold S. Powers, Princeton/New Jersey). Die nachfolgende Sitzung „Saisir l'esprit du langage“, in der Besonderheiten bei der Übertragung von Melodram (Daniël G. Geldenhuys, Pretoria), von Satire-Opern von William Gilbert/Arthur Sullivan (Marco Sonzogno, Dublin) und von Opéras bouffes von Jacques Offenbach (Albert Gier, Bamberg; Jean-Claude Yon, Versailles-Saint-Quentin) behandelt wurden, führte einerseits die Theorie-Diskussionen weiter, bildete andererseits aber den Übergang zu den historischen Sektionen.

Als Referenz gegenüber dem Gastgeberland, dessen vielfältige Erfahrungen mit französischen Übersetzungen ausländischer Opern Danièle Pistone (Paris) präsentierte, wählten die meisten Teilnehmer Beispiele zur Übertragung von Libretti ins oder aus dem Französische(n). Herbert Schneider (Saarbrücken) konzentrierte sich auf die Übersetzungen französischer Opéras comiques zwischen 1760 und 1780 für die im Rheinland aktive Truppe Theobald Hilarius Marchands, während Gluck-, Salieri- und Mozart-Übertragungen (Sylvie Le Moël und Laurine Quélin, Tours; Marianne Tråvén, Stockholm; Galliano Ciliberti, Pavia/Cremona) weitere Themenfelder dieser Epoche bildeten. Einen quantitativen Schwerpunkt bildete das 19. Jahrhundert, fraglos eine Blütezeit der Libretto-Übersetzung, die von Carl Maria von Weber (Mark Everist, Southampton) und Gaetano Donizetti (Giuseppe Montemagno, Paris/Catania) über Giuseppe Verdi und Wagner (Federica Rusconi, Fribourg; Pierre Degott, Metz; Andreas Giger, Baton Rouge/Louisiana; Philippe Reynal, Paris; Anne-Marie Gouiffès, Paris; Christian Merlin, Lille und Peter Jost, München) bis hin zu Modest Mussorgsky (Jean-Marie Jacono, Aix/Marseille) und Jules Massenet (Biancamaria Brumana (Perugia) durchmessen wurde.

Ähnlich weit war der Bogen für das 20. Jahrhundert gespannt, von Claude Debussy (Hugh Macdonald, St. Louis), Richard Strauss (Bernard Banoun, Paris) und Arnold Schönberg (Jan Herman, Löwen) über Igor Strawinsky (Marie-Cécile Barras, Bordeaux; Jean-Jacques Velly, Paris) bis zur jüngeren Musik (Zofia Helman, Warschau, über Roman Palester). Diese Detailstudien veranschaulichten, wie schmal der Grat zwischen Übersetzung und Adaption bzw. Bearbeitung ist und welche vielfältigen Einflüssen (Proben, Inszenierungen etc.) solche Übertragungen ausgesetzt sind. In der Praktiker-Runde aus der Sicht von Übersetzer (Josef Heinzelmann, Mainz), Sänger (Robert Dumé, Paris) und Verantwortlicher für die Untertitel während der Vorführung in Originalsprache (Sylvie Durastanti, Châtelet-Theater Paris) sowie in der Schlussdiskussion wurde deutlich, dass auch heute trotz aller Probleme und Zeitgebundenheit Libretto-Übersetzungen unverzichtbar sind.