



VORTRAGSREIHE DER SPRECHER IM WS 2002/2003

Musik hören – verstehen – genießen

MÜNCHNER MUSIKKULTUR, TRADITIONELLE MUSIK IN TIBET, IM OMAN UND IN BAYERN, SPRACHVERTONUNG IN DER RENAISSANCE UND DIE ANFÄNGE EUROPÄISCHER MUSIK STANDEN IM MITTELPUNKT VON SECHS VORTRÄGEN AUS DEM (UM-)KREIS DER WISSENSCHAFTLICHEN MITARBEITER DER AKADEMIE

Den Auftakt der musikalischen Vortragsreihe, die von den Sprechern der hauptberuflich tätigen wissenschaftlichen Mitarbeiter organisiert wurde, bildete ein Vortrag, den **Christian Berkold**, **Musikhistorische Kommission** und **Monika Reger**, **Richard-Strauss-Gesellschaft e. V.** gemeinsam ausgearbeitet hatten. Außerdem haben sie gemeinsam eine Ausstellung im Richard-Strauss-Institut (Garmisch-Partenkirchen) zusammengestellt, ebenfalls zum Thema **Hermann Bischoff und das Münchner Musikleben um 1900**. Die Schau konnte im Anschluss an den Vortrag auch besichtigt werden. Der aus einer wohlhabenden Duisburger Industriellenfamilie stammende Hermann Bischoff (1868–1936) kann als eine der typischen Erscheinungen des Münchner Kunst- und Kulturlebens um 1900 gelten. Gegen 1888 war er (nach kurzem Unterricht in Leipzig) nach München gekommen und blieb vom Flair der aufblühenden Kunststadt, in der im Jahre 1900 von der knappen halben Million Einwohner bereits lediglich 180.000 gebürtige Münchner waren, anhaltend gefangen. 1898 heiratete Bischoff die aus Konstantinopel ebenfalls nach München gezogene Malerin Marie Himmighoffen (1874–1961); die Familie ließ sich dauerhaft in der Stadt und ihrem Seenumland, insbesondere am Ammersee, nieder. Zahlreiche Bande zu den Münchner

Kunst- und Kulturkreisen entwickelten sich in den darauffolgenden Jahren, so z. B. eine enge Freundschaft mit dem Jugendstil-Maler Fritz Erler (1868–1940) oder mit dem Historiker (Honorarprofessor an der Münchner Universität) und Syndicus der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften Dr. Karl Mayr (1864–1917). Mit fast allen Vertretern der Münchner Komponisten-Schule um Ludwig Thuille (1861–1907) bzw. Max von Schiller (1868–1933) stand Hermann Bischoff in freundschaftlich-kollegialem Kontakt. Doch blieb er hierbei immer auch ein bisschen ein Außenstehender, denn als einziger Kompositions-Schüler des zwar noch jungen, aber bereits damals zum bestimmenden deutschen Komponisten avancierten Richard Strauss (1864–1949) zog er stets auch ein Quäntchen Argwohn und Missgunst von Seiten seiner Münchner Komponisten-Kollegen auf sich. Im Schaffen von Hermann Bischoff dominiert seine Begabung als Musik-Lyriker, die sich in einer Anzahl von Lied-Opera niederschlug, ihn aber zugleich zum Musik-Schriftsteller prädestinierte; große Orchesterformen (insbesondere zwei Sinfonien) sind demgegenüber seltener und auch nicht in gleicher Weise glücklich umgesetzt. Leben und Werk von Hermann Bischoff waren der Musikgeschichte und selbst der spezialisierten Richard-Strauss-Forschung über Jahrzehnte fast völ-



SUSANNE BISCHOFF-LANGENSTEIN

Hermann Bischoff war der einzige Kompositionsschüler von Richard Strauss. Hier sieht man ihn mit seinem Sohn (um 1900)

lig verschlossen, bis die Nachlasssammlung Hermann Bischoffs im Jahr 2001 von der in München ansässigen Richard-Strauss-Gesellschaft erworben und dem Richard-Strauss-Institut (Garmisch-Partenkirchen) zur Aufbewahrung übergeben werden konnte.

Eine musikalische Tradition ganz anderer Art stellten die Wissenschaftler der **Kommission für zentral- und ostasiatische Studien** vor, die zwar „keine Musikspezialisten sind“, wie sie gleich zu Eingang ihres Vortrages betonten, dafür jedoch einige typische Musikinstrumente und Dias mitgebracht hatten (siehe Foto). **Helga Uebach** und **Jampa L. Panglung** führten **Beispiele aus der tibetischen Musik** vor. Aus der großen Vielfalt der tibetischen Musik konzentrierten sie sich zunächst auf die drei Typen des Volkslieds, die jeweils eine eigene Bezeichnung tragen. Das „glu“ ist das Lied des einsamen Wanderers



H. UEBACH



O.C.T.M.

Bild oben: Novizen im Exilkloster Sera, Südindien, üben das Blasen auf Teleskoptrompeten. Bild oben rechts: Der Schabbaniaya-Tanz wird von jungen Mädchen in Salalah im Süden des Oman z.B. bei Hochzeiten aufgeführt

oder Hirten in großer Höhe, der seiner Sehnsucht nach der Heimat mit voller, tragender Stimme gefühlvoll Ausdruck gibt und dabei einzelne Silben hingebungsvoll dehnt. Dagegen wird das „gzhas“ meist in der Gemeinschaft, oft auch im Chor gesungen. Seine Melodie ist rhythmisch, fröhlich bis leichtfertig und wird manchmal von einer Laute oder Flöte begleitet. Das Tanzlied „bro-gzhas“ singen Männer und Frauen im Wechsel und stampfen im Rhythmus mit den Füßen auf. Das Singen des tibetischen National-Epos, der Heldentaten von Gesar, dem Herrscher von Gling, gleicht einer kultischen Handlung und nicht selten fällt der Barde dabei in Trance. Die erzählenden Passagen und die direkten Reden der Personen oder Tiere, sind jeweils durch eigene Melodien unterschieden. Das beliebte Mysterien-Singspiel vermittelt der Bevölkerung mit erbaulichen Geschichten die buddhistische Ethik. Sein Charakteristikum ist der arienartige Gesang, der ihm, nicht ganz zu Unrecht, auch den Namen „Tibetische Oper“ eingebracht hat. Instrumentalmusik kann ein Ritual ankündigen oder begleiten. Allerdings sind in Tibet nur wenige Musikinstrumente, aber in vielfältigen Ausführungen in Gebrauch, nämlich Trompeten, Schalmeien, Becken und Trommeln. Sie werden stets paarweise und in der Regel nur von Mönchen gespielt. Interessant ist, dass das Spiel der Schalmeien nicht durch Atemholen unterbrochen werden darf. Die Mönche müssen daher die schwierige Technik des Zirkularatmens erlernen. Schließlich ist eine besondere Eigenart des tibetischen Ritualgesangs zu erwähnen, das eindrucksvolle Singen in der Obertonstimme,

eine berühmte Tradition der beiden großen Tantra-Kollegien. In den Klöstern wird die rituelle Instrumental- und Vokalmusik in einer Neumenschrift aufgezeichnet und tradiert.

Wer sich noch nie näher mit der arabischen Kultur beschäftigt hat, findet diesen Titel sicherlich überraschend: **Frauen und Musik im Sultanat Oman**. Europäer verbinden mit dem Begriff „Arabien“ oft die Vorstellung unselbständiger und in der Öffentlichkeit kaum in Erscheinung tretender Frauen, deren Lebensraum durch die Unterdrückung in einer patriarchalischen Gesellschaft im Wesentlichen auf den privaten, häuslichen Bereich beschränkt ist.

Issam El-Mallah von der **Ludwigs-Maximilians-Universität München** zeigte anhand zahlreicher Videobeispiele verschiedene Bereiche des öffentlichen musikalischen Lebens aus dem Sultanat Oman, bei denen Frauen nicht nur beteiligt sind, sondern sie teilweise sogar dominieren, wie z.B. das musikalische Gebiet der Volksheilkunde. Frauen wirken als Sängerinnen, Tänzerinnen, Instrumentalistinnen oder auch als Leiterinnen von Musikgruppen, denen durchaus auch Männer angehören können (siehe Foto). Mit Hilfe musikalischer Analysen wurden die Zuhörer auch in die teilweise sehr komplexe innere Struktur einiger musikalischer Gattungen eingeführt; sie gewannen so einen Blick hinter den „musikalischen Schleier“. Wer mehr dazu lesen möchte: Der Autor hat hierzu ein Buch veröffentlicht mit dem Titel „Die Rolle der Frau im Musikleben Omans“, das in drei Sprachen (deutsch, englisch, ara-

bisch) zusammen mit einer 70-minütigen Videokassette beim Verlag Hans Schneider, in Tutzing, erschienen ist.

Der Tanz gegen die Musik und andere bayerische Spezialitäten war nicht nur ein theoretischer Vortrag, sondern es wurde vorgetanzt: **Wolfgang Mayer** präsentierte (mit seiner Tochter Katharina als Tanzpartnerin) zwei Forschungsergebnisse aus seinen zwischen 1970 und 1995 durchgeführten Feldforschungen: Den **Tanz gegen die Musik** und den **Zweifachen mit Wechselschritten**. Der besondere Fall, dass sich die Tanzform in ihrer Struktur nicht an den musikalischen Vorgaben (z. B. 3/4-Takt, 8-Taktigkeit) orientiert, ist nicht so selten, wie man auf den ersten Blick meinen könnte. Dieses Tanzen gegen die Musik gehört sogar für jeden erfahrenen Tänzer zu einem elementaren Tanzvergnügen. Um dies zu demonstrieren hat Wolfgang Mayer u.a. den langsamen, „geschliffenen“ Landler (3/4 Takt) aus dem Tegernseer Tal mit einer Wechselschritt-Tanzform (2/4-Takt) ausgewählt, den schnellen fränkischen Dreischritt-Dreher (2/4-Takt) mit einer dreiteiligen Schrittform und den „Kumreuther Landler“ aus dem Bayerischen Wald (16 + 4 Takte) mit vier fünftaktigen Drehfiguren. Immer steht dabei der einfachen musikalischen Form eine einfache, aber andere Bewegungsform gegenüber. Im zweiten Teil des Vortrages wurden einige Sonderformen des „Zweifachen“ behandelt. Das ist ein taktwechselnder Tanz mit Walzerschritten im 3/4-Takt und Dreherschritten im 2/4-Takt, Beispiele waren „Weißblau“ und „Bäurin lockt die Henna“, die mit

Wechselschritten getanzt werden, eine dreiteilige Schrittform, die durch Übertragung des Walzerschrittes auf den geraden Takt entstanden sind.

Und weil der Vortrag nicht nur in den Kopf, sondern auch in die Beine gehen sollte, stand ein gemeinsamer Tanz am Schluss: eine im großen Kreis gesungene Ballade („s' Bettlmandl kommt vom Ungarland herauf“), wie sie in Schwaben bis zur Gegenwart als „Roia“ bezeichnet wird. Mit geradtaktiger Melodie und einem einfachen Tanzschritt im 3/4-Takt machte sie noch einmal deutlich, warum der Tanz gegen die Musik viel Freude macht.

Was hat Verdi Falstaff mit Orlando di Lasso zu tun?, fragte **Bernhold Schmid, Musikhistorische Kommission** in seinem Vortrag **Vie lunghe e distorte – Zur Sprachvertontung bei Orlando di Lasso**. Er zog ein Beispiel aus der bekanntesten Verdioper heran, um ein über Jahrhunderte hinweg gebräuchliches Mittel der Textausdeutung vorzustellen: nämlich aus dem Text eine bildliche Vorstellung abzuleiten und diese akustisch umzusetzen. Gegen Ende des ersten Akts haben die vier Damen Alice, Nanetta, Meg und Miss Quickly ihre Intrige gegen Falstaff gesponnen und machen sich über ihn lustig (siehe Foto). Die fragliche Textstelle heißt in deutscher Übersetzung: „Ihr seht bald den Dickwanst, den schrecklichen, feisten, sich blähen, sich blähen, sich blähen und dann platzen.“ Schon optisch vermittelt die Partitur den Eindruck des Sich-Blähens durch ein Anschwellen des Orchesters, ebenso sichtbar ist das Platzen und das Zusammenfallen der Riesenmasse Falstaffs. Das Erklängen setzt diese bildhafte Vorstellung unmissverständlich um. In weniger aufwändiger, nichtsdestotrotz ähnlicher Weise arbeitet oftmals Lasso: bei

„surrexit“ steigt die Musik nach oben, bei „descendit“ nach unten, bei „flamma“ wird das Bewegliche, Züngelnde des Feuers nachgeahmt, etc. An weiteren Methoden der Textausdeutung nannte Schmid das musikalische Einfangen von im Text ausgedrückten Stimmungen (so werden schwermütige Nachtgedanken mit langen Notenwerten in tiefer Lage umgesetzt), das Aufgreifen der Sprachgestalt bzw. des Sprachkörpers (etwa des Versmetrums) und schließlich ein von Lassos mitunter sprunghafter Phantasie verursachtes Assoziieren anderer Inhalte, wenn etwa „sol“ (Sonne) als Wortbestandteil von „solus“ (allein) identifiziert und in durch Pausen von einander getrennten Einzeltönen vertont wird. Aufgrund der historischen Distanz hören wir Lassos Musik heute anders als die Zeitgenossen. Sie hat jedoch nichts von ihrer Aussagekraft und Unmittelbarkeit eingebüßt, was dem Hörer spätestens dann bewusst wird, wenn er sie in Relation zum vertonten Text setzt.

Im letzten Vortrag der Reihe ging es um die Anfänge: **Michael Bernhard, Musikhistorische Kommission**, referierte über **Die Entstehung unserer europäischen Musik**. Die europäische Musik zeichnet sich vor anderen Musikulturen durch die hochentwickelte Mehrstimmigkeit aus. Diese erfordert eine schriftliche Fixierung. Sowohl die Entwicklung einer geregelten Mehrstimmigkeit wie auch die schriftliche Aufzeichnung der Musik sind Leistungen des Mittelalters. In der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts verbreitete sich im Zuge der kulturellen Blüte der Karolingerzeit der in der Spätantike in Italien entstandene Gregorianische Choral als liturgische Musik im ganzen Frankenreich. Um die vielen Melodien festzuhalten, wurden Neumen verwendet, Zeichen, die zwar die Richtung der Melodie-



WILFRIED HOSL

Die vier Damen Alice Ford, Miss Quickly, Nanetta und Meg Page haben ihre Intrige gegen Falstaff gesponnen und machen sich lustig über ihn. (Das Foto zeigt die Szene in der Inszenierung der Bayerischen Staatsoper von 2001)

bewegung und bestimmte Vortragsweisen festhalten, aber keine exakten Tonschritte aufzeichnen konnten. Dazu bedurfte es eines Tonsystems, das dem Mittelalter durch die fünf Bücher „De institutione musica“ des spätromischen Gelehrten Anicius Manlius Severinus Boethius († 524) vermittelt wurde. Ein einziges Exemplar dieses Textes hatte sich wahrscheinlich in die Hofbibliothek Karls des Großen gerettet, wo es bald eifrig gelesen, abgeschrieben und kommentiert wurde. Boethius beschreibt darin, wie man mit mathematischen Methoden die Töne einer Tonleiter auf einer Saite berechnen konnte. Seit der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts gab es Versuche, das aus Ganz- und Halbtönen bestehende Tonsystem zur Fixierung der Gregorianischen Melodien zu verwenden. Gleichzeitig beschreibt eine Musikabhandlung, die sogenannte „Musica enchiriadis“, die wahrscheinlich von Hoger von Werden verfasst wurde, verschiedene Möglichkeiten, zu einer vorhandenen Melodie eine zweite Stimme dazuzusingen. Das geschieht hauptsächlich durch das parallele Singen in Oktaven, Quinten oder Quartan. Die davon abweichenden Anfangs- und Schlusswendungen, die nach bestimmten Regeln gestaltet werden, sind der Anfangspunkt der abendländischen Mehrstimmigkeit.

Wort- und Tonbeispiele zu den Musik-Vorträgen werden in den nächsten Monaten auf die Homepage der Sprecher gestellt:
www.lrz-muenchen.de/~sprecher-badwl

