

Thomas Fesefeldt – Andreas Ickstadt – Ariane Jeßulat – Kilian Sprau – Katja Steinhäuser –
Berthold Tuercke – Lilia Ushakova – Emmanouil Vlitakis (Hg.)

unter Mitarbeit von
Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech

Kombinatorik und Spiel

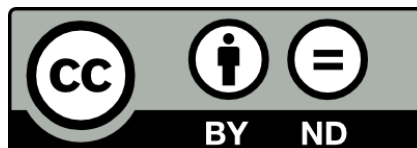
Wege musikalischen Denkens

Festschrift für Stefan Prey



Universität der Künste Berlin

2022



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Clemens Kühn

Zahlenspiele. Geburtstagsgabe für Stefan Prey

Hartmut Fladt

Aspekte von Natur und Naturbeherrschung in der Musik des 18. Jahrhunderts

Gesine Schröder

Der Zug des Feuervogels in den Westen. Präliminarien zu Interpretations-Studien über einen Orchesterhit

Berthold Tuercke

für Stefan Prey

Volker Lenz

Einige Erinnerungen an den Unterricht bei Stefan Prey

Ulrich Kaiser

Wahnsinn!

Reinhard Schäfertöns

Zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik. Positionen musiktheoretischer Fächer im hochschulischen Kontext

Michael Polth

Tonfelder in zwölftönigen und zwölftontechnischen Kontexten

Andreas Waczkat

Magister Ludi Viennensis. Zu Josef Matthias Hauers *Zwölftonspielen*

Tobias Faßhauer

Ragtime für die *Polka*. Musikalische Amerika-Signaturen in Puccinis *La fanciulla del West*

Martin Supper

Stefan Prey 2022

Ullrich Scheideler

Das Labyrinth auf dem Weg zum Schluss. Beobachtungen zur Genese der Schlussgruppe des 1. Satzes von Ludwig van Beethovens Eroica-Symphonie im Kontext der Skizzen

Ariane Jeßulat

Kanon und Echo. Zu den kontrapunktischen Dispositionen der Fuge in f-Moll BWV 857

Albert Richenhagen

Das antike Tonsystem in der kurzen Gesamtdarstellung des Nikomachos von Gerasa

Manfred Hüneke

Lullaby of Birdland (George Shearing)

Andreas Ickstadt, Christiane Imort-Viertel und Robert Lang

Wie Musiktheorie in der Schule unterrichtet wird. Eine empirische Studie in Berlin und Baden-Württemberg

Antonie Budde

Algorithmus in G

Wolfgang Dinglinger

» [...] für den ausübenden Künstler genüge der Generalbaß.« Ein Reformversuch im Fach Musiktheorie an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin

Martin Ullrich

Musiktheorien im Anthropozän. Zwei Vorschläge für eine mehr-als-menschliche Musiktheorie

Elke Reichel

Polyphonie als Mittel der dramatischen Kunst bei Wolfgang Amadeus Mozart. Zu kanonischen Satztechniken in den Bühnenwerken der Wiener Schaffensperiode

Florian Edler

Die Eröffnung mit dem kleinen Mollseptakkord oder
Das ›Tea for two‹-Modell

Andreas Brenner

Drei Violinen (2021). Für Stefan Prey

Laura Krämer

Von überall nach überall. Daubes Modulationstabelle und die Redundanz in der Improvisationspädagogik

Hans Aerts

Contrapunti in frotta. Gruppenimprovisation nach Quellen des frühen 17. Jahrhunderts

Lilia Ushakova

Linie und Klang. Wechselwirkungen von kontrapunktischen und harmonischen Prinzipien in *Sadko* von Rimski-Korsakow

Qiming Yuan

Stockend-Rasende Zeit. Wahrnehmung und Interpretation von Beethovens späten Streichquartetten

Emmanouil Vlitakis

Verknüpfung und Korrespondenz. Aspekte formalen Denkens und dramaturgischer Gestaltung in Elliott Carters 2. Streichquartett

David Santos

London aus *Songs and Proverbs of William Blake* op. 74 von Benjamin Britten. Ein modernes Lied – in der Tradition verwurzelt

David Santos

Fuge in d-Moll

Wendelin Bitzan

Vom Lied zur Ballade. Zur intertextuellen Beziehung zwischen vokaler und pianistischer Faktur bei Amy Beach

Katja Steinhäuser

Unfassbar schön. Musikalische Ästhetik im Tonsatzunterricht

Joachim Stange-Elbe

Calm and Light Rays. Eine algorithmische Komposition aus dem Zyklus »Removing and Replacement«

Hartmuth Kinzler

Vom Anfang des Anfangs des Alten Testaments. Bemerkungen zu BWV 846 bzw. 846a

Lidia Kalendareva

Adagio – The Tree Of Life

Veronika Ágnes Fánicsik

Aurora borealis

Felix Mahr

Reizvolle Regelbrüche. Eine Auseinandersetzung mit dem zweitaktigen Soggetto des Ritornells aus Bachs Choralkantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme*

Burkhard Meischein

Goethes musiktheoretische Interessen und die Frage nach dem Kontext musiktheoretischer Gegenstände

Shengying Luo

Agnus Dei Qui Tollis Peccata Mundi. Xavier Durand – aus dem Unterricht von Shengying Luo

Philipp Sobecki

›Metrikspiele‹ in Haydns Symphonie-Menuetten

Anne Schinz

Auguste Panseron – *L'art de moduler au violon*

Anhang: Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

Vorwort

Diese Festschrift zu Ehren von Stefan Prey, erschienen anlässlich seiner Verabschiedung aus dem aktiven Hochschulleben an der Universität der Künste Berlin, bezieht sich auf sein doppeltes Wirken als Hochschullehrer und Forscher. In beiden Bereichen mutet dieses Wirken ›legendär‹ an – auch wenn Legendenbildung im Hinblick auf die Persönlichkeit des Geehrten vollkommen unangemessen zu sein scheint. Doch sind es nicht zuletzt seine Bescheidenheit und Uneitelkeit, die angesichts solchen Könens zu superlativischen Beschreibungen verleiten.

Als Hochschullehrer prägte Prey Generationen von Musiktheoretikerinnen und -theoretikern entscheidend. Eine spezifische Mischung aus hohem Anspruch und Freundlichkeit, enorme Repertoirekenntnis, überragende fachliche Kompetenz, methodische Offenheit, nicht zuletzt eine außergewöhnliche Hingabe an die Aufgaben der Hochschullehre, keine Zeit und Mühe scheuend, auf die individuellen Bedürfnisse der Studierenden aktiv und fördernd einzugehen, waren Markenzeichen von Preys Lehre und vermittelten auch ein bestimmtes *Ethos* von Musiktheorie. Als Forscher setzte Prey v. a. mit seiner Dissertation *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse* Maßstäbe. Die methodisch-systematische Stringenz und die Materialfülle dieser Arbeit wirken einmalig.

Auf die Einladung des Hg.-Teams hin, Beiträge zur Festschrift für Stefan Prey zu leisten, ist ein ›bunter Strauß‹ an wissenschaftlichen Texten, Kompositionen, satztechnischen Arbeiten und Gruß- bzw. Glückwunsch-Schreiben entstanden. Allenthalben waren in der daran geknüpften Kommunikation der große Respekt, die Dankbarkeit und die menschliche Zuneigung zu spüren, die Stefan Prey innerhalb der musiktheoretischen Fachcommunity genießt. Wir bedanken uns ganz herzlich bei allen Beteiligten für die so engagierte Mitwirkung!

Die historische Spannweite der behandelten Themen ist beträchtlich, angefangen bei antiker Musiktheorie (Nikomachos-Traktat/A. Richenhagen) bis hin zu Ausblicken auf posthumanistische Entwicklungen der Musiktheorie (M. Ullrich). Erwartungsgemäß befassen sich einige Beiträge mit Kontrapunktik und Kombinatorik (A. Jeßulat, E. Reichel, L. Ushakova, H. Kinzler), auch mit Bezug auf Hochschullehre und Unterrichtspraxis generell (H. Aerts). Verschiedene Teilbereiche der Musiktheorie werden weiterhin thematisiert: Modulationslehre (L. Krämer, A. Schinz), Harmonik und Satzlehre (F. Edler, F. Mahr), Metrik (P. Sobecki), Unterrichtsmethodik (K. Steinhäuser), Zwölftontheorie und -analyse (M. Polth, A. Waczkat), werkanalytische Betrachtungen mit unterschiedlicher Perspektivierung (W. Bitzan, Q. Yuan, D. Santos, U. Scheideler, E. Vlitakis), Interpretationsstudien (G. Schröder), Geschichte, Wandlungen und Perspektiven des Faches Musiktheorie in Schule und Hochschule (W. Dinglinger, A. Ickstadt/C. Imort-Viertel/R. Lang, R. Schäfertöns), interkulturelle Verbindungen (T. Faßhauer), Musik(theorie) im wissenschaftlichen Kontext (H. Fladt, B. Meischein). Der kreative Prozess des Komponierens ist hier durch verschiedene Kompositionen vertreten (A. Brenner, A. Budde, V. A. Fánicsik, L. Kalendareva, J. Stange-Elbe, B. Tuercke); ebenso sind Arbeiten aus der musiktheoretischen Werkstatt zu finden (M. Hüneke, D. Santos, S. Luo/X. Durand). Schließlich ist in einer solchen Festschrift auch der persönliche Bezug zum Widmungsträger zu suchen: Geburtstagsgabe und Grußworte, Texte zwischen Poesie und Wissenschaft, lassen einiges über Person und Lehre Stefan Preys erfahren (C. Kühn, U. Kaiser, V. Lenz, M. Supper).

Zu danken ist weiterhin den Mitarbeiterinnen der Universitätsbibliothek, namentlich Anne-Christin Martinsohn und Friederike Kramer, die unser Vorhaben mit Rat und Tat begleitet haben und ohne deren Hilfe das Projekt dieser Online-Publikation nicht realisierbar gewesen wäre, ferner auch den studentischen Mitarbeitenden Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech für Korrektorat und Layoutgestaltung der Texte.

Nun gratulieren wir dem Widmungsträger nachträglich zum 65. Geburtstag und wünschen ihm ein erfülltes post-universitäres Leben!

In Dankbarkeit
die Herausgeberinnen und Herausgeber
(auch im Namen des Musiktheoriekollegiums der UdK Berlin)

Ragtime für die *Polka*

Musikalische Amerika-Signaturen in Puccinis *La fanciulla del West*

Tobias Faßhauer

In Giacomo Puccinis 1910 an der New Yorker *Metropolitan Opera* uraufgeführter Oper *La fanciulla del West* gibt es offenbar wenig, was das dargestellte amerikanische Goldgräber-Milieu auch musikalisch markiert. Diese Feststellung trafen schon die frühesten Kritiker des Werks, darunter der Komponist Arthur Farwell, der in *Musical America* bündig erklärte: »In regard to the American character which Puccini feels himself to have achieved in *The Girl of the Golden West*, it must be emphatically affirmed that it does not exist.«¹ Henry Theophilus Finck monierte in *Die Musik*: »Um Lokalfarbe hat sich Puccini wenig bekümmert; eine Zuñi-Indianermelodie legt er einem Negerminstrel in den Mund [siehe Akt I, Ziffer 20], und einige andere amerikanische Klänge sind hier und dort angebracht, aber so verändert, daß man sie kaum erkennt.«² Auch Louis C. Elson vermisste in Puccinis Musik amerikanische Charakteristik, wie er in einem Beitrag für dieselbe Zeitschrift kundgab:

Es ist ein amerikanisches Sujet, aber von amerikanischer Musik ist nicht eine Spur vorhanden. Im Jahre 1907 erbat sich ein Freund Puccini's von mir einige amerikanische Volksgesänge, die ich dem Maestro übersenden sollte. Keiner von ihnen wurde jedoch benutzt, obgleich »The Old Folks at Home« sehr gut in den ersten, übrigens stark melodramatischen Akt gepaßt hätten. [...] In melodischer Hinsicht ist die neue Oper sehr bescheiden; spezifisch amerikanisches Melos findet sich in ihr überhaupt nicht.³

Dass Puccini *Old Folks at Home* von Stephen Collins Foster verschmähte, spricht nebenbei gesagt für ihn; denn dieses Lied hatte sich längst als musikalisches Nationalsymbol der USA etabliert, als emblematische Tonfolge, die stereotyp fast überall abgerufen wurde, wo es galt, Assoziationen mit der Neuen Welt wachzurufen⁴ – sofern man sich für diesen Zweck nicht des *Yankee Doodle* bediente. Darüber jedenfalls, dass es *La fanciulla* an amerikanischem Kolorit mangle, blieb man sich in der Rezeption über die Jahrzehnte hinweg einig. Emanuele Senici etwa unterschied im Jahr 2005 die Vielsprachigkeit des Textbuchs von einem, in seiner Sicht, fast durchgängig italienischen Charakter der Musik:

The answer to the question of whether Puccini's music presents a case of plurilingualism similar to that of the libretto must [...] be negative. The miners in *Fanciulla* may speak like emigrants to the United States, but they almost always sound as if they had never left the mountains near Lucca, at least if one listens to their melodies, harmonies and rhythms.⁵

So ungebrochen und diskussionslos, wie sich der Konsens in diesem Punkt präsentiert, stimmt er allerdings misstrauisch und fordert zur Überprüfung geradezu heraus: Wie viel oder wenig Amerikanisches enthält

¹ Farwell 2010, 139.

² Finck 1911 [Ergänzung T.F.]. Finck war über die Zuni-Melodie als Quelle des Minstrel-Liedes vermutlich durch Farwell informiert, in dessen indianistisch ausgerichtetem Musikverlag Wa-Wan Press sie erschienen war. In einer *Fanciulla*-Kritik Fincks, die am 12. Dezember 1910 in der *New York Evening Post* erschien, fünf Tage vor Farwells Kritik in *Musical America*, finden sich weitere Übereinstimmungen mit Farwell hinsichtlich der amerikanischen Vorlagen, die Puccini angeblich verarbeitet hatte (siehe Fenton 2019, 131, 134f. und 158 [Anm. 124]).

³ Elson 1911. Der »Freund« könnte Sybil Seligman gewesen sein, die von Puccini mit Datum vom 12. Juli 1907 brieflich gebeten worden war, amerikanische Musik für ihn zu beschaffen; siehe Seligman 1938, 138.

⁴ Beispiele sind *Manhattan Waltzes* von Johann Strauß Sohn (1872) und die Operette *Der arme Jonathan* von Carl Millöcker (1889).

⁵ Senici 2005, 257.

Puccinis Musik wirklich? Der vorliegende Beitrag geht dieser Frage primär auf der analytischen Ebene nach, ohne den Entstehungszusammenhang von *La fanciulla* und die Einordnung des Werks und seiner Rezeption in die von Antonín Dvořák angestoßene Debatte über eine amerikanische Nationalmusik zu diskutieren, Aspekte, die in der Puccini-Forschung schon ausführlich behandelt wurden.⁶

Das erste deutliche Amerikanismus-Signal, eines, das in der Rezeption als solches auch allgemein erkannt wurde, erklingt, bei stehender Tonika-Harmonie und Prominenz der ›Wiener Sexte‹ am Ende des Vorspiels: ein drehendes Motiv mit synkopischer Aufteilung der jeweils ersten Zählzeit nach Cakewalk-Manier, »reflecting the quick pace, energy, and perpetual motion of the American West«.⁷ In dieser Gestalt als »Fanfare«⁸ fungiert das Cakewalk-Rhythmuspattern als eine Art Leitmotiv für den Banditen Ramerrez alias Johnson; es erscheint als Rhythmisierung anderer melodisch-harmonischer Konfigurationen aber auch unabhängig von dieser Zuordnung. Spekulationen, dass das Johnson-Ramerrez-Motiv speziell von »Golliwogg's Cakewalk« aus Claude Debussys *Children's Corner* (1908) angeregt worden sei,⁹ sind haltlos, da Cakewalks ab 1903 auch in Europa omnipräsent waren und Puccini auf das Modell Debussys, der seinerseits nur die Cakewalk-Mode reflektierte, gar nicht angewiesen war. Im fünften Takt nach Ziffer 72 von Akt I (kurz: I/72), unmittelbar nach Johnsons erstem Auftritt, ändert sein Motiv durch Verlangsamung, Legato-Phrasierung und (untypisch für den Cakewalk) Umfunktionierung zur Begleitfigur den Charakter in Richtung auf die afro-hispanische Habanera bzw. den Tango: Johnsons noch verdeckte Latino-Identität wird von der Musik somit quasi schon verraten. Linda B. Fairtile spekuliert, dass das Cakewalk-Motiv für Johnson auch als Zeichen seines Outlaw-Status gewählt sein könnte, »aligning him with the derogatory markers of blackness perpetuated by the ›coon song‹ craze«.¹⁰

Im Vorspiel, bei seinem ersten Auftreten, erscheint das Cakewalk-Pattern nicht in der üblichen Notierung, das hieße – im Allabreve-Takt, als welcher der Viervierteltakt an dieser Stelle zu denken ist – in der Gestalt Achtel-Viertel-Achtel,¹¹ sondern mit Verkürzung der beiden Achtelnoten zu Sechzehnteln und ihrem Auseinanderrücken, so dass sich die zwischen ihnen liegenden Viertel um eine Achtel verbreitert. Diese Anschärfung des Rhythmus analog dem ›Scotch Snap‹ ist aber nichts anderes als ausnotierte Aufführungspraxis: Viele Cakewalk-Aufnahmen vom Anfang des 20. Jahrhunderts belegen, dass – weiße! – Kapellen beiderseits des Atlantiks bemüht waren, den synkopischen Effekt durch eine solche Überspitzung zusätzlich zu betonen. Statt mit afro-amerikanischer Selbstverständlichkeit wurde der Rhythmus somit eher als Normabweichung aufgefasst. Diese europäische bzw. euro-amerikanische Interpretation eines ursprünglich afro-amerikanischen Rhythmus spiegelt sich bei Puccini zusätzlich in den Akzenten über jeder Note und der Vortragsanweisung *violento*. Sein kompositorischer Umgang mit dem Cakewalk erscheint letztlich nur konsequent, da diese Gattung in *La fanciulla* für ein weißes, wenn auch entwurzelt und zusammengewürfeltes Kollektiv steht und bestenfalls mittelbar noch eine Erinnerung an ihre afro-amerikanische Herkunft transportiert.

Je eine ›überspitzte‹ Konkretisierung des Cakewalk-Pattern, nun im Zweivierteltakt mit entsprechend halbierten Notenwerten, erscheint an zwei Stellen des I. Aktes. Die erste ist der Eintritt einer Gruppe von

⁶ Siehe Randall/Davis 2005, Fairtile 2010 und Fenton 2019.

⁷ Randall/Davis 2005, 15.

⁸ Senici 2005, 257.

⁹ Vgl. Sheppard 2017, 152; Flamm 2017, 275.

¹⁰ Fairtile 2010, 94f.

¹¹ Die gebräuchlichste Taktart für Cakewalks ist der Zweivierteltakt.

Goldgräbern in die Bar *Polka* (1/8, *Robusto e sostenuto*).¹² Vier Takte der Musik (Beispiel 1) wirken wie ein einmontiertes Zitat – als sei aus einem Ragtime-Schlager der Zeit die Initialphrase einer sechzehntaktigen Periode herausgeschnitten worden. Eine minstreltypische Wendung führt von der Tonika (B-Dur) in die Subdominante; die Erwartung eines Rückpendelns zur Tonika nach dem Modell I-I-IV-I (wie z. B. in der *Battle Hymn of the Republic*) wird durch einen Dominantseptakkord mit Quartvorhalt enttäuscht. Der Vorhalt, das *b*, wird erst beim trugschlüssigen Fundamentwechsel aufgelöst.



Beispiel 1: Giacomo Puccini, *La fanciulla del West*, Akt I, Ziffer 8, Klavierauszug (hier und im Folgenden nach der Ausgabe Mailand: Ricordi 1912); Vokalstimmen weggelassen

Die zweite zu erwähnende Stelle ist der Auftritt des Wells-Fargo-Agenten Ashby bei Ziffer 35. Hier ist eine modale Exotisierung zu vermerken: Die Melodie durchläuft in drehender Bewegung ein lydisches (ganztöniges) Tetrachord. Wie bei Ziffer 8 installiert Puccini einen die Skala abwärts ‚marschierenden‘ Bass – nicht viel anders als Irving Berlin im Refrain seines Welthits *Alexander's Ragtime Band*, der allerdings erst 1911 veröffentlicht wurde.

Eine besonders idiomatische motivische Ausprägung des Cakewalk-Pattern (allerdings im Dreivierteltakt) knüpft sich an den Auftritt des Postillons (1/59; siehe Beispiel 2, oberstes System). Dabei handelt es sich um die Projektion des rhythmischen Modells, hier ohne die genannte Anschärfung, auf ein Tonpendel, so dass die unteren Noten (die drei oktavverdoppelten *c*) den als Tresillo bekannten Rhythmus bilden. Sehr oft im Cakewalk ist das Pendelintervall wie im vorliegenden Fall eine Terz, so auch in Debussys *The Little Nigar* von 1909. Eine amerikanische Färbung ergibt sich bei Debussy wie bei Puccini zusätzlich durch die latent pentatonische, real tetratonische Motivik.¹³

¹² Hier nur mit Verkürzung der ersten Note der Figur.

¹³ Der vierte Ton ist der erste des folgenden Motivs.

Musical score for Example 2, featuring five staves: Kl./Fl. (p), Va. (div.) (p), Fag. (pp), Hr. (p), and Vc. (p). The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs and accents.

Beispiel 2: Giacomo Puccini, *La fanciulla del West*, Akt I, Ziffer 59, kondensierte Darstellung nach der Partitur (Mailand: Ricordi 1912)

Christoph Flamm behauptet, der »einzige erkennbar amerikanische Tupfer« in *La fanciulla* sei »das Cake-walk-Motiv, welches die mexikanische Seite (Ramerrez) von Johnson«¹⁴ versinnbildliche – von den anderen Cakewalk-Stellen der Oper ist bei ihm keine Rede (übrigens auch nicht bei Fairtile). Aber schon kurz nach Beginn des I. Aktes (Ziffer 5), während der Szene, in der die ersten Goldgräber sich im Saloon *Polka* niederlassen, erklingt eine »amerikanistische« Musik, in der Arthur Farwell sogar George M. Cohans *The Belle of the Barber's Ball* (1908) wiederzuerkennen glaubte;¹⁵ die sinnfällige Ähnlichkeit mit diesem Song beschränkt sich jedoch auf vier Noten und einen markanten daktylischen Rhythmus (Beispiele 3a–b).

Musical score for Example 3a, labeled *Allegro vivo con energia* with a tempo marking of ♩ = 144. It shows a piano accompaniment in 2/4 time with a forte (*ff*) dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes.

Beispiel 3a: Giacomo Puccini, *La fanciulla del West*, Akt I, Ziffer 5, Klavierauszug; Vokalstimmen weggelassen¹⁶

Musical score for Example 3b, showing vocal lines for BOYS and GIRLS. The lyrics are: BOYS: Ba - by, look a here, look a here, look a here! GIRLS: What is it[,] dear? The score is in 2/4 time.

Beispiel 3b: George M. Cohan, *The Belle of the Barber's Ball* (Ausgabe für Gesang und Klavier, New York: Shapiro 1908), T. 5–7; Gesangssystem weggelassen¹⁷

¹⁴ Flamm 2017, 275.

¹⁵ Dieselbe Ansicht vertrat Henry T. Finck (1911), siehe Anm. 2.

¹⁶ Vgl. die Motivik in Beispiel 1, letzter Takt.

¹⁷ Der Strophenanfang ähnelt auffällig jenem von Cohans späterem berühmten Kriegslied *Over There* (1917).

Farwell kommentierte: »Something is made of this, thematically, in the orchestra, in a number of places, but its treatment and harmonic setting are such as to cause it to pass by the audience without conveying the slightest impression of its relation to American popular music.«¹⁸ Dies ist wohlgernekt aus amerikanischer Perspektive gesprochen; dass der Amerikanismus der Stelle an europäischen Ohren seinerzeit ebenso notwendig vorbeiging wie offenbar an amerikanischen, ist keineswegs ausgemacht.

Das Kopfmotiv bei 1/5 verweist ungeachtet der etwas barocken Anmutung durch seinen Kontext auf Ragtime; siehe die konturähnlichen Motive aus drei Scott-Joplin-Rags in den Beispielen 4a–c.



Beispiel 4a: Scott Joplin, *The Easy Winners* für Klavier (St. Louis: Scott Joplin 1901) T. 1–2, rechte Hand



Beispiel 4b: Scott Joplin, *A Breeze from Alabama* für Klavier (St. Louis: John Stark & Son 1902), T. 51–52, rechte Hand



Beispiel 4c: Scott Joplin, *The Rag Time Dance* für Gesang und Klavier (St. Louis: John Stark & Son 1902), T. 58–61, Gesang; Balkierung angeglichen

Puccini könnte Joplins Musik in den USA kennengelernt oder von dort bezogen haben; in Europa war sie praktisch unbekannt. Dessen ungeachtet tritt im frühen europäischen Ragtime – oder Pseudo-Ragtime – die Überbindung der zweiten Achtel des Zweivierteltakts zur ersten Note einer Sechzehntelgruppe als eine Art Surrogat komplexerer Synkopierungen in Erscheinung, an die man sich sozusagen noch nicht recht herantraute, nämlich der per Ligatur um eine Sechzehntel vorgezogenen ›Zwei‹ oder ›Eins‹ im Rahmen vielfältiger rhythmischer Konfigurationen (siehe Beispiele 4c und 5b). In der populären Musik Deutschlands wurde die vorgezogene ›Zwei‹ erst ab ca. 1912 komponiert,¹⁹ in Frankreich aber schon früher, wie ein 1907 bei Hachette, Paris, gedrucktes *Cake Walk Album* belegt. In den dort versammelten Kompositionen sind beide Typen synkopischer Ligaturen vertreten, aber nie zugleich im selben Stück.

Zu eindeutigem Ragtime wird Puccinis Motiv (Beispiel 3a) außer durch den szenischen Zusammenhang, das Saloon-Setting, durch die markierten Nachschläge – dass die normalerweise mit Basstönen besetzten Hauptzählzeiten in der Begleitung frei bleiben, bewirkt eher eine verfremdende Intensivierung als eine Abschwächung des Ragtime-Charakters, ebenso das überschnelle Tempo. Die Wiederholung der ersten beiden Takte als Ansatz zu einem Ostinato oder ›Vamp‹ erweckt außerdem den Anschein, als sollte hier ein Vaudeville-Song eingeleitet werden, der als solcher aber ausbleibt. (*Till ready* – wiederholen, bis der

¹⁸ Farwell 2010, 140.

¹⁹ Befund einer vom Verfasser im Rahmen des DFG-Projekts »John Philip Sousa und der musikalische Amerikanismus in Kontinentaleuropa, 1893–1917« an der Universität der Künste Berlin (2017–2022) durchgeführten Korpus-Analyse.

Sänger oder die Sängerin bereit ist – oder Ähnliches steht in Songs der Zeit oft als Anweisung über solchen Vorspieltakten.²⁰⁾

Als ragtimetypisch oder jedenfalls typisch amerikanisch wurden, zumindest aus europäischer Perspektive, sogar nicht-synkopische daktylische Rhythmen wie jener aufgefasst, mit dem das Kopfmotiv unter Beibehaltung des Vorspiel-Gestus seine Fortsetzung findet.²¹ Meistens jedoch erscheint das daktylische Pattern in Gestalt eines repetierten Tonpendels mit dem Ausschlag zur zweiten Tonhöhe bei jeweils der letzten Kürze der gereihten Daktylen. Gern wurden daktylische Rhythmen in orchestraler Tanzmusik durch das Trommeln *on shell* (auf dem Trommelkorpus) oder einem Holzblock als Reminiszenz an die Knochenkastagnetten der Minstrelsy verdoppelt, doch verzichtet Puccini auf diesen amerikanistischen Effekt.

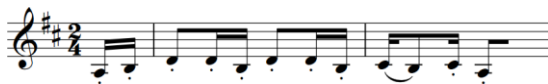
Die amerikani(sti)schen Stücke, die daktylische Rhythmen exponieren, sind zahlreich; eines ist der Cohan-Song, den Farwell für Puccinis Vorbild hielt (Beispiel 3b). Weitere werden in den Beispielen 5a–c zitiert.



Beispiel 5a: Thomas W. Thurban, *The Permans' Brooklyn Cakewalk* (Klavier-Ausgabe, London: Francis, Day & Hunter 1899), T. 6–7, rechte Hand²²



Beispiel 5b: Jean Schwartz, *The White Wash Man* (Klavier-Ausgabe, New York: Cohan & Harris 1908), T. 5–6, rechte Hand



Beispiel 5c: Bertram Joyce [alias Bertram L'Estrange], *Red Wing* (Klavier-Ausgabe, London: Ascherberg, Hopwood & Crew 1909), T. 7f., rechte Hand.

Bei der Wiederkehr des Kopfmotivs, neunter Takt nach Ziffer 5, variiert Puccini die Begleitung durch den Einsatz eines ostinaten dorischen Akkordpendels: $i\hat{4}-IV^7$ ($Gm_{/D}-C^7$). Wie im Fall des Ashby-Motivs (siehe oben) erfährt das Ragtime-Material dadurch eine ihm eigentlich fremde modale Behandlung. Puccini konstruiert sich hier seine eigene Wildwest-Musik, die urban-populäre Muster durchscheinen lässt und zugleich primitivistische Exotik suggeriert: durch modale Tonalität und den perpetuierten Introduktionscharakter, das ziel- und entwicklungslose Kreisen zweitaktiger Phrasen, deren Melodie immer wieder zum Ton $\hat{2}$ (a) zurückkehrt. Dass von musikalischem Exotismus in *La fanciulla* keine Rede sein könne, wie Flamm meint,²³ ist also übertrieben; immerhin lässt sich aber sagen, dass dieser Exotismus

²⁰ So etwa im zitierten *Rag Time Dance* von Scott Joplin oder Songs von Irving Berlin: *Alexander's Ragtime Band* und *Everybody's Doing It Now*, jeweils New York: Ted Snyder 1911.

²¹ Gemäß Korpus-Analyse, siehe Anm. 19.

²² Das Trio dieses Stücks wurde mit der Textierung »Schorsch'! ach kauf mir doch ein Automobil« im wilhelminischen Deutschland zum Gassenhauer.

²³ Vgl. Flamm 2017, 275.

kaum auf Mittel mit bereits fest eingeschliffenen ethnischen oder geographischen Konnotationen zurückgreift.²⁴

Am Ende des Abschnitts zollt Puccini Hommage an Stephen Foster: Die Goldgräber Joe und Bello tanzen »Dooda-day« singend durch die Bar, auf eine Melodie allerdings, die mit Fosters Song *De Camptown Races*, dem diese Silbenfolge entnommen ist, nichts zu tun hat. Ihr Gesang verwendet die Töne des unteren g-Moll-Tetrachords und ist mit dem erwähnten Akkordpendel in g-Dorisch harmonisiert. Die überwiegend halbtönig absteigenden Basslinien, die zwischen Ziffer 5 und 7 überall dort vorliegen, wo nicht dieses Pendel Platz greift, lassen sich als ein weiteres Ragtime-Signal lesen. Wie erwähnt, erscheinen sie bei den Auftritten Ashbys und des Postreiters in diatonischer Variante.

Ebensowenig wie das Cakewalk-Pattern als solches ist der daktylische Rhythmus auf eine bestimmte Bedeutung festgelegt. Bei 1/30 spiegelt das daktylische Motiv aus der Episode »Einkehr der Goldgräber« (Beispiel 3a), nachschlagend begleitet von einer absteigenden Terz-Sept-Mixtur, die Erregung des Lynchmobs, der sich gegen den Falschspieler Sid formiert (*Allegro brutale*, »Al laccio, il ladro«). Ab 1/58, kurz vor der erwähnten Cakewalk-Stelle (Beispiel 2), illustriert ein daktylisches Ostinato, *imitando il galoppo d'un cavallo*, das Erscheinen des Postreiters. Dieses Ostinato-Motiv begleitet als Fagott-Figur auch – was aus dem Klavierauszug nicht erkennbar ist – die in Beispiel 2 gezeigte Stelle. Die Zugehörigkeit der rhythmischen Figur zur Ragtime-Ebene wird damit unterstrichen.

Deutlicher erscheint die Kodierung des Oktavsprung-Motivs, mit dem bei 1/5 die Einkehr-Episode beginnt (Beispiel 3a). Bei jedem Auftreten des Motivs ab 1/9 verbindet sich damit ein Kartenspiel. Bei 1/9 und 1/27 sind dies Partien, die auf der Szene selbst ausgetragen werden; an der Stelle ab dem vierten Takt nach 1/70 hingegen bezieht sich das Motiv auf Minnies bloße Erwähnung des Glücksspiels Pharo in der Erzählung von ihren Eltern. (Gerade beim entscheidenden Kartenspiel der Handlung, dem Poker-Duell zwischen Minnie und Rance um Johnsons Leben am Ende des II. Aktes, gelangt das Motiv allerdings nicht zum Einsatz.)

In der Kartenspiel-Episode ab 1/9 nimmt Puccini an seinen Ragtime-Motiven eine rhythmische Veränderung vor: die Umwandlung der geraden Sechzehntel in punktierte Figuren nach Art des Schottisch, eines international verbreiteten Subgenres der Polka. Die Synthese von Schottisch und Ragtime ist für die populäre Musik der Zeit typisch (siehe z. B. den Song *The Honeysuckle and the Bee* von William H. Penn, Chicago: Sol Bloom 1901).

Die vielleicht am häufigsten kommentierte Stelle von *La fanciulla* ist das Lied des Minstrels Jake Wallace (1/20), und zwar nicht zuletzt wegen der irritierenden Inkongruenz zwischen seiner Herkunft als Zitat und seiner Verwendung in der Oper. Puccini bediente sich hier nicht bei einem Minstrel Song, sondern bei Motiven aus einer Melodie der Zuni, die Carlos Troyer transkribiert, englisch textiert und als klavierbegleiteten »Festive Sun-Dance« in der zweiten Serie seiner Sammlung *Traditional Songs of the Zuñi Indians* veröffentlicht hatte (Newton Center, Massachusetts: Wa-Wan Press 1904). Das melodische Material beruht auf einer D-Dur-Skala mit ausgesparter Stufe $\hat{4}$. Seines rituellen Tanzcharakters entkleidet, ist es mit einem Gesangstext gekoppelt, der, analog den Foster-Songs *Old Folks at Home* und *My Old Kentucky Home*, von Heimweh handelt. Tatsächlich steht der Text der entsprechenden Stelle in der dramatischen Vorlage der Oper nahe, *The Girl of the Golden West* des Autors und Theaterproduzenten David Belasco.

²⁴ Von Mosco Carner (1936) und Michael Saffle (1985) wurde die Frage aufgeworfen, ob sich bei Puccini Exotismus und ein allgemein impressionistischer kompositorischer Ansatz unterscheiden lassen. Dies kann insoweit bejaht werden, wie die musikalischen Mittel eindeutig an ein bestimmtes lokales Milieu gekoppelt sind.

Der dort für Jake Wallace vorgesehene Song wurde von Belascos musikalischem Leiter William Wallace Furst vertont. (Die Erwähnung eines »Old Dog Tray« in Belascos Songtext, die auf den Foster-Song mit diesem Titel anspielt, provozierte das verbreitete Missverständnis, Puccini habe eben Fosters *Old Dog Tray* zitiert.)²⁵ Anders als in Fursts Komposition ist im Solo des Minstrels bei Puccini von Fosters typischen musikalischen Mitteln (Dur-Pentatonik in der Melodie, Prominenz der Subdominante und synkopische punktierte Viertelnoten) nichts vorhanden. Die Harmonisierung ist überwiegend, mit John Vincents Begriff, »pseudomodal«:²⁶ Puccini übernimmt von Troyer den Schritt von der I. zur vi. Stufe als ersten Klangwechsel, installiert jedoch $\hat{1}$ als Orgelpunkt im Cello und schiebt vor der Rückkehr zur Tonika die V. Stufe ein. Die Solo-Strophe schließt mit der Fortschreitung vi-IV⁷-iii-V⁴₃-I; die melodische Schlussformel, die einen Nonvorhalt vor dem Schlusston impliziert, erklingt in zweifacher Oktavverdopplung unter Einbeziehung des Basses: ein geradezu ostentativer Regelverstoß.

Mehr noch als in der »Einkehr«-Musik zu Beginn des I. Aktes, wo die Ragtime-Elemente zumindest noch greifbar sind, konstruiert Puccini im Lied des Minstrels einen abstrakten Exotismus »an sich«, der keine bestimmten lokalen Konnotationen mit sich führt. Der Einsatz einer mit Papierstreifen präparierten Harfe, *imitando il Banjo*, verstärkt eher den im Wortsinn exterritorialen Charakter der Musik, als dass er tatsächliche Banjo-Assoziationen nahelegt, zumal die oszillierende Akkordfiguration, die Puccini der Harfe gibt, für das Banjo nicht typisch ist.

Der Befund eines konstruierten Exotismus trifft sogar eine eindeutig indianisch konnotierte Passage: das Wiegenlied von Wowkle zu Beginn des II. Aktes, das Farwell, der als führender Vertreter des musikalischen Indianismus und Gründer der entsprechend spezialisierten Wa-Wan Press wohl wusste, wovon er sprach, als »intensely un-Indian«²⁷ erachtete. Puccini schreibt hier eine primitivistische, repetitive Dreitonmelodie (*c-d-g*); das vorherrschende Alternieren von *d* und *c* begleitet er mit einem kammermusikalisch instrumentierten ganztönigen Akkordpendel mit einer Terz (*b/d*) als Klangband. Zur kompletten Ganztonskala *as-b-c-d-e-fis* fehlt hier das *e*, das zugleich mit dem Wechsel des Gesangs zum *g* prominent als Grund- und Spitzenton eines markierten, klangfarblich abgesetzten und das Ganztonfeld durchbrechenden halbverminderten Septakkords in dritter Umkehrung nachgeliefert wird. »Rather than evoking a specific ethnicity, such musical markers represent a generic Other«²⁸, bemerkt Fairtile.

Farwell meinte eine tatsächliche indianische Entlehnung im II. Akt identifizieren zu können: Das pentatonische Liebesmotiv im Sechsvierteltakt nach II/30 (Johnson: »ch'io non ti lascio più«)²⁹ sei eine Adaption der Cree-Melodie »The Chattering Squaw«, der Nummer 5 aus dem zweiten Buch der Sammlung *Lyrics of the Red Man* op. 76 von Harvey Worthington Loomis (Newton Center: Wa-Wan Press 1904).³⁰ Diese These scheint für sich genommen sogar noch weniger plausibel als die Behauptung, die Musik zu Beginn der Einkehr-Szene sei an Cohans *Belle of the Barber's Ball* angelehnt. Sie ergibt nur dann halbwegs einen Sinn,

²⁵ Zu den Quellen des Liedes von Jake Wallace und den Missverständnissen der Rezeption siehe Atlas 1991.

²⁶ Vgl. Vincent 1951, 135: »An effect called *pseudo-modality* is produced by violating the conventional progression-patterns of the major-minor system. Specifically, this consists of emphasis on the secondary chords (II, III, VI, and VII) and use of the progressions VI-V and V-IV.«

²⁷ Farwell 2010, 141. Farwells Behauptung, dass Puccini hier auf Troyers englische Übertragung des Textes der »Invocation to the Sun-God« aus der ersten Serie der *Traditional Songs of the Zuñi Indians* zurückgegriffen habe, kann anhand der vorliegenden Druckausgaben nicht bestätigt werden.

²⁸ Fairtile 2010, 97.

²⁹ Die Melodie erklingt im Orchester bereits nach II/22.

³⁰ Vgl. Farwell 2010, 141; dieselbe Ansicht vertrat Henry T. Finck (1911), siehe Anm. 2. Siehe auch die Demonstration der entsprechenden motivischen Ableitung bei Fairtile 2010, 97f.

wenn man in Rechnung stellt, dass Worthingtons Werk Puccini tatsächlich vorgelegen hatte – was Farwell als der Verleger dieser Ausgabe augenscheinlich wusste. Die Pentatonik, so plakativ, wie sie hier ausgestellt wird, als Amerika-Signatur wahrzunehmen, ist aber in jedem Fall legitim.³¹

Den afro-amerikanischen – oder besser afro-amerikanistischen – Tonfall, der Jake Wallaces Solo-Strophe noch fehlt, bringt Puccini ins Spiel, nachdem er das Minstrel-Lied zur Chorszene ausgeweitet hat: Das als A-cappella-Satz abgesetzte Ende ab »O mia casa« (vier Takte vor I/24) verwendet in Melodik und Harmonik das Material der A-Dur-Pentatonik – mit der einzigen Ausnahme des Basstons *d* der Subdominante, die (ohne Quinte) im Rahmen eines plagalen Ganzschlusses erscheint (Beispiel 6).³² Letztendlich findet das Heimweh also doch noch einen musikalischen Ausdruck, der einer amerikanischen Tradition entspricht. Mit Pentatonik, Plagalschluss und Terzlage des subdominantischen Penultima-Klangs erinnert die Stelle speziell an die letzten Takte des Hauptthemas (ab Takt 38) im II. Satz von Antonín Dvořáks Sinfonie *Aus der Neuen Welt*. Auch der Einstieg in den A-cappella-Satz erfolgt plagal, allerdings über die Mollsubdominante (d-Moll mit großer Sexte), wodurch ein Effekt der Aufhellung erzielt wird.

The image shows a musical score for a vocal solo and a choral part. The solo part is in the upper staff, marked 'SOLI' and 'pp', and the choral part is in the lower staff, marked 'CHOR' and 'pp'. The lyrics are: 'drá? O mia ca - sa al ri - vo ac-can - to, là lon - ta - no, lon - tan! Là là là lon - tan!'. The music is in 3/4 time and features a plagal cadence.

Beispiel 6: Giacomo Puccini, *La Fanciulla del West*, Akt I, 5 Takte vor Ziffer 24, kondensierte Darstellung nach dem Klavierauszug

Die Kombination von Pentatonik und plagalen Wendungen, die auf Minstrel und Plantation Songs, aber auch »schwarze« Spirituals und »weiße« Gospel-Hymnen verweist, tritt noch an anderen Stellen der Oper in Erscheinung. Keine jedoch bringt die musikalischen Mittel mit afro-amerikanischen Gegenständen in Verbindung; vielmehr scheint die Anziehung zwischen Johnson und der Titelfigur Minnie ihren Bezugspunkt zu bilden, ein Affekt der Sehnsucht wie das Foster'sche Heimweh. Eine dieser Passagen beginnt bei I/82 (Beispiel 7): Zwar ist die (instrumentale) Melodie hier nicht rein pentatonisch, da sie $\hat{7}$ im Durchgang verwendet, suggeriert aber Pentatonik durch die entsprechenden Terzschriffe. Die erste Bewegung der Harmonik ist ein Pendelausschlag der Tonika (Des-Dur) zur Subdominante; in der Stellung eines interpunktierenden Ganzschlusses erscheint der pseudomodale Terzstieg vi-I. Die Gesangsphrase des Goldgräbers Sonora (»Buona sera Mister Johnson!«) antizipiert das erwähnte Liebesmotiv.

³¹ Vgl. den Komponisten und Kritiker Albert Milderberg, 1910 (zitiert nach Fenton 2019, 140): »This melody is as characteristically Southern as the *Suwanee* [sic] *River* [= *Old Folks at Home*]. Even in the restrictions of its modulations, its whole lilt suggests Foster.«

³² Ein plakativer Plagalschluss (in G-Dur) findet sich bereits einige Takte zuvor beim Wechsel zum Dreivierteltakt (4./5. Takt nach I/23, »Ah! Ah!«). Siehe auch die Summchor-Phrase fünf Takte vor I/27.

SONORA

Un poco meno ma sempre con moto ♩ = 108

Buo - na se - ra Mi - ster John - son!

Beispiel 7: Giacomo Puccini, *La fanciulla del West*, Akt I, Ziffer 82, Klavierauszug

Zwei weitere Stellen finden sich im Walzer, den Johnson mit Minnie tanzt (I/86).³³ Mit seiner ruhigen kantablen Melodieführung bei mäßigem Tempo³⁴ handelt es sich hier eher um einen Boston als einen Wiener Walzer. Der amerikanische Tonfall regiert die Gegen- und die Kadenzphrase des Themas, einer eigentlich 32taktigen, durch Phrasenverschränkung auf 31 Takte verkürzten Periode in E-Dur. In der Gegenphrase ab dem neunten Takt nach I/86 wird die hier ungebrochen pentatonische Melodie zunächst mit dem plagalen Pendelausschlag IV-I-IV begleitet, bevor die Alteration der Sub- zur Doppeldominante in den zu erwartenden Halbschluss führt. Auch die Kadenzphrase (ab dem sechsten Takt vor I/87) mit ebenfalls rein pentatonischer Melodik beginnt mit der Fortschreitung IV-I, die Subdominante wird danach aber nicht mehr berührt. Farwell registrierte, dass der Amerikanismus dieses Stücks (den er aber nicht analysierte) am amerikanischen Publikum abprallte: »The scene of the miners humming the waltz tune ›gets‹ the audience through its drollery, but still more amusing is the quickness with which Americans repudiate the proprietorship of the tune itself.«³⁵

Dass die Partitur von *La fanciulla del West* relativ wenig ›Amerikanisches‹ enthält, ist einerseits richtig; andererseits zeigt sich bei genauerem Hinsehen, dass der Anteil solchen nationalen Materials am Ganzen doch etwas größer ist, als manche Darstellungen suggerieren. Dieses Material allerdings zu erkennen, verlangt eine gewisse Vertrautheit mit den amerikanischen populären Gattungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die es ermöglicht, zwischen den vorgeprägten Modellen und ihrer Anverwandlung durch Puccini zu unterscheiden. Die Frage, warum selbst das Publikum der ersten amerikanischen Inszenierungen der Oper anscheinend an dieser Herausforderung scheiterte, lässt sich zum Teil mit der zeitgenössischen These erklären, dass sich die Amerikaner über die Identität der eigenen nationalen Musik nicht einig und im Reinen waren. So konstatierte Farwell: »American character and spirit in music, various in its manifestations, and still vague to Americans themselves, must remain to an Italian a greater mystery, even, than American slang to an English author.«³⁶ Martin Darkow (ein Deutschamerikaner) schrieb in *Die Musik*: »Man hat das Werk in Amerika abgelehnt, weil es nicht amerikanische Musik enthält. Dabei herrscht über diesen neuen Begriff die denkbar höchste Verwirrung in den Köpfen der amerikanischen Kritik.«³⁷ Farwell ging so weit

³³ Vgl. auch die Reprisen des Walzers, I/96 und I/104.

³⁴ Die Vorschrift *Tempo di Valzer Moderato* steht allerdings zur Metronomangabe (Ganztaktnote = 66) in einem gewissen Widerspruch.

³⁵ Farwell 2010, 140f.

³⁶ Ebd., 139.

³⁷ Darkow 1911.

zu behaupten, dass das Publikum gar nicht in der Lage war, die auf die Opernbühne verpflanzte Cakewalk-Motivik als solche überhaupt noch wahrzunehmen:

[R]agtime in a tragic-dramatic sense is something which never entered the heads of the American people, and this therefore passes as a sort of Wagnerian *leitmotif*, without ever so much suggesting to the audience that it is their own familiar ragtime, and it therefore has in this sense nothing to contribute to any atmosphere in which an American would feel at home.³⁸

Möglicherweise ließ sich das Spezifische der amerikanischen Musik um 1900 aus der Außenperspektive sogar besser erfassen als im Land selbst – entgegen Farwells Annahme, dass die Identität der amerikanischen Musik, die den Amerikanern selbst noch unklar war, einem italienischen Komponisten erst recht rätselhaft erscheinen müsste. Doch wie immer ausgeprägt die europäische Sensibilität für klangliche Amerikanismen wie etwa eine bestimmte Verwendung der Pentatonik und bestimmte rhythmische und harmonische Figuren in jener Zeit gewesen sein mag, schufen Jazz und Blues, die am Ende des Ersten Weltkriegs nach Europa gelangten, neue Bedingungen. Blue notes, Hot intonation und die weitere Emanzipation afro-amerikanischer Rhythmik drängten ältere, vagere Kriterien für das Musikalisch-Amerikanische in den Hintergrund. Mit den Mitteln seiner Zeit hätte Puccini eigentlich nur zwei Möglichkeiten gehabt, Amerikanismus kompositorisch so deutlich zu formulieren, dass er auch hundert Jahre später noch unmissverständlich gewesen wäre: durch wörtliche Zitate ikonischer amerikanischer Melodien wie jener von Stephen Foster, was billig und anbiedernd hätte erscheinen müssen,³⁹ oder einen weit ausgiebigeren und radikaleren Gebrauch von Ragtime-Rhythmik, was in Bezug auf die Zeit der Handlung um 1850 einen noch krasserem Anachronismus bedeutet hätte, als ihn die *Fanciulla*-Musik ohnehin schon darstellt.

Literatur

Atlas, Allan W. (1991), »Old Dog Tray« and the Zuni Indians«, *The Musical Quarterly* 75/3, 362–398.

Carner, Mosco (1936), »The Exotic Element in Puccini«, *The Musical Quarterly* 22/1, 45–67.

Darkow, Martin (1911), Beitrag zur Rubrik »Kritik«/»Oper«, *Die Musik* 10/21, 190.

Elson, Louis C. (1911), Beitrag zur Rubrik »Kritik«/»Oper«, *Die Musik* 10/11, 297.

Fairtile, Linda B. (2010), »Real Americans Mean Much More«. Race, Ethnicity, and Authenticity in Belasco's *Girl of the Golden West* and Puccini's *La fanciulla del West*«, *Studi Pucciniani* 4, 89–101.

Farwell, Arthur (2010), »The Music of Puccini's Opera« (1910), abgedruckt in *Studi Pucciniani* 4, 135–142.

Fenton, Kathryn M. (2019), *Puccini's La fanciulla del West and American Musical Identity*, London: Routledge.

Finck, Henry Theophilus (1911), Beitrag zur Rubrik »Kritik«/»Oper«, *Die Musik* 10/8, 109.

³⁸ Farwell 2010, 141.

³⁹ Fenton (2019, 136) zitiert den *New York Telegraph* vom 13. Dezember 1910 mit der Schilderung einer vermutlich fiktiven anekdotischen Begebenheit, nämlich eines Versuchs des Broadway-Produzenten Henry Wilson Savage, Puccini bei einem gemeinsamen Dinner zu überzeugen, das Lied von Jake Wallace durch die inoffizielle Südstaatenhymne *Dixie* zu ersetzen: »You know what a hit the *Star Spangled Banner* motif made in *Butterfly*. Give the American public a chance to applaud *Dixie* in *The Girl of the Golden West* and you have made yourself immortal.«

Flamm, Christoph (2017), »La fanciulla del West«, in: *Puccini. Handbuch*, hg. von Richard Erkens, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, 264–278.

Randall, Annie J. / Rosalind Gray Davis (2005), *Puccini and The Girl. History and Reception of The Girl of the Golden West*, Chicago: University of Chicago Press.

Saffle, Michael (1985), »»Exotic« Harmony in »La fanciulla del West« and »Turandot««, in: *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, hg. von Jürgen Maehder, Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 119–129.

Seligman, Vincent (1938), *Puccini and Friends*, New York: Macmillan.

Senici, Emanuele (2005), *Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge: Cambridge University Press.

Sheppard, W. Anthony (2017), »Puccini und der Exotismus«, in: *Puccini. Handbuch*, hg. von Richard Erkens, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, 144–158.

Vincent, John (1951), *The Diatonic Modes in Modern Music*, Berkeley: University of California Press.

ABSTRACT. Seit der Uraufführung von Giacomo Puccinis Oper *La fanciulla del West* 1910 in New York herrscht in der Rezeption ein weitgehender Konsens darüber, dass dieses Werk trotz seines Wildwest-Sujets nur marginale Anteile amerikanischer musikalischer Idiomatik aufweist. Der vorliegende Beitrag unterzieht diese These einer kritischen Revision. Ein genauerer Blick erweist, dass Referenzen auf amerikanische Musik, d. h. auf Ragtime (nach dem Verständnis der Zeit) sowie den Minstrel und Plantation Song des 19. Jahrhunderts in Puccinis Partitur doch etwas zahlreicher sind, als in der Literatur bisher zugestanden wurde. Für den Umstand, dass sich Puccinis Amerikanismus nicht im vollen Umfang mitteilte, lassen sich zwei Gründe vermuten: Während die Zeitgenossen uneins oder unentschieden waren, was das Musikalisch-Amerikanische eigentlich konstituierte, ging späteren Generationen unter dem Eindruck des Jazz und seiner musikalischen Auswirkungen das Bewusstsein für die Stilmerkmale der älteren populären Musik der USA verloren.

Tobias Faßhauer studierte Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Diplommusikerziehung, Hauptfach Musiktheorie, in Detmold und Berlin. 2005 Promotion mit einer Arbeit über Kurt Weills Songstil. Als Mitarbeiter der Hanns Eisler Gesamtausgabe Editor von Eislers Kammer-symphonie und Mitherausgeber dessen Gesammelter Schriften. Lehrtätigkeiten an der Technischen Universität, der Humboldt-Universität und der Universität der Künste in Berlin; 2015 DAAD-geförderte Gastdozentur an der Universidad de los Andes, Bogotá, Kolumbien. 2017 bis 2022 Durchführung des DFG-Forschungsprojekts »John Philip Sousa und der musikalische Amerikanismus in Kontinentaleuropa« an der Universität der Künste Berlin. Tätig auch als Komponist und Arrangeur.

Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

Thomas Fesefeldt studierte in Hannover Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie. Er war Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und an der Hochschule für Künste Bremen, Leiter der Studienvorbereitenden Ausbildung an Musikschulen in Gehrden und Goslar sowie Dozent an der Landeskirche Hannover. 2012 wurde er an der Musikhochschule Dresden mit einer Arbeit über Franz Schubert promoviert. 2013 schloss er den Vorbereitungsdienst für das Lehramt an Gymnasien ab und war von 2013 bis 2017 Studienrat am Gymnasium Alfeld (Leine). Seit 2017 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Ein besonderes Anliegen sind ihm die Bereiche Methodik und Didaktik der Musiktheorie sowie die Kooperation mit allgemeinbildenden Schulen und Musikschulen.

Andreas Ickstadt ist Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität der Künste Berlin. Nach seinem Lehramtsstudium in den Fächern Musik und Germanistik in Frankfurt/Main studierte er dort in einem Aufbaustudiengang das Fach Musikwissenschaft, bevor sich ein Studium des Doppelfachs Musiktheorie/Gehörbildung an der HdK Berlin anschloss. 2014 promovierte er im Fach Musikwissenschaft über »Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms«. Neben analytisch orientierten Themen (Rhetorik der Barockmusik und harmonische Konzepte aktueller Popmusik) besteht ein derzeitiger Forschungsschwerpunkt in Fragen der Vermittlung musiktheoretischer Inhalte in Hochschule und Allgemeinbildender Schule, mit denen er sich aktuell im Rahmen eines länderübergreifenden Forschungsprojekts (MuTheUS) beschäftigt.

Ariane Jeßulat, geb. 1968, studierte Schulmusik und Musiktheorie an der UdK Berlin. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Seit 2015 ist sie Professorin für Musiktheorie an der UdK Berlin. Sie wurde 1999 an der UdK Berlin promoviert und 2011 an der Humboldt-Universität zu Berlin habilitiert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Musik des 19. Jahrhunderts, historische Improvisation vom 16.–18. Jahrhundert und experimentelle Musik nach 1950. Sie arbeitete von 2015 bis 2021 im Redaktionsteam der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* und ist aktuell Mitarbeiterin im Redaktionsteam der *Musurgia*. Seit 2020 ist sie PI im DFG-Graduiertenkolleg 2638 *Normativität, Kritik, Wandel* und leitet seit 2021 ein Teilprojekt im DFG Sonderforschungsbereich 1512 *Intervenierende Künste*. Seit 1989 arbeitet sie als Performerin und Komponistin im von Dieter Schnebel gegründeten Ensemble für zeitgenössische und experimentelle Musik *die maulwerker*.

Kilian Sprau studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München sowie am Mozarteum Salzburg. 2016 wurde er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850 promoviert. Seit 2019 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement gilt dem Kunstlied des 19. bis 21. Jahrhunderts, dem er sich als konzertierender Liedbegleiter auch praktisch widmet. 2018–2022 realisierte und leitete er ein DFG-gefördertes Forschungsprojekt zum Portamentgebrauch im spätromantischen Kunstliedgesang. Als Associate Scientist war er 2017–2020 dem FWF-Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz verbunden. Von 2013 bis 2019 war er Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*.

Katja Steinhäuser ist Pianistin, Musiktheoretikerin und Musikpädagogin. Sie studierte an der Universität der Künste Berlin Klavier bei Frau Prof. Linde Großmann und Musiktheorie bei Herrn Prof. Hartmut Fladt. Sie ist Gastprofessorin für Musiktheorie, Analyse und Gehörbildung an der UdK Berlin und hat auch Lehrpositionen an der Universität Potsdam (2010–2011) und der Musikschule Berlin-Neukölln (seit 2011) übernommen. Neben ihrer Lehrtätigkeit tritt Katja Steinhäuser als Pianistin mehrerer international agierender kammermusikalischer Formationen in Erscheinung.

Berthold Tuercke studierte Komposition in den USA bei den Schoenberg-Schülern Rudolf Kolisch, Felix Greissle und Leonard Stein. Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin bei Hartmuth Fladt. Dort derzeit Professor für Musiktheorie. Lehrtätigkeiten auch an der University of Southern California (Los Angeles), der Freien Universität Berlin, am Bauhaus Dessau und an der Escola de Música e Belas Artes in Curitiba (Brasilien). Publikationen u. a. in den *Musik-Konzepten* und in *Musik und Ästhetik*. Vielfältiges musikalisches Œuvre. Aufführungen mit UnitedBerlin, dem Kronos Quartett, ensemble recherche, Modern Art Ensemble und unter den Dirigenten Peter Gülke und Vladimir Jurowski.

Lilia Ushakova studierte Musikwissenschaft am Staatlichen Rimski-Korsakow-Konservatorium Sankt-Petersburg (1993–1998) und an der TU Berlin (2001–2008), Musiktheorie an der UdK Berlin bei Prof. Hartmut Fladt (2001–2005) sowie Deutsch als Fremdsprache an der TU Berlin (2001–2008). Sie ist seit 2020 Gastprofessorin für Musiktheorie und Gehörbildung an der UdK Berlin, wo sie seit 2007 unterrichtet. Weitere Lehrtätigkeiten führten sie an die HU Berlin (2006–2010), die HfM Franz Liszt Weimar (2008–2010) und die Musikschule Paul Hindemith Neukölln (2008–2020). Sie entwickelte den Kurs »Musikalische Fachsprache für ausländische Studierende« an der UdK Berlin.

Emmanouil Vlitakis (1967) studierte in Athen, Berlin und Paris Komposition, Musiktheorie, Instrumentation und promovierte in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über Klang in Orchesterwerken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aufführungen und Kompositionsaufträge verbinden ihn u. a. mit Thessaloniki State Symphony Orchestra, Ensemble Modern und Ensemble Mosaik. Sein Werk wird durch strukturelles Denken gekennzeichnet, das zudem durch die Spezifik des klanglichen Moments bedingt ist. Sprache, Literatur und Philosophie bilden dabei einen oft generativen Aspekt seines Komponierens. In seinen Schriften befasst sich Vlitakis mit dem Verhältnis von Klang/Instrumentation und Form, Musiktheorie und Komposition als auch mit Fragen interkulturellen Komponierens. Seine langjährige Unterrichtstätigkeit an deutschen Musikhochschulen und im Ausland (CNSMD Paris, Staatskonservatorium in Tiflis/Georgien) wurde 2017–2019 durch eine Gastprofessur für Komposition fortgesetzt, bevor er im Februar 2020 zum Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin berufen wurde.

Ferdinand Kiesner nahm, nach Abitur und Baccalauréat, im Jahr 2017 das Studium der Fächer Musik und Mathematik für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen auf (Universität der Künste bzw. Freie Universität Berlin). 2021 legte er hierin mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit bei Prof. Dr. A. Jeßulat und Prof. Dr. H. Fladt den Abschluss Bachelor of Arts ab und führt das Studium seitdem als Masterstudent weiter. Sein Fokus im Studium liegt auf seinem Hauptinstrument Klavier, in dem er als langjähriger Schüler von Prof. D. Wagner-Dix und Bundespreisträger bei Jugend Musiziert von Prof. Dr. T. Menrath unterrichtet wird. Er ist studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie.

Gabriel Pech absolvierte den Bachelor of Arts in Musikwissenschaft mit dem Zweitfach Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Abschlussarbeit schrieb er über die Zwölftontechnik Hanns Eislers. Seit 2019 studiert er Musik und Deutsch für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen, u. a. an der Universität der Künste Berlin. Seit 2020 ist er als studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie tätig.