

Abstracts

RENATE FALTIN

Ausbildung der männlichen Falsettstimme

Der Beitrag erläutert die Erfahrungen mit der professionellen Ausbildung der Falsettstimme. Der Frage nach der Besonderheit bei der Ausbildung dieser Stimmgruppe wird ebenso nachgegangen wie jener, ob diese Stimmen zunächst in der modalen Lage ausgebildet werden sollten.

RUTH MÜLLER-LINDENBERG

Haböcks Erbe, Haböcks Erben. Zur Archäologie der Geschichtsschreibung über Kastratensänger

Der Aufsatz untersucht Franz Haböcks Buch *Die Kastraten und ihre Gesangskunst. Eine gesangsphysiologische, kultur- und musikhistorische Studie* (1927), das man als die Gründungsurkunde der musikwissenschaftlichen Forschung über Sängerkastraten bezeichnen könnte, im Hinblick auf seine physiologischen, psychiatrischen, gendertheoretischen, moralischen und ästhetischen Grundlagen. Es zeigt sich, dass Haböcks Quellen, die teils weit ins 19. Jahrhundert zurückreichen, die musikgeschichtliche Forschung auch in prekären Punkten beeinflusst haben. Als besonders kritisch stellt sich die Koppelung von physiologischen mit charakterlichen Eigenschaften heraus.

WOLFRAM SEIDNER

Zur Physiologie des männlichen Falsetts

Sänger benutzen beim traditionellen Opern-, Operetten- und Konzertgesang fast ausschließlich das Modalregister. Bei hohen oder extrem hohen Tönen ist es jedoch möglich, im sogenannten Falsettregister zu singen, das sich physiologisch von dem Modalregister bezüglich Atemdruck, Schwingungsablauf der Stimmlippen und Klangformung unterscheidet und für das professionelle künstlerische Singen meist einer besonderen Schulung bedarf. Praktikabel erscheint es, ein *natural falsetto* (die natürliche Veranlagung, das ungeschulte Falsett) von einem *artistic falsetto* (einem geschulten Falsett, das für einen künstlerischen Gebrauch geeignet ist) abzugrenzen. Aber nicht nur Sänger, sondern auch Bauchredner und Jodler wenden diese Stimmgebung an.

Einige Probleme, die sich in meinen phoniatischen Sprechstunden ergeben hatten, werden etwas ausführlicher geschildert und betreffen die natürliche Veranlagung, den Wechsel zwischen Modal- und Falsettstimme, Fragen des Gesangsunterrichts und der Überlastung sowie den diagnostischen Wert der Falsettfunktion.

VOLKER HESSE

Hormone, Stimme und Kastratensänger

Kastrationen, die überwiegend im 17. und 18. Jahrhundert bei Knaben vor Eintritt der Pubertät vorgenommen wurden, um den Stimmbruch zu vermeiden und eine Kastratenstimmlage zu sichern, wirkten sich negativ auf die Entwicklung der Kinder aus. In dem Beitrag wird die Bedeutung von Hormonen für die Entwicklung des männlichen Stimmenapparates, die Sprachentwicklung und die normale körperliche Entwicklung aufgezeigt. Als Folge einer präpubertären Kastration kommt es zu einem bleibenden Mangel an männlichen Sexualhormonen, der den Gesamtkörper des Heranwachsenden betrifft. Der u. a. von männlichen Hormonen (Testosteron) induzierte Wachstumsschub in der Pubertät fällt aus, das Wachstum wird später als sonst beendet. Der Sexualhormonmangel betrifft auch das Kehlkopfwachstum, die männliche Ausreifung des Kehlkopfes bleibt aus.

Hinsichtlich des Phänotypus können zwei Typen von Kastraten unterschieden werden: ein mehr adipöser Typ und ein größerer hagerer Typ. Kastraten werden spezifische psychische Charaktereigenschaften nachgesagt, die natürlich vor allem auch durch soziale Kommunikationsfaktoren mit hervorgerufen werden können. Aktuelle Forschungsergebnisse der Neurophysiologie weisen aber aus, dass die in der Pubertät bei normalen Knaben ansteigenden pubertären Testosteronspiegel physiologischerweise Umbauvorgänge im Gehirn hervorrufen, die sowohl Abbau- wie Aufbauprozesse im Gehirn beinhalten. Diese testosteronbedingten pubertären Umbauprozesse fallen bei den Kastraten aufgrund der niedrigen Testosteronwerte aus und könnten so deren psychische Spezifika mitbedingen.

MICHAEL SACHS

Indikationen, Technik und Komplikationen der Orchidektomie (»Kastration«) im 17. und 18. Jahrhundert

Die Kastration von Knaben zur Verhinderung des Stimmbruches besonders im 17./18. Jahrhundert gehört zu den bisher wenig erforschten Kapiteln in der Medizin- und auch der Musikgeschichte. In der Literatur wurde sogar die These aufgestellt, dass Wundärzte (Handwerkschirurgen) in der Barockzeit der Hodenentfernung gar nicht gewachsen gewesen seien. Ziel dieser Arbeit ist es, anhand der zeitgenössischen Quellen zu prüfen, ob eine doppelseitige Hodenentfernung (Orchidektomie, »Kastration«) bei Knaben seinerzeit operationstechnisch überhaupt möglich war und auch tatsächlich durchgeführt wurde. Durch Auswertung der Publikationen von Chirurgen und Ärzten des 17. und 18. Jahrhunderts (Lorenz Heister [1752], Ambroise Paré [1666], Jean-Louis Petit [1718], Matthaeus Gottfried Purmann [1692], Balthasar Ludwig Tralles [1757/62]) konnte aufgezeigt werden, dass eine operative Entfernung der Hoden in der Barockzeit mit den damals bekannten Operationsmethoden und Operationsinstrumenten technisch durchaus möglich war und nachweislich auch durchgeführt wurde. Langzeituntersuchungen über die Auswirkungen der Operationen wurden damals aber noch nicht durchgeführt. Auch Angaben über die Mortalität (Sterblichkeit) wurden in der zeitgenössischen Literatur, wie damals noch üblich, nicht gemacht. Die Mortalität war aber sicherlich deutlich geringer im Vergleich zu den technisch viel schwierigeren Amputationen von Extremitäten, die damals – kriegsbedingt – nachweislich sehr zahlreich durchgeführt wurden.

CHRISTIAN SCHAPER, ULLRICH SCHEIDELER

»Das Klavier ist ein kurzatmiges Instrument, und man kann ihm nicht genug nachhelfen«. Arnold Schönbergs Klavierstück op. 11 Nr. 2 im Spiegel von Ferruccio Busonis *Konzertmäßiger Interpretation*

Als Arnold Schönberg sich 1909 an Ferruccio Busoni mit der Bitte wandte, zwei neue Klavierstücke von ihm aufzuführen, setzte dies eine briefliche Auseinandersetzung von erstaunlicher Tragweite in Gang: Auf Seiten Schönbergs führte sie zu einem ästhetischen Bekenntnis, das als Gründungsdokument der freien Atonalität gelten kann, während sie sich auf Seiten Busonis zu einer veritablen kompositorischen Aneignung von Schönbergs Klavierstück op. 11 Nr. 2 auswuchs. Der ästhetische Disput, ausgetragen sowohl im Briefwechsel Busoni–Schönberg als auch direkt im Manuskript von Busonis *Konzertmäßiger Interpretation* des Klavierstücks, verhandelt Aspekte des Klaviersatzes, der Form

und des Tonsatzes in komplizierter Verflechtung miteinander; zugleich steht auch das Verhältnis von Autorschaft und Interpretation zur Debatte. Im vorliegenden Beitrag wird anhand eines Vergleichs der Versionen und mit Blick auf die Quellen untersucht, wie sich in Schönbergs Klavierstück op. 11 Nr. 2 sowie in Busonis *Konzertmäßiger Interpretation* das Zusammenspiel zwischen instrumentaler Idiomatik einerseits sowie formaler Disposition und Zusammenhangsstiftung andererseits konkret darstellt. Anders als es Busonis Berufung auf seinen Eindruck »als Klavierspieler« glauben macht, erweist sich Schönbergs Klavierstück op. 11 Nr. 2 dabei als ein Werk, das weniger den Pianisten als vielmehr den Komponisten Busoni anging. In der Diskussion um die Angemessenheit von Busonis Bearbeitung, die sich vor allem um die Gestaltung von Übergängen und Aspekte von musikalischer Zusammenhangsbildung dreht, ist es überraschenderweise schließlich Schönberg, der – in gewissem Widerspruch zu seiner radikalen Einfalls- und Ausdrucksästhetik der Jahre um 1909 – immer wieder noch nachvollziehbarere Ableitungsverhältnisse nach den Prinzipien der entwickelnden Variation anmahnt. Wenn Busoni in seiner »Bearbeitung nach ›rückwärts« (Reinhold Brinkmann) über den veränderten Klaviersatz eine romantische Formästhetik im Sinne traditioneller Formwirkungen gleichsam zu retten versuchte, so muss doch betont werden, dass Schönbergs Stück diesen Zugriff eben auch erlaubte: Nur wegen seiner eigenen formästhetischen Residuen erwies es sich für Busoni überhaupt als anschlussfähig.

MARTHA GANTER

Busoni und sein enger Schülerkreis. Personelle und kunstübergreifende Beziehungen zum Staatlichen Bauhaus in Weimar

In Busonis engem Schüler- und Freundeskreis bestanden vielfältige, kunstübergreifende Beziehungen zum Staatlichen Bauhaus in Weimar. Und auch Busoni kam anlässlich der Bauhauswoche in Weimar, bei der er persönlich vor Ort war, um der Aufführung seiner Klavierwerke *Toccata*, *Perpetuum mobile*, *Prélude et étude en arpèges* sowie drei der *Fünf kurzen Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels auf dem Pianoforte*, gespielt von Egon Petri, beizuwohnen, in direkten Kontakt mit den Bauhausmeistern, -schülern und deren künstlerischen Produkten. Weitere Verbindungen zum Bauhaus bestanden über Gottfried Galston, den neben Busoni eine enge Freundschaft mit Paul Klee verband und der mindestens an einem Klavierabend am Bauhaus auftrat, sowie über Gisella Selden-Goth, die eine Lesung des Textbuchs zu Busonis *Doktor Faust* im Weimarer Goethe-Haus initiierte und an der Bauhauswoche in Weimar zugegen war, um als Musikschriftstellerin in verschiedenen Blättern darüber zu berichten.

SUSANNE FONTAINE

Ferruccio Busoni und der Umgang mit nationalen Stereotypen

Bis in die 1960er Jahre wurden Ferruccio Busoni und seine Musik auf der Grundlage von Stereotypen und Klischees über Italien und Deutschland diskutiert, häufig mit völkerpsychologischer Begründung. Auch Busoni selbst arbeitete als Komponist und Librettist mit ihnen. Besonders deutlich wird sein Denken bei der Kollision zwischen Imagination und Realität in der für alle Beteiligten enttäuschenden Amtszeit Busonis als Direktor des Liceo musicale in Bologna (1913/14). Künstlerischen Niederschlag fand es vor allem in den vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs entstandenen, autobiographisch aufgeladenen Opern *Arlecchino* (1917) und *Doktor Faust* (1925).

WOLFGANG RATHERT

Im Land der »unmöglichen Begrenztheit«. Ferruccio Busoni und Amerika

Ferruccio Busonis Verhältnis zu den Vereinigten Staaten von Amerika gehört zu den folgenreichsten, lange aber unbeachtet gebliebenen Aspekten seiner Biographie und künstlerischen Physiognomie. Busoni lebte von 1891 bis 1893 in den USA und unternahm zwischen 1904 und 1915 insgesamt vier Tournées, über die er ausführlich Korrespondenz mit seiner Frau Gerda führte; darüber hinaus beschäftigte er sich als Komponist seit 1910 intensiv mit der Musik der nordamerikanischen Indianer und stand in engem Austausch mit den aus Deutschland ausgewanderten sogenannten »Gothikern von Chicago«, dem Musiktheoretiker Bernhard Ziehn und dem Organisten Wilhelm Middelschulte. Der Beitrag geht der spannungsreichen und produktiven Auseinandersetzung Busonis mit der »Neuen Welt« im Kontext der Neubewertung der transatlantischen Musikbeziehungen seit dem 19. Jahrhundert nach.

CHRISTOPH HENZEL

Repräsentation und Kommunikation. Die Wahrnehmung der Dresdner Oper in Berlin in den 1730er- bis 50er-Jahren

Der fest eingewurzelten Überzeugung, dass die Hofoperen auch im 18. Jahrhundert noch der Herrschaftsrepräsentation gedient haben, steht der empfindliche Mangel an Rezeptionszeugnissen gegenüber. Unklar ist, was die Höfe über die konkurrierenden Anstrengungen an anderen Orten wussten. Die Annahme, dass Libretti verschickt wurden, lässt sich nur in seltenen Ausnahmefällen

belegen. Als potentielle Quellen für die Rekonstruktion des Wissensstands des Berliner Hofes über die Dresdner Hofoper können die Gesandtenberichte und Nachrichten in der Tagespresse gelten. (Die reichhaltige Korrespondenz Friedrichs II. enthält dazu fast nichts.) Die Auswertung ergibt, dass einige Fakten (Aufführungsdaten, Operntitel, Namen von Sängerinnen und Sängern) sowie punktuelle, spektakuläre Abweichungen vom Normalen (hervorragende Leistungen einer Primadonna, prächtige Dekorationen, die groß ausgestaffierten Aufzüge) übermittelt wurden. Von einem nachhaltigen Interesse an solchen Informationen kann aber keine Rede sein. Sollte sich dieser Befund verallgemeinern lassen, kann man daraus schließen, dass in Bezug auf die Außenwirkung nicht mehr als die Anerkennung der Tatsache erreicht werden konnte, dass Opernaufführungen stattfanden. Als Trägerin konkreter politischer Botschaften für konkurrierende oder verbündete Höfe taugte die Oper nicht.

WILHELM POESCHEL

Familie Graun in Preußen. Ein Beitrag zu den Biographien von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun

Ein Projekt der Berliner MarienKantorei zum 260. Todestag von Carl Heinrich Graun war der Anlass, sich mit den Brüdern Graun näher zu befassen, zumal diese, wie sich herausstellte, mit der St. Petri-/St. Mariengemeinde eng verbunden waren. Auffallend ist, wie wenig Interesse und wie wenig Sorgfalt die Musikwissenschaft dem Privatleben der Grauns bislang gewidmet hat. Das führte zu vielen Ungereimtheiten, die mit den veröffentlichten Lebensdaten verbunden sind, obwohl doch beide in der friderizianischen Hofkapelle, Johann Gottlieb als Konzertmeister und Carl Heinrich als Kapellmeister, prägende Figuren des Berliner Musiklebens waren. Für die vorliegende Arbeit wurden noch vorhandene Quellen neu erschlossen, systematisch gesichtet und die gewundenen Beziehungen zwischen den Brüdern Graun, ihren Ehefrauen und ihren Kindern mit deren biographischen Daten und sozialen Kontakten dargestellt. Es ist die Zeit der Aufklärung und Expansion Preußens, in der die Hofkapelle Friedrichs II. entstand, ein hohes künstlerisches Niveau erreichte und in dessen Folge sich ein bürgerliches Musikleben in Berlin entwickelte.

CHRISTOPH HENZEL, KATHARINA KOPPITZ

»Je doute que la musique en sera telle comme celle de Berlin«.

Mitteilungen über Musik in den Briefen der Herzogin Philippine Charlotte von Braunschweig-Wolfenbüttel an ihren Bruder Friedrich

Der Annahme, dass Musik an den Höfen immer eine repräsentative Funktion gehabt habe, steht eine Sichtweise gegenüber, die sich exemplarisch im brieflichen Austausch des preußischen Kronprinzen Friedrich bzw. späteren Königs Friedrich II. mit seinen musikinteressierten Geschwistern zeigt: Musik als ästhetisches Vergnügen. In den vermutlich einigermaßen vollständig erhaltenen Briefen der ab 1733 in Wolfenbüttel bzw. Braunschweig lebenden Schwester Philippine Charlotte an den Bruder spielt Musik zwar nur eine untergeordnete Rolle, doch ist die Art und Weise, wie sie thematisiert wird, bezeichnend. Zum einen spiegelt sich darin der Unterschied im Rang der Staaten sowie im Geschlecht. Zum andern nimmt die Prinzessin, die keinen Einfluss auf die Opernproduktionen nehmen konnte, die Rolle der kritischen Beobachterin ein, die alles Geschehen im Blick auf die Schönheit und das Vergnügen daran beurteilt. Der Aspekt der Repräsentation bleibt völlig außer Betracht. Er findet in den zum Vergleich herangezogenen, stärker faktenorientierten Berichten des preußischen Gesandten aus den Jahren 1731–1733 etwas mehr Beachtung. Als Adressaten der Repräsentationsanstrengungen im Herzogtum lassen sich der landständische Adel und das bürgerliche Publikum der Messestadt Braunschweig ausmachen.

STEPHANIE KLAUK, RAINER KLEINERTZ, CHRISTOF WEISS, MEINARD MÜLLER

»Seitensatz« versus »Mittelsatz«: Expositionen in Beethovens frühen Klaviersonaten zwischen zeitgenössischer Theorie und computergestützter Analyse

»Erstes« und »Zweites« Thema oder – bei Betonung der Tonart – »Hauptsatz« und »Seitensatz« sind feste Bestandteile des Sprechens über Werke in der sogenannten Sonatenhauptsatzform. Dabei wird seit dem 19. Jahrhundert vorausgesetzt, dass die Aufstellung dieser beiden gegensätzlichen Themen das zentrale und beherrschende Ereignis der »Exposition« sei: Einem Hauptsatz mit »Erstem Thema« folgt eine Überleitung, die zum »Seitensatz« mit »Zweitem Thema« hinführt. Daran schließt sich eine kurze kadenzierende »Schlussgruppe« an. Dabei ist offensichtlich, dass sich dieses Modell auf unzählige Sonatenkompositionen, insbesondere auch die frühen Klaviersonaten Ludwig van Beethovens, nicht ohne erhebliche Probleme anwenden lässt. Ein Sonatenmodell des 18. Jahrhunderts von Francesco Galeazzi (1796) hingegen ist wesent-

lich besser geeignet, den Verlauf der Expositionen dieser Werke zu verstehen. Dies wird hier zusätzlich verdeutlicht durch computergestützte Analysen des harmonischen Verlaufs und deren Visualisierungen. Dabei kommt ein audio-basiertes Verfahren zur Anwendung, das im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts von Wissenschaftlern an den International Audio Laboratories Erlangen (Fraunhofer IIS und Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg) und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes entwickelt wurde. In der Zusammenarbeit von Informatikern und Musikwissenschaftlern sollen dabei Verfahren entwickelt und erprobt werden, bei denen sich die verschiedenen Methoden aufeinander beziehen und weiterführende Perspektiven erkennen lassen.

PETER PETERSEN

»Es ist genug ...« – Neue Beobachtungen am Violinkonzert von Alban Berg

Die Einbeziehung des Bach-Chorals »Es ist genug« in das dodekaphone Violinkonzert von Alban Berg wurde von diesem selbst in der Partitur vermerkt sowie gegenüber Dritten mehrfach erwähnt. Eine neuerliche Analyse des Werks fördert zutage, dass der gesamte erste Teil (»Andante« und »Allegretto«) ohne Kenntnis des Bach'schen Originals, der gesamte zweite Teil (»Allegro« und »Adagio«) aber im Bewusstsein des Tonsatzes von »Es ist genug!« geschrieben wurde. Berg wählte den Choral mit Blick auf die bereits bestehende Zwölftonreihe aus, deren Intervallfolge nicht nur die vier Töne im Ganztonabstand – $b-c^1-d^1-e^1$ –, sondern auch die Schlusswendung – $f^3-d^3-c^3-b^2$ – beinhaltet. Außerdem passte der Inhalt des Sterbechorals aus der Kantate BWV 60 zu dem Programm, wie es Willi Reich bereits vor der Uraufführung und noch zu Lebzeiten Bergs veröffentlichte. Es blieb bisher unbemerkt, dass Berg auch die zweite bzw. fünfte Zeile der Choralmelodie (»Herr, wenn es dir gefällt«, »nun gute Nacht, o Welt!«) in den Part der Solovioline eingearbeitet hat. Auch die »Kärntner Volksweise« hat über die Zitatstellen hinaus Spuren im motivisch-thematischen Gewebe des Konzerts hinterlassen. Der katastrophische Rhythmus auf dem Höhepunkt des Werks (II, T. 125) erweist sich als die Deformation eines Länderrhythmus. Damit fasste Berg die schicksalhafte Erkrankung Manon Gropius', deren Tod den Ausdruckscharakter des Konzerts beeinflusste, in ein Klangbild, das den Übergang von graziöser zu spasmischer Motorik mitvollziehbar macht.

STEFAN DREES**»Expanded music«: Zur medialen Erweiterung von Körper und Klavier
in Simon Steen-Andersens *Piano Concerto* (2013/14)**

Simon Steen-Andersens *Piano Concerto* (2013/14), 2014 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt, zeichnet sich durch eine konzeptionell durchdachte Verbindung von musikalischen Elementen, theatralen Bestandteilen und Medientechnologie aus. Der vorliegende Aufsatz untersucht zentrale Aspekte der hierbei entstehenden audiovisuellen Gesamtgestalt und diskutiert zudem, wie der Komponist durch sein Werk die Gattung des Instrumentalkonzerts als Gefäß für instrumentale Virtuosität einer historischen Neubewertung unterzieht.