

---

## BERICHTE

---

Dortmund, 21. bis 24. Januar 1998:

Internationales Symposium „Johann Sebastian Bach und die Stile“

von Peter Wollny, Leipzig

Zum zweiten Mal lud Martin Geck zu einem der Musik Johann Sebastian Bachs gewidmeten Symposium in das Gästehaus der Universität Dortmund ein. Den Auftakt bildete ein öffentlicher Vortrag von Yoshitake Kobayashi über „Zitate in Bachs Musik“. An den folgenden zweieinhalb Tagen standen Referate von 21 Wissenschaftlern zur Diskussion.

Reinmar Emans und Michael Märker befaßten sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit Bachs Handhabung des Rezitativstils. Hartmut Krones diskutierte die Begriffsfelder Kirchen- und Kammerstil in bezug auf Bachs Schaffen. Dem heiklen Gebiet der ‚precompositional‘ Planung großdimensionierter Werke ging Ruth Tatlow nach. Jean-Claude Zehnder beleuchtete das musikalische Umfeld des Komponisten in Ohrdruf und stellte in Umrissen eine Typologie des mitteldeutschen Orgelchorals auf. Matthias Schneider diskutierte Bachs Umgang mit dem norddeutschen Fantasiestil anhand der Choralbearbeitung BWV 718. Peter Schleuning befaßte sich mit der Stellung des *Stylus phantasticus* innerhalb von Bachs Gesamtschaffen und bemühte sich insbesondere um eine Erklärung des auffälligen Fehlens entsprechender Belege aus der Leipziger Zeit. Robert Hill untersuchte die Technik der ‚überschlagenden Hände‘ bei Bach und zeigte deren Traditionen in der zeitgenössischen französischen und italienischen Cembalomusik auf. Ulrich Siegele diskutierte Bachs Umgang mit dem vermischten Geschmack und erläuterte dessen philosophische und politische Voraussetzungen. Yoshitake Kobayashi sprach in einem zweiten Beitrag über die stilistische Faktur des „*Et incarnatus est*“ aus der *h-Moll-Messe*, das nach seiner Ansicht Ideen aus Giovanni Battista Pergolesis *Salve Regina* in *c-Moll* entlehnt. Martin Geck spürte „universalistischen Zügen in Bachs Köthener Klavierwerken“ nach, während Andreas Jacob anhand der vier Sammlungen der *Clavier-Übung* „die Herausbildung eines universalen Kompositionsbegriffes“ demonstrierte. Alfred Dürr unternahm den Versuch einer Typologie der Präludien des *Wohltemperierten Klaviers*. Siegfried Oechsle sprach über Bachs Rezeption des „Stile antico“ unter Einbeziehung der „alla-breve-Sätze“. Bernd Heyder diskutierte „Bachs Leipziger Motettenstil“ anhand von Kantatensätzen. Die Bedeutung verschiedener Stilebenen für die Dramaturgie von Bachs *Drama per musica* BWV 201 stand im Mittelpunkt von Gerd Rienäckers Beitrag. Dominik Sackmann konnte die Diskussion der italienischen Vorbilder von Bachs Konzertschaffen um neue Beobachtungen erweitern. Michael Talbot behandelte Fragen der formalen Gestaltung, Chronologie und Instrumentierung der *Brandenburgischen Konzerte*. Michael Marissen widmete sich aufführungspraktischen Fragen, die den ‚Sinn‘ einer Komposition berühren. Gregory Butler sprach über die Verbindung von galantem Stil und Kanontechnik in Bachs *Musikalischem Opfer*. Joshua Rifkin befaßte sich mit Stil, Chronologie und historischen Voraussetzungen von Bachs Overtüreschaffen sowie mit der Authentizität der Trompeten- und Paukenstimmen in BWV 1069.

Köln, 20. und 21. Februar 1998:

### Kolloquium „Perspektiven und Methoden einer Systemischen Musikwissenschaft“

von Marcel Dobberstein, Eichstätt

Aus berufenem Munde wird alle Festtage der Musikwissenschaft eine Besinnung auf die Einheit des Faches eingefordert. Vor 50 Jahren fand Friedrich Blume mahndend das mehr und mehr Auseinanderstrebende in Gestalt bemühter Universalisten noch in Tuchfühlung. Die fortschreitende Spezialisierung scheint die Hoffnung auf Ertrag, der aus kooperativem Wirken erwachsen könnte, dieser Tage zunehmend schwinden zu lassen. Der Einladung zu einer wissenschaftlichen Tagung Folge zu leisten, die von Klaus Wolfgang Niemöller doch noch einmal ohne Rücksicht auf Fächer und Richtungen ausgesprochen war, hätte gemäß der konstatierten Entfremdung die Gefahr bergen müssen, sehr bald einem Kolloquium der Sprachlosigkeit beizuwohnen. So mußte dann auch die Diskussion zwischen Vertretern aus verschiedenen Forschungsbereichen selbst zum Prüfstein werden für die Machbarkeit interdisziplinärer Anliegen.

Ein wesentlicher Gesichtspunkt des wissenschaftstheoretischen Konzepts einer „Systemischen Musikwissenschaft“ – ein Begriff, welchen Jobst Fricke (Köln) für das Fach inaugurierte – ist eine unbrüchige Einheit der historischen, der ethnologischen und jener bis dato systematisch genannten Teildisziplinen. Besonders für jene letzte lassen sich wechselseitige Bezugsmomente zwischen ihren Themenkreisen darstellen (Referat: Fricke). Die Geschichte des Kölner Instituts dokumentiert darüber hinaus seit 1950 den Gewinn, den die gemeinsame Arbeit jedem der drei übergeordneten fachlichen Schwerpunkte erbringen kann (Referat: M. Arntz). Dann aber fordert doch sogleich der unerschöpfliche Gegenstand den lebendigen Austausch. Welche Methoden, wenn nicht Systematik und Vergleich, können dem analytischen Blick vor dem Hintergrund einer immer als Aufgabe mitgestellter Distanzierungsleistung Tiefe verleihen. Und diese Erforschung der Grundlagen ist gleichermaßen unabdingbare Voraussetzung für das Verstehen des Gegenstandes wie für die Identität der gesamten Wissenschaft. Die aus ihr erwachsene Resistenzkraft wird dem entgegenwirken können, daß im Zuge standardisierter Begutachtungsprogramme oder dem Druckgewicht der Forderung schneller, gefügiger Resultate eine Innenkehrung des Äußeren nicht zur Aushöhlung der fachlichen Substanz führt. Durch den so im Bunde mit der Historiographie gewonnenen Abstand kann die anthropologisch-gesellschaftliche Relevanz des Musikalischen sowie die Bedeutung der auch vor diesem Hintergrund zu legitimierenden wissenschaftlichen Bemühungen akzentuiert werden.

Aber nicht nur dem musikwissenschaftlichen Selbstbewußtsein, so zeigten Referate und Diskussionen, ist der Dreiklang der Disziplinen förderlich. Der interdisziplinäre Diskurs bereichert die Perspektiven wechselseitig. Das wußten die Begründer des Faches; das wußte ein Helmholtz (Referat: Niemöller), ein Stumpf, ein Adler. Ihnen waren Induktion und Deduktion, Diachronie und Synchronie als Wege der Forschung gleichermaßen selbstverständlich. Sie hatten den Aufwand, die Handreichung zu neuen Wissensgebieten nicht gescheut, um eben das auch für musikalisches Sein und Werden herauszuarbeiten, was im besten Sinne dem systemischen Gedanken nahesteht: die Darlegung systemhafter Vernetzung von naturgegebenen, genetischen, erlernten und kulturabhängigen Faktoren.

Eine interdisziplinäre Ausrichtung bereichert gleichermaßen die Sacharbeit wie die Methodenreflexion. Musikgeschichtsschreibung wird ihrer unausgesprochenen Voraussetzungen nicht ansichtig, wenn sie – wie in der Metapher vom Lahmen und Blinden vielfach illustriert – die Sehhilfen, die ihr die verschwisterte Soziologie reichen will, verschmäht. Die Modelle der Soziologie ihrerseits bleiben ‚leer‘, wo nicht umfassend von Beschreibungen historischer Begebenheiten Kenntnis genommen worden ist (Beiträge zum Themenbereich „Musikgeschichte und Musiksoziologie“: Volker Kalisch, Christoph-Hellmut Mahling und G. Steinschulte). Dann will das Musikalische erlebt sein. Eine Musikforschung, die sich einsinnig auf die Betrachtung von Werkstruktur kaprizierte, entwürfe das Bild einer Musiklandschaft ohne hörende Menschen.

Die Psychologie ist berufen, das vielfältige musikalische Erleben experimentell und vor dem Hintergrund ihres Erfahrungsschatzes aufzuschlüsseln (Referate und Diskussionsbeiträge zur musikalischen Wahrnehmung und zur Syntax: Wolfgang Auhagen, Manuel Gervink, Dieter Gutknecht, Horst-Peter Hesse, J. Jiranek, Detlef Krickeberg, Helga de la Motte, M. Leman, U. Mattusch, R. Parncutt und R. Wichert). Musikpsychologie und Musikethnologie ergründen die Wirklichkeit, die Universalität der Phänomene der Kulturwelten. Die Psychologie entwickelt unter der Assistenz unterschiedlichster, auch ursprünglich fachfremder Methoden, Vorstellungen von der Beschaffenheit der Phänomene, deren Bedeutung die Ethnologie und die Geschichtswissenschaft vergleichend in Raum und Zeit zu bestimmen helfen (Referate: Marcel Dobberstein und Rüdiger Schumacher). Auf die sich in der Vorzeit verlierenden Spuren des tonsystemlich disponierenden Geistes begeben sich Musikethnologen und Akustiker, wenn sie an Hand von Funden wie Steinspielen einer Megalithkultur in West-Sumatra die in ihnen möglicherweise bereits angelegte konstruktive Präzision zu bemessen suchen (Referate: Christoph Louven und U. Pätzold). Methoden der Frequenzanalyse, phonologische oder phonographische Verfahren offenbaren akustische Gesetzmäßigkeiten, die nicht nur für den Instrumentenbau mikroästhetische Zusammenhänge schauen lassen, sondern die zugleich auch das Verständnis historischer wie ethnologischer Tatbestände zu fundieren helfen (Referate: J. Blauert, B. Enders, Bram Gätjen, G. Heike, Chr. Reuter, P. Sitter, R. Vogels und W. Voigt). Daß Musiktherapie und Musikwirkungsforschung systemisch orientiert sind, liegt in der Natur ihrer Anliegen, denn sie haben immer sogleich den ganzen Menschen zu berücksichtigen (Referate: Norbert Bolin und R. Tüpker).

Ein vorrangiges Anliegen der Systemischen Musikwissenschaft ist eine kritische Auseinandersetzung mit Problemen, welche eine um sich greifende Verinselung innerhalb des Tätigkeitsfeldes zeitigt. Zugleich muß die Bedeutung der theoretischen Erkenntnisse für die musikalische Praxis, die mediale Darstellung, die Therapie als für den Unterricht hervorgehoben werden. Der harmonische Dreiklang der Disziplinen ist wider den konstruierten Gegensatz von Grundlagenforschung einerseits und Wirklichkeit der Musikwissenschaft in Gesellschaft und Arbeitswelt andererseits unentbehrlich. Aber auch durch kreative Dissonanzen zwischen ihnen gewinnt die fachliche Substanz. In diesem Sinne war die Möglichkeit fächerübergreifenden Konsenses gleichermaßen Fragestellung wie Resultat der Referate und Gespräche des Kölner Kolloquiums.

Frankfurt/Oder, Zagan, Zielona Gora, 12. bis 15. März 1998:

Symposium „Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik und die Verbreitung seiner Werke in Osteuropa im 18. und 19. Jahrhundert“

von Gerhard Poppe, Dresden

Die wissenschaftliche und praktische Beschäftigung mit der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs in Frankfurt/Oder reicht bis Anfang der siebziger Jahre zurück. Damals wurde die frühere Franziskanerkirche zur Konzerthalle „Carl Philipp Emanuel Bach“ umgebaut, und seit dieser Zeit hat sie ihren Ruf als ein wichtiges musikkulturelles Zentrum der Stadt behauptet. Eine erste größere Konferenz fand 1988 noch unter den begrenzten äußeren Bedingungen der DDR-Zeit statt; inzwischen erlauben die veränderten politischen Verhältnisse wissenschaftliche Veranstaltungen auf einer wesentlich breiteren organisatorischen Basis und inhaltlichen Konzeption. So konnte 1998 bereits das dritte umfangreiche Symposium (seit 1994 im Zweijahresrhythmus) stattfinden; traditionell verbunden mit den Frankfurter Festtagen der Musik, ausge-

richtet von der Konzerthalle in Verbindung mit dem Lehrstuhl Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden und konzipiert und geleitet von dessen Inhaber Hans-Günter Ottenberg. Die diesjährige Thematik war darüber hinaus Anlaß, Teile des Symposiums im Schloß Zagan und in Zielona Gora zu veranstalten, organisatorisch verbunden mit den gleichzeitig stattfindenden VII. Internationalen Musik-Begegnungen „Ost-West“ in Zielona Gora.

Zwei Vorträge, die den Horizont eines der beiden inhaltlichen Schwerpunkte gleichsam von außen bezeichneten, leiteten die Tagung ein: Helga Schultz, Berlin und Frankfurt/Oder, sprach über „Das Polenbild der deutschen Aufklärung“, während Gudrun Busch, Mönchengladbach, mit Elisa von der Recke eine der schillerndsten Gestalten im Umkreis norddeutscher Musik und Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts ins Bewußtsein rückte. Die einzelnen Referate des Osteuropa-Schwerpunktes ließen sich am besten als Bausteine eines noch zu erstellenden Mosaiks verstehen: In den Beiträgen von Violetta Kostła, Gdansk („C. Ph. E. Bach's music in Gdansk in the second part of the 18th century“), Janis Torgans, Riga („C. Ph. E. Bachs Beziehungen nach Lettland“), Vita Lindenberg, Riga („Die musikkulturelle Situation in Riga in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Rezeption der Musik C. Ph. E. Bachs“), Ingeborg Allihn, Berlin („C. Ph. E. Bach und Dietrich Ewald Grotthus – ein ‚Briefwechsel besonderer Art“), Anselm Gerhard, Bern („Anmerkungen zu einem Reisebericht aus Bachs kurländischem Gönnerkreis“), Zane Gailite, Riga („C. Ph. E. Bach und Franz Adam Veichtner“) und Darrell Berg, St. Louis („C. Ph. E. Bach und Anna Louise Karsch“) wurde anhand der Kontakte C. Ph. E. Bachs und der Verbreitung seiner Musik der baltische Kulturraum in wesentlichen Zügen erkennbar. Demgegenüber betonte Jurate Landsbergyte, Vilnius („C. Ph. E. Bachs Beziehungen nach Wilna“) die andersgearteten Aufnahmebedingungen für seine Musik im katholisch geprägten Litauen. Rudolf Pečman, Brno („C. Ph. E. Bach und die tschechische Klaviermusik des 18. und 19. Jahrhunderts“) ging in seinem Beitrag vor allem auf die Wirkung des *Versuch(s) über die wahre Art das Clavier zu spielen* ein, während Hartmut Krones, Wien, über „C. Ph. E. Bach im Urteil von Raphael Georg Kiesewetter“ sprach. Keinem der beiden Schwerpunkte der Tagung war schließlich der Vortrag von Eugene Helm, Maryland, „Lasset die Musik ertönen – über die Zukunft der C. Ph. E. Bach-Edition“ zuzuordnen, dem sich dann allerdings eine kontroverse Diskussion anschloß.

Der zweite Teil des Symposiums wurde eingeleitet mit einem Vortrag von Martin Petzoldt, Leipzig, „Zur theologischen Spezifik der von C. Ph. E. Bach vertonten Texte“, der zunächst die Grundzüge des theologischen Wandels seit der Mitte des 18. Jahrhunderts darstellte und dann Ramlers Text *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* exemplarisch interpretierte. Die Fülle der Einzelbeiträge bezog sich nicht ausschließlich auf die Musik C. Ph. E. Bachs: Neben Referaten zu seinem Amt und den damit verbundenen kirchenmusikalischen Aufgaben (Rachel W. Wade, Simpsonville/Maryland, Reginald Sanders, New Haven, und Barbara Wiermann, Leipzig) sowie dem Beitrag von Hans-Günter Ottenberg, Dresden, zum Urteil der zeitgenössischen Publizistik über C. Ph. E. Bachs geistliche Musik, gab es Vorträge zu einzelnen Werken, wie den von Günther Wagner, Berlin, zur Osterkantate aus dem Jahre 1756, von Heinrich W. Schwab, Gettorf, zu Klopstocks *Morgengesang am Schöpfungsfeste*, von Peter Wollny, Leipzig, zu den Leipziger und Berliner Aufführungen des Magnificats sowie von Magda Marx-Weber, Hamburg, und Paavo Soinne, Kerava, aus unterschiedlicher Sicht zu den Litaneien. Michael Heinemann, Berlin, sprach über „C. Ph. E. Bach und der stile antico“, Pamela Fox, Oxford/Ohio, ging Fragen der Chronologie nach, und Susanne Staral, Berlin, stellte Überlegungen zu Johann Christian Bachs Kirchenmusik an. Vor allem in den Beiträgen von Christoph Henzel, Berlin, „Zu den Graun-Beständen in C. Ph. E. Bachs Notenbibliothek“, Ulrich Leisinger, Leipzig, „C. Ph. E. Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius“ und Howard E. Smither, Chapel Hill/North Carolina, „Die ‚Auferstehung und Himmelfahrt Jesu‘ by Agricola and C. Ph. E. Bach. A Comparison“ wurde erkennbar, daß von der in den letzten Jahren wesentlich intensivierten Erforschung der geistlichen Musik C. Ph. E. Bachs Impulse ausgehen könnten, die eine Neuerschließung und Neubewertung der lange vernachlässigten Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ermöglichen.

Berlin, 27. bis 29. März 1998:

Tagung „Quellentypen und ihre Bedeutung für die Edition“

von Armin Raab, Bonn

Das Seminar, zu dem die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute als Veranstalterin und das Staatliche Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (SIMPK) als Gastgeber nach Berlin luden, wandte sich in erster Linie an die Editoren, stand aber auch „fortgeschrittenen Studenten mit besonderem philologischen Interesse“ offen. Dieses Angebot fand regen Zuspruch: 135 Anmeldungen gingen ein – erstaunlich für die innerhalb der Musikwissenschaft oft genug als bloße Hilfswissenschaft mißverständene Philologie. Doch schloß die Veranstaltung weniger eine Lücke in der universitären Ausbildung als in der Kommunikation musikwissenschaftlicher Editoren: Ihnen fehlt ein Forum für regelmäßigen Austausch. Bedingt durch die laufenden Editionsprojekte reichte der zeitliche Rahmen vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert. Nur die beiden ersten Referate griffen weiter zurück. Werner Breig warnte davor, daß Übertragungen aus Klavierpartitur (Samuel Scheidt) und Orgeltabulatur (Dietrich Buxtehude) in moderne Notation zur Verengung auf eine einzige von mehreren möglichen Realisierungen führen können. Die datenbankmäßige Erfassung von ursprünglich für die *Denkmäler der Tonkunst in Deutschland* zusammengetragenen Fotokopien teilweise verschollener Orgeltabulaturen führte Konstantin Restle (SIMPK) am Computer vor. Helga Lühning vom Beethoven-Archiv Bonn, als Fachgruppensprecherin zugleich Initiatorin und Leiterin des Seminars, setzte sich mit dem unterschiedlichen Stellenwert des Autographs für die Edition auseinander. Bei Beethoven ist diese Bedeutung häufig überschätzt worden – die endgültige Gestalt seiner Werke findet sich oft erst in überprüften Abschriften und Drucken. Matthias Wendt (Schumann-Ausgabe, Düsseldorf) legte reichhaltiges Material zum Notenstich und den verschiedenen Druckverfahren vor. Ergänzt wurde der Abriss durch ein Verlagsvideo über die Arbeit von Notenstechern und durch Anmerkungen von Hans Reinhard Wirth (SIMPK) über Möglichkeiten und Grenzen des Notensatzes am Computer. Wie nützlich das Wissen um Plattenkorrekturen in der editorischen Kleinarbeit sein kann, demonstrierte im unmittelbaren Anschluß Michael Struck (Kiel) anhand seiner Arbeiten für die Brahms-Gesamtausgabe. Reinmar Emans führte in ein zentrales Problem der Neuen Bach-Ausgabe ein: die Übernahme jener Angaben zu Dynamik und Artikulation aus den Aufführungsstimmen, die über die autographe Partitur hinausgehen. Sie sind zwar authentisch, repräsentieren aber im Grunde ein zweites Werkstadium. Abhilfe könnte hier nur eine weitere Differenzierung der diakritischen Zeichen schaffen. Eine Edition Bachscher Kantaten, die eine solche Kennzeichnung vornimmt, aber sich gleichzeitig ganz an den Bedingungen der Musikpraxis und den Vorstellungen eines Verlags orientiert, stellte kontrapunktierend Hans Größ (Leipzig) vor. Walther Dürr (Tübingen) sprach über „Mischung ungleichwertiger Quellen“ und zielte damit auf das klassische Verfahren der Rekonstruktion eines verschollenen Archetypen (hier das Autograph eines Schubertschen Liedes) aus mehreren unabhängigen Überlieferungssträngen mit anschließender *Divinatio*, also Verbesserung des so gewonnenen Notentextes auf Grundlage der Stilkritik. Joachim Veit (Detmold) und Frank Ziegler (Berlin) stellten fest, daß Klavierauszüge nur bedingt als Nebenquelle für die Partituredition von Bühnenwerken Carl Maria von Webers fungieren können. Mit einem Überblick über die Geschichte und die zeitgenössische Theorie revidierten sie zudem die in der Literatur verbreitete Einschätzung Webers als Schlüsselfigur bei der Entstehung des modernen Klavierauszugs. Die meisten Werke Arnold Schönbergs liegen in mehreren autographen Quellen vor (Particell, Reinschrift, Klavierauszug), deren Differenzen die Herausgeber vor große Probleme stellen. Dies führten Ullrich Scheideler insbesondere am Monodram *Erwartung* und Martina Sichardt an der Frage konjekturreller Korrekturen von Reihenabweichungen vor (mit flankierenden Statements zur Situation bei Anton von Webern, Alban Berg und Pierre Boulez von Regina Busch, Wien, Thomas Ertelt, SIMPK Berlin, und Thomas Bösch, Berlin).

Mit einem Vortrag und einem Gesprächskonzert trat das Seminar an eine breitere Öffentlichkeit. Christian-Martin Schmidt (Berlin) begründete unter dem Titel „Zwischen Quellentreue und Werkrezeption – oder: Dem Wandel des historischen Bewußtseins ist nicht zu entkommen“ die wissenschaftliche Notwendigkeit der neuen Gesamtausgaben-Projekte aus der Geschichte der Musik-Edition seit dem 19. Jahrhundert. Walburga Litschauer (Wien, Neue Schubert-Ausgabe) und Gert Hecher als auf historische Aufführungspraxis spezialisierter Pianist stellten Franz Schuberts Entwürfe zur späten *B*-Dur-Sonate (D 960) dem fertigen Werk gegenüber. Hecher spielte dabei ein Instrument aus dem Bestand des Musikinstrumenten-Museums: einen Graf-Flügel, der dem Besitz Carl Maria von Webers entstammt. Nicht erst hier erwies sich die Wahl des Veranstaltungsortes als außerordentlicher Glücksfall. Das SIMPK hatte die Tagung in jeder Hinsicht exzellent vorbereitet, einschließlich einer kleinen Ausstellung über die in Berlin ansässigen Gesamtausgaben (Carl Maria von Weber, Arnold Schönberg, Hanns Eisler). Als Gastgeber hatte das Institut großen Anteil daran, daß im abschließenden Round-Table der Referenten der Wunsch nach einer Fortsetzung unisono vorgebracht wurde.

Urbana-Champaign (Illinois), 16. bis 19. April 1998:

Jahrestagung der Society for Seventeenth-Century Music (SSCM)

von Linda Maria Koldau, Seeheim

Daß in der Erforschung der sogenannten ‚Alten Musik‘ Theorie und Praxis unbedingt zusammengehören, steht mittlerweile außer Frage. Wie sehr das anglo-amerikanische Studiensystem mit seiner Symbiose von historisch-analytischer Forschung und Aufführungspraxis diesem Anspruch gerecht wird, wurde auf dem Sechsten Jahrestreffen der Society for Seventeenth-Century Music deutlich, zu dem John Hill an die University of Illinois at Urbana-Champaign eingeladen hatte. Drei der insgesamt achtzehn Vorträge waren sogenannte ‚Lecture Recitals‘, in denen Musikwissenschaftler ihre Ergebnisse direkt am Cembalo (Charlotte Mattax mit Repertoire für das heute vergessene ‚Cimbalo cromatico‘), auf der Blockflöte (Cathryn Dew in ihrem Vortrag zur Entstehung der Solo-Sonate) oder sogar anhand von Miniatur-Szenen aus englischen Theaterstücken des 17. Jahrhunderts präsentierten (Raphael Seligmann und Mary Chin).

Die kaleidoskopische Vielfalt und das Netz der internationalen Beziehungen im Musikleben des 17. Jahrhunderts spiegeln sich in der Fülle der thematischen Schwerpunkte in den acht Sitzungen. So erschien das französische Theaterleben des späten 17. Jahrhunderts nicht nur als Stimulus für Parodie und Travestie (Susan Harvey), sondern auch als entscheidender kultureller Einfluß in Schweden (Barbara Coeyman) und Rußland (Claudia Jensen). Auch die englische Musikkultur erwies sich in den Vorträgen von Jonathan Wainwright, Amanda Eubanks, Raphael Seligmanns und Mary Chins als Spiegel zeitgenössischer Strömungen, während Andrew dell'Antonio und Linda Maria Koldau mit Vorträgen über die *Seconda pratica* und Claudio Monteverdis geistliche Musik zeigten, daß der Wandel im Geschmack und in den kognitiven Denkstrukturen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts durchaus auch die Kompositionspraxis beeinflußt haben könnte.

Neue Funde präsentierte John Walter Hill mit Kirchenmusik aus dem erst kürzlich eröffneten Archiv des Florentiner Doms Santa Maria del Fiore. Wie auch Collen R. Baade mit ihrem Vortrag über die kaum dokumentierte Verwendung des *bajón* (Fagotts) in der Musik spanischer Nonnenklöster bot Hill einen bemerkenswerten Einblick in eine Musikpraxis, die sich erst aus dem Mosaik von Notenbild, zeitgenössischen Berichten und dem liturgischen Kalender des Doms erschließt. Der Wandel in der kompositorischen Praxis vom 16. zum 17. Jahrhundert wurde auch aus Andreas Waczaks Vortrag über zwei Parodiemessen ersichtlich, die mit großer Wahrscheinlichkeit Heinrich Schütz zugeschrieben werden können. In Mary E. Frandsen

Vortrag „Allies in the Cause of Italian Music“ kam dagegen der Geschäftsmann Schütz im Kampf gegen musikalisches Mittelmaß zum Vorschein, während Charles Brewers mit seinem Beitrag über die Pastorella in den Werken von Johann Heinrich Schmelzer und Heinrich Ignaz Biber die Entstehung eines rein österreichischen Genres skizzierte.

Nicht nur die Verbindung von Theorie und Praxis, sondern auch die anglo-amerikanische Diskussionsfreudigkeit erweist sich in der Musikforschung als äußerst ertragreich: ‚Responses‘ (Kurzreferate in direktem Bezug zum jeweiligen Vortrag) gaben Gelegenheit zur Betrachtung aus anderem Blickwinkel und zu weiterer Diskussion – daß hier viele Fragen offen bleiben, ist dabei wohl das anregendste Ergebnis.

Berlin, 14. bis 16. Mai 1998:

Internationales Kolloquium „Brecht und die Musik“

von Hyesu Shin, Berlin

Als „Liedermacher“ begann Bertolt Brecht seine literarische Laufbahn. Da lag es nahe, ein Symposium über „Brecht und die Musik“ zu veranstalten, um das Jahr zu begehen, in dem der Dichter 100 Jahre alt geworden wäre. Vom 14. bis 16. Mai fand das Internationale Kolloquium im Konzerthaus am Gendarmenmarkt in Berlin statt, veranstaltet in Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin und geleitet von Albrecht Riethmüller. Am Beginn der Tagung stand Jost Hermand (Madison, WI, USA) mit einem Vortrag über Brecht und seinen langjährigen Freund und Mitarbeiter Hanns Eisler. Tilo Medek (Remagen) ging der Frage nach, ob die Komponisten durch Brecht besser wurden. Er versuchte eine Antwort am Beispiel seines Lehrers Rudolf Wagner-Régeny. Giselher Schubert (Frankfurt a. M.) untersuchte die kurze Zusammenarbeit von Brecht und Paul Hindemith.

Zwischen Carl Orff und Brecht gab es keine persönliche Zusammenarbeit. Unter den Kompositionen, die vor 1935 entstanden sind und von Orff selbst später zurückgezogen wurden, waren unter anderem einige Stücke nach Texten von Brecht. „Burying the Past: Orff and his Brecht Connection“ war der Vortrag überschrieben, der von Kim Kowalke (Rochester, NY, USA) gehalten wurde. Einem weiteren unbekanntem Thema widmete sich Guido Heldt (Berlin) mit „...among them a drummer-boy‘ Brittens Brecht“. Nach diesem Exkurs ging es dann wieder um das ‚Dream-team‘ Eisler/Brecht. Oder Brecht/Eisler? Albrecht Dümling (Berlin) sprach über „Perspektiven, Formen und Grenzen ihrer Zusammenarbeit“. Im Anschluß fand eine Diskussion über „Politisierung der Musik“ statt mit Joachim Lucchesi (Berlin), Günter Mayer (Staitz) und Steven P. Scher (Hanover, NH, USA). In Kurt Weill hatte Brecht einen Komponisten, mit dessen Musik zur *Dreigroschenoper* er seinen größten Erfolg feiern konnte. Ihre Zusammenarbeit funktionierte aber nicht reibungslos. Albrecht Riethmüller stellte provokativ die Frage: „Brecht und Weill – ein Team?“ Und Jens Malte Fischer (München) referierte über *Happy End*. Der zentrale Begriff in der Theorie Brechts ist Verfremdung. Wie ist aber Verfremdung in der Musik möglich, und welchen Einfluß hat sie auf die Moderne? „The Alienation-Effect and Modern Music“ lautete der Beitrag von Laurence Kramer (New York, NY) Claudia Albert (Berlin) diskutierte Brechts Lehrstücke und Kinderopern in Zusammenarbeit mit Hindemith, Weill und Paul Dessau. Frank Schneider (Berlin) gab interessante Einsichten in das Verhältnis „Dessau und Brecht“. In der Schlußdiskussion wurde über die Tagung resümierend reflektiert. Albrecht Riethmüller war im Gespräch mit Tilo Medek, Gerhard Müller (Leipzig) und Walter Bernhart (Graz).

Halle, 8. und 9. Juni 1998:

Wissenschaftliche Konferenz zu den 47. Händel-Festspielen: „Metastasio in der Musik außerhalb Italiens“ (zum 300. Geburtstag)

von Johannes Killyen, Halle

Die 27 Opern- und acht Oratorienlibretti von Pietro Metastasio (1698–1782) dienten zahllosen Komponisten des 18. Jahrhunderts – auch außerhalb Italiens – als Vorlage. Seine nach festen Regeln der Personenkonstellation, Intrigenkonstruktion und des musikalischen Ablaufs sich entwickelnde Dramaturgie wurde als idealtypisches Grundkonzept der Opera seria angesehen. Georg Friedrich Händels Augenmerk dagegen galt eher den „Abgründen der menschlichen Seele, den Ekstasen und Verzweiflungen vor dem Happy Ending“ (Silke Leopold). Wahrscheinlich aus diesem Grund vertonte Händel nur drei Metastasio-Libretti.

Die wissenschaftliche Konferenz mit Teilnehmern aus den Vereinigten Staaten, Großbritannien, den Niederlanden und Deutschland beschäftigte sich mit der Metastasio-Rezeption außerhalb Italiens. Donald Burrows (Milton Keynes, GB) referierte über Charles Burneys Metastasio-Bild in der 1796 erschienenen Biographie *Memoires of the Life and Writing of the Abate Metastasio*, in der Burney in Metastasio ein Symbol des – zur Französischen Revolution kontrastierenden – aristokratischen Zeitalters sah. Ellen T. Harris (Cambridge, MA, USA) zeigte die Entwicklung von der barocken Da capo-Arie Händels zum von der Sonatenform bestimmten Typus der Mozartschen Arie auf, wobei sie in diesem Zusammenhang die Bedeutung von Metastasios Textvorlage unterstrich. Bruce Alan Brown (Los Angeles, CA, USA) referierte über Metastasios intensive Kontakte zum Ballett: Dies betraf einerseits seine Zwischenaktballette, deren Konvention dem Dichter gut vertraut war, und andererseits spätere Ballettaufführungen, die sich auf Operntexte Metastasios stützten. Imanuel Willheim (Hartford, Conn., USA) wies mit Bezug auf die heutige Aufführungspraxis darauf hin, daß Metastasio als Opernlibrettist sicherlich auch den korrekten Ablauf der Bühnenhandlung überwachte. Auf der Basis diesbezüglicher schriftlicher Zeugnisse des Dichters sprach Willheim sich für eine genaue Rekonstruktion der szenischen Konventionen aus.

Einige Referate widmeten sich der vergleichenden Untersuchung unterschiedlicher Metastasio-Vertonungen: Michael Zywiets (Münster) machte keineswegs zufällige Abweichungen in der Theaterpraxis für Unterschiede zwischen den *Siroe*-Vertonungen von Vinci, Porta, Porpora, Sarro, Vivaldi und derjenigen Händels verantwortlich, während Gabriele Buschmeiers (Mainz) Referat den *Ezio*-Opern von Händel und Gluck, Anja-Rosa Thöming (Rostock) Vortrag den *Ezio*- Fassungen Hasses galt. Unbekanntere Vertonungen präsentierte Steffen Voss (Hamburg) mit den Oratorien des Hamburger Syndikus Jacob Schuback (1726–1784). Spätere Beispiele Metastasianischer Vertonungen führten Helga Lühning (Bonn; „Metastasio und Mozart“) und Kenneth Nott an (Hartford, Conn., USA; „Johann Christian Bachs *Gioas, re di Giuda* – ein Aufeinandertreffen Metastasianischer und Händelscher Tradition“). Richard King (College Park, MD, USA) widmete sich Metastasios einziger komischer Oper, *L'impresario delle canarie*.

Weitere Vorträge beschäftigten sich mit regionalen Aspekten der Metastasio-Rezeption: Reinhard Wiesend (Bayreuth) stellte eine anonyme *Ezio*-Fassung aus Bayreuth (eine starke Kürzung des Originals), den in Dresden aufgeführten *Demofonte* Hasses und Galuppi *Alessandro nell'Indie* aus München (kurioserweise unverändert aus Venedig übernommen) vor. Gerhard Poppe (Dresden) erörterte die Verbreitung der Metastasio-Libretti am Dresdner Hof, und Paul W. van Reijen (Groningen, NL) bot zum Abschluß des zweitägigen Symposiums eine Einführung in die niederländische Metastasio-Rezeption.

Bonn, 18. bis 20. Juni 1998:

**Internationale Fachkonferenz des Beethoven-Archivs Bonn: „Ludwig van Beethoven: Werke für Klavier und Violoncello“**

von Jürgen May, Garmisch-Partenkirchen

Die Cellowerke Beethovens sind bisher nicht umfassend gewürdigt worden. Diesem Versäumnis abzuweichen schickte sich eine international besetzte Fachkonferenz an. Bedeutende Quellenfunde der letzten Zeit (das Autograph des 1. Satzes aus op. 69 hat Lewis Lockwood schon 1992 faksimiliert) wurden im Rahmen der Tagung erstmals präsentiert, allen voran die vor einigen Jahren von Albert Dunning (Cremona) wiederentdeckte Stichvorlage zu op. 69, aber auch von Beethoven korrigierte Erstausgaben (Bernard van der Linde, Pretoria; Albi Rosenthal, London). Ingeborg Maaß (Bonn) untersuchte die bisher nicht wirklich gewürdigten Autographe zu WoO 45 und 46: Weist letzteres noch Spuren der Werkgenese auf, so trägt ersteres den Charakter einer Reinschrift. Die Auswertung der Quellen wird nicht allein zur philologischen Exaktheit der Editionen beitragen, sondern auch einige wesentliche Korrekturen zeitigen.

Daß sich ein gewichtiger Teil der Quellendiskussion um die Skizzen drehte, versteht sich bei der Fülle des erhaltenen Materials gerade zu den Cellowerken fast von selbst. Voraussetzung für die Auswertung der Skizzen ist ihre korrekte Chronologie. In diesem Sinne schlug Sieghard Brandenburg (Bonn) eine Neuordnung der Lagen des von Alan Tyson rekonstruierten Skizzenbuches 1807/08 zu op. 69 vor. War man sich grundsätzlich einig über die Bedeutung der Skizzen als sichtbare Spuren des Beethovenschen Schaffensprozesses, so warnte Petra Weber-Bockholdt (Hameln) vor einer Überbewertung gegenüber dem ‚eigentlichen‘ Werk; sie seien nur gewissermaßen retrospektiv von diesem aus zu interpretieren. Dagegen führte Martina Sichardt (Berlin) am Beispiel der Fuge aus op. 102,2 die Skizzen als Werkzeug zur Analyse vor.

Einigkeit herrschte über die Bewertung des Beethovenschen Cellowerkes. So bestätigte die Konferenz eindrucksvoll, daß sämtliche der insgesamt acht Kompositionen, auch jene ohne Opuszahl, zu den gewichtigeren Werken Beethovens zu zählen sind, wobei die Sonaten geradezu Schlüsselpositionen in seinem Gesamtchaffen einnehmen. Birgit Lodes (München) strich die zentrale gattungsgeschichtliche Stellung des op. 5 heraus, das auf Kompositionen in Beethovens Umfeld Einfluß ausübte. Wolfgang Osthoff (Würzburg) skizzierte, ausgehend von op. 5 Nr. 1, die Entwicklung der Ensemble-Kadenz in Beethovens Gesamtwerk. Mit seiner Untersuchung zum Verhältnis von Klavier- und Cellopart in op. 69, insbesondere der Registerwahl beim Cello, unterstrich Lewis Lockwood (Harvard) die Schlüsselrolle der Sonate innerhalb der Kammermusik Beethovens. Von eben jener Korrelation der beteiligten Instrumente ausgehend, beleuchtete William Drabkin (Southampton) die spezifischen Probleme der Besetzung Klavier-Cello vor dem gattungsgeschichtlichen Hintergrund. Den meisten Diskussionsstoff lieferten die Sonate op. 102, die die Schnittstelle zwischen mittlerer Schaffensperiode und Spätwerk markieren. Peter Cahn (Frankfurt a. M.) stellte das erste des Werkpaares als ‚Freie Sonate‘ in die Tradition der Fantasie-Sonaten op. 27. Kontrovers erwies sich die Beurteilung der Fuge aus op. 102 Nr. 2 des, wie sich zeigte, problematischsten Satzes des gesamten Cellowerkes. Erkannte Rudolf Bockholdt (Hameln) im Satzverlauf eine fortschreitende Zersetzung des Fugenprinzips, so strich Martina Sichardt gerade die Neuinterpretation typischer Fugenelemente und barocker Thementypen durch Beethoven heraus.

Angesichts der hohen Qualität der Werke Beethovens für Cello und Klavier mag man ihre geringe Zahl bedauern. Ob eine Einbeziehung auch der Bearbeitungen für diese Besetzung, wie vom Cellisten Dimitrij Markevitch gefordert, dem Mangel abzuweichen vermag, mit dieser Frage setzte sich Armin Raab (Bonn) auseinander. Er machte vor allem die substantiellen Unterschiede zwischen der wohl authentischen Umarbeitung der *Hornsonate* op. 17 einerseits und denjenigen fremder Bearbeiter (etwa op. 64) andererseits deutlich. Abgeschlossen wurde die gelungene und anregende Veranstaltung mit einer organologischen Untersuchung des Violoncellos aus Beethovens Besitz von Kai Köpp (Freiburg).