

IGEB 50th 1974-2024 Anniversary

Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik
International Society for Research and Promotion of Wind Music
Société Internationale de la Recherche et de la Promotion de la Musique à Vent
Società Internazionale per lo Studio e la Promozione della Musica per Fiatti
Sociedad Internacional para la Investigación y Promoción de la Música de Viento
Sociedade Internacional para a Investigação e Promoção de Música de Sopros

Wind Music Research Quarterly Mitteilungsblatt der IGEB



Jahrgang 2025 – September

Mitteilungsblatt redakteurs / editors
Ana Margarida Cardoso, Áurea Dominguez,
Maria Helena Milheiro, Nicholas P. Waldron &
Rui Magno Pinto

IGEB Präsident / President
Damien Sagrillo

CONTENTS

President's Letter, Damien Sagrillo, Université du Luxembourg.....	105
<i>Symposium on Wind Bands and Social Movements in the 19th Century in the Lake Constance Region</i> , report by Yannick Wey, Bern, Switzerland & Anna Reimann – Bregenz, Austria	106
North American Premier of <i>Euphonika</i> by Llorenç Mendoza, report by Seth F. Wollam	108

ARTICLES/REVIEWS

<i>Masculine Traditions, Feminine Transformations: An Introduction to Wind Music and Gender in German-Speaking Countries</i> , by David Gasche.....	110
<i>Alessandro Vessella's Studi di Strumentazione per Banda</i> , by Inez Martins Gonçalves, Universidade do Ceará, Brasil Centro de Estudos em Música, Universidade Nova de Lisboa, Portugal	127
<i>Tobias Faßhauer, 'Hands Across the Sea'. John Philip Sousa und der musikalische Amerikanismus in Kontinentaleuropa</i> . Rezension von Damien Sagrillo, Université du Luxembourg	132

ANNOUNCEMENTS

Virtual Lecture: <i>The BLIZ: A Library and its Wind Band Collection through librarians' lenses – Challenges and Problems</i> , Mag. Katharina Kocher-Lichem, Verena Paul, October 9.....	137
Internationale Konferenz <i>Männlichkeit(en) in der Blasmusik</i> International Conference <i>Masculinities in Wind Music</i> : Programme	139
IGEB 28 th Conference International Wind Music Conference: Call for Contributions	144
IGEB Research Award Prize 2026: Call for Nominations	148
2025 Warsaw Wind Ensemble Conducting Competition.....	149
Recent Publications for Wind Band	150
Future Submission Guidelines	152
Renewal of the annual membership	153

< Cover image: Banda Marcial do Vale (Portugal), on stage at the *136 Certamen Internacional de Bandes de Musica "Ciutat de Valencia"*, July 2024.

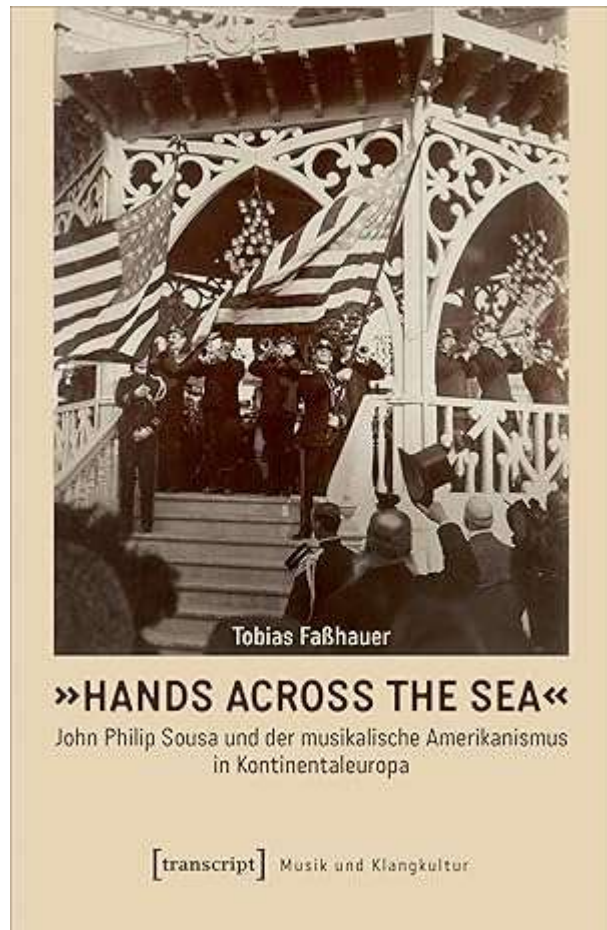
Tobias Faßhauer, *'Hands Across the Sea'. John Philip Sousa und der musikalische Amerikanismus in Kontinentaleuropa*. Bielefeld: transcript Verlag, 2024. (= Musik und Klangkultur, Band 60). [642 Seiten. ISBN: 978-3-8376-6460-7].
Rezension von Damien Sagrillo, Université du Luxembourg

Die formale Gestaltung umfasst einleitende Sektionen wie Dank und Vorbemerkungen. Das Buch gliedert sich in drei nummerierte **Hauptteile** (I, II, III), die jeweils in Kapitel und Unterkapitel unterteilt sind. Den Abschluss bildet der **Anhang**, der neben den üblichen Angaben (Bibliografie, Register, usw.), eine detaillierte Auflistung (ab S. 561) der Konzertprogramme, die zum Teil vom Verfasser ergänzt wurden (S. 562), liefert.

Tobias Faßhauer widmet sich in seiner über 600 Seiten starken Studie der Rezeption der Tournées von John Philip Sousa in den Jahren 1900 und 1903 in Kontinentaleuropa und argumentiert, dass der Dirigent und sein Orchester als mächtige Symbole des 'Amerikanismus' aufgefasst wurden, einer neuartigen Konstellation aus Modernität, Kommerzialisierung und kultureller Neuheit. Europäische Kritiker und Publikum reagierten auf Sousas mitreißenden

Aufführungsstil, seine vielfältigen Musikgenres – von packenden Märschen und 'beschreibenden' Stücken bis hin zu den neuartigen Rhythmen des *Cakewalk* – und seine zügigen, effizienten Geschäftsmethoden mit einer Mischung aus Faszination und Besorgnis. Die Reaktionen reichten von musikalischer Kritik bis zu tiefgreifenden kulturellen Auseinandersetzungen, die europäische Debatten über ästhetische Werte und nationale Identität angesichts einer wahrgenommenen "amerikanischen Gefahr" (S. 40) auslösten. Faßhauer zeigt auf, wie die Europäer diese neue kulturelle Kraft 'exotisierten' und vor allem zu kontrollieren versuchten, insbesondere durch den Einsatz einer afroamerikanistisch geprägten Perspektive als intellektuelle Strategie, um die amerikanische Vitalität wahrzunehmen, ohne allerdings ihre Ursprünge in einer rivalisierenden modernen, industriellen Zivilisation anzuerkennen.

Zunächst geht es um den Begriff des 'Amerikanismus', welcher von Faßhauer als die meist pejorative Faszination für Amerika und Amerikanisches im Diskurs über Modernisierung und Materialismus beschrieben wird. Er impliziert die "Vernichtung eines ästhetischen Werts" (Zitat von Erich Schlaikjer, S. 22), verkörpert jedoch auch Dynamik und Fortschrittlichkeit. Der musikalische Amerikanismus ist die Übertragung dieses Diskurses auf die Musik, identifiziert mit Genres wie *Twostep* und *Cakewalk*.



Faßhauer betrachtet den Amerikanismus als eine spezielle Form des Exotismus der Moderne in Bezug auf eine aufstrebende, moderne und konkurrierende westliche Macht. Diese europäische Projektion konzentrierte sich auf die kulturellen Kontraste Amerikas, insbesondere auf das exotische afroamerikanische Musikelement, das als Quelle der musikalischen Identität Amerikas angesehen wurde, da weißen Bürgern musikalisches Talent abgehe: Es klappte eine Lücke, da das Volkslied fehle (Ernst Hayn, S. 30). Daher komme Sousa eine spezielle Mission zu: seine Musik als ein demokratisch-volkspädagogisches Projekt (S. 36) zu etablieren, dessen Ziel es sei, die amerikanische Gesellschaft zunächst mit einfacher, mitreißender Musik zu erreichen und ihren Kunstsinn dann graduell zu verfeinern (S. 36). Die europäische Sichtweise am *Fin de Siècle* definierte den Amerikanismus demnach als ein kulturelles Phänomen, das eingebettet war in den Diskurs der Modernisierung und die häufig abwertende Bezeichnung "amerikanische Gefahr" (S.21), die zwar mit Materialismus und der Zerstörung ästhetischer Werte in Verbindung gebracht wurde, gleichzeitig jedoch auch als eine besondere Form des "Exotismus der Moderne" anerkannt war.

Sousas Empfang in Europa war ebenso ein **visuelles Spektakel** wie ein **klangliches Ereignis**, was sich in dem Satz *Il faut voir Sousa!* (1. Teil, Kapitel 3.2) zusammenfassen lässt. Seine Konzerte vermittelten ein Bild von amerikanischer Effizienz, das in Kontrast zu den gemächlichen Konzerttraditionen Europas stand. Nichtsdestotrotz entfachte sein Dirigat regelmäßig Diskussionen in der Presse.

In Europa wurde Sousas Repertoire als klangliches Symbol der amerikanischen Moderne wahrgenommen, das sowohl Faszination als auch Ablehnung hervorrief. Kritiker bezeichneten ihn als "**Marschkönig**" und stellten ihn damit symbolisch in Opposition zu Johann Strauß, dem "Walzerkönig" (2. Teil, Kapitel 4.1). Seine Märsche mit ihren treibenden Rhythmen, scharfen Akzenten und Synkopen wurden für ihre maskuline, mechanische Vitalität gelobt, von Traditionalisten jedoch als grob und charakterlos abgelehnt. Auch seine beschreibende Musik, die Klangeffekte in quasi-symphonischen Strukturen einsetzte (S. 285), spaltete die Meinungen: Einige bewunderten die Genialität, andere lehnten sie als sensationell und substanzlos ab. Sousas Einführung von *Cakewalk*- und *Ragtime*-Idiomen verschärfte die Debatte, die durch afroamerikanistische Interpretationsrahmen gefiltert wurde. Europäische Kritiker führten seine rhythmischen Innovationen häufig auf 'Negermelodien' zurück und minimierten damit die industrielle Modernität Amerikas. Diese Reaktionen zeigen, wie Sousas Musik mit allgemeinen Ängsten in Bezug auf kulturelle Autorität, Modernität und dem sich wandelnden Gleichgewicht der globalen Macht verflochten war.

Ein zentrales Merkmal von John Philip Sousas Konzertpraxis war die Bedeutung der Zugaben, die hinsichtlich Häufigkeit, Tempo und dramaturgischer Funktion weit über das in Europa Übliche hinausgingen. Sie konnten die Dauer eines Programms zeitlich verdoppeln oder sogar verdreifachen; bei seinem Debüt in Berlin wurden beispielsweise 23 Zugaben gezählt (S. 262). Diese wurden in schneller Abfolge und mit logistischer Effizienz vorgetragen, was von seinen Zeitgenossen als Ausdruck der amerikanischen "Hustle"-Mentalität (S. 271ff) interpretiert und von Sousa selbst als demokratisches Unterhaltungsprojekt legitimiert wurde. Die dramaturgische Struktur der Zugaben zielte darauf ab, starke Kontraste zu schaffen, wobei, zum Beispiel, Dvořáks 'Sinfonie Aus der Neuen Welt' einem *Cakewalk* gegenübergestellt wurde (S. 273). Inhaltlich dominierten Märsche, *Cakewalks* und andere Unterhaltungsstücke, also das Repertoire, das in Europa als Inbegriff der amerikanischen Nationalmusik galt. Damit ein solch rasanter Wechsel für das Publikum verständlich blieb, wurden die jeweiligen Titel visuell auf

Tafeln angezeigt. Diese Praxis wurde in Europa mit gemischtem Echo aufgenommen. In Deutschland wurden die vielen Zugaben oft als Zeichen besonderer Großzügigkeit, aber auch als Symptom einer übertechnisierten Gesellschaft angesehen. In Frankreich war diese Praxis so ungewöhnlich, dass sie in den Ankündigungen ausdrücklich erwähnt wurde, und Sousa wurde dafür gelobt, dass er die "Bravos" (Zitat von Henri Radiguer, S. 270) des Publikums belohnte. Kritische Stimmen prangerten jedoch die Trivialisierung des hochkarätigen Orchesters durch angeblich banale Stücke sowie die "Entweihung und Profanisierung" (S. 275) ernsthafter Werke durch ihre direkte Konfrontation mit populären Stücken an. Insgesamt war die Praxis der Zugaben somit ein paradigmatischer Ausdruck der amerikanischen Konzertkultur, deren Wirksamkeit, die Fähigkeit, ein breites Publikum anzusprechen und die Vorliebe für Kontraste sowohl Bewunderung als auch Irritation in Europa hervorriefen.

Die europäischen Konzerte von John Philip Sousa zwischen 1900 und 1903 waren ein kulturelles Ereignis von historischer Bedeutung, bei dem die Faszination für die amerikanische Moderne mit einer tiefsitzenden Besorgnis über deren kulturelle und ästhetische Auswirkungen einherging. Sousa war mehr als nur ein beliebter Dirigent; für Europa war er die Verkörperung des Amerikanismus selbst, eine Rolle, die er mit Brillanz und kommerziellem Geschick ausfüllte. Seine außergewöhnliche Persönlichkeit als Dirigent, die mathematische Strenge seines Orchesters, der treibende Rhythmus seiner Märsche und die beispiellosen Effekte seiner *Descriptive Music* (2. Teil, 2. Kapitel) wurden als typische Ausdrucksformen eines neuen amerikanischen Geistes interpretiert. Dies führte zu einer gespaltenen Kritik. Einerseits wurde Sousa für seine Energie, Originalität und die makellose technische Perfektion seines Ensembles gelobt. Gleichzeitig wurde er jedoch für seinen Kommerz und seinen vermeintlichen Mangel an künstlerischer Tiefe kritisiert. Die häufige Zuschreibung seiner rhythmischen Innovationen an 'Negermelodien' unterstreicht einmal mehr, wie Europa eine rassistische Sichtweise nicht nur dazu nutzte, die amerikanische Kultur als exotisch zu brandmarken, sondern auch als raffiniertes intellektuelles Instrument, um ihre Neuartigkeit einzudämmen, indem es sie als primitiv und nicht als Produkt einer rivalisierenden Moderne darstellte.

Letztendlich ist die Geschichte von Sousas Europatourneen mehr als nur eine Fußnote in der Musikgeschichte; sie ist eine reichhaltige Fallstudie zur transatlantischen Kulturdynamik an der Wende zum 20. Jahrhundert. Durch das zugängliche Medium der Populärmusik vermittelte Sousa das Bild einer neuen Art amerikanischer Kulturmacht, einer Macht, die nicht in alten Traditionen verwurzelt war, sondern in moderner Energie, technologischer Kompetenz und Massenattraktivität. Gerade der von Kritikern verachtete Kommerz war der Motor dieses neuen Modells, das den kulturellen Einfluss von den staatlich geförderten Institutionen der hohen Kunst abkoppelte. Seine Triumphe und die Kontroversen, die er auslöste, zwangen Europa, sich mit der Definition von Kunst, Unterhaltung und nationaler Identität in einer sich rasch modernisierenden Welt auseinanderzusetzen, einer Welt, in der die kulturelle Autorität der Vereinigten Staaten nicht mehr zu übersehen war.

Sousas **Dirigat** stand zuweilen im Zentrum des Spotts: Während einige Kritiker seine Gestik als Ausdruck "amerikanische[r] Ökonomie" (S. 170) und industrieller Effizienz interpretierten, kritisierten andere ihn als "gliederverrenkenden Taktstock-Hampelmann" (Zitat von Henry F. Urban, S. 140) oder "clown virtuose" (Zitat von René Maizeroy, S. 167). Einige Kritiker sahen in ihm einen manischen *Showman* mit wilden, pantomimischen Gesten, die die rohe amerikanische Energie verkörperten, während

andere ihn als eleganten Modernisten beschrieben, der mit ruhiger Präzision dirigierte. Bei Brüsseler Kritikern, zum Beispiel, wurden Sousas Interpretationen oft als dem (europäischen) Repertoire unangepasst angesehen: So wurde der Amerikaner zum Beispiel als "Sirdar des Viervierteltakts und unangefochtenen Herrscher des Tschingderassabum" verspottet (S. 396). Auf der anderen Seite verfestigten die disziplinierte Inszenierung des Blasorchesters, die schlichten Uniformen und das geschäftsmäßige Tempo den Eindruck eines modernen, industriell effizienten amerikanischen Unternehmens.

Überhaupt charakterisierten die **Konzerkritiken** zu Sousa und seinem Blasorchester in Kontinentaleuropa zwischen 1900 und 1903 ein komplexes Spannungsfeld, welches die polarisierte Wahrnehmung des amerikanischen Modernismus widerspiegelte. Einerseits wurde die musikalische Darbietung für ihre "verblüffende Technik" (S. 240 und 247) und "unvergleichliche Correctheit" (Zitat von Ernest Clossen, S. 208) gelobt, wobei die Musiker als "Virtuose[n] ersten Ranges" (Zitat des Wiener 'Fremden-Blatts', S. 209) galten. Insbesondere die Saxofone wurden für die sinfonische Qualität der Wiedergabe ursprünglicher Streicherstimmen und den "weichen Klang" der Bläser, der dem "Schmetter[n]" (S. 196) europäischer Militärkapellen entgegengesetzt wurde, positiv hervorgehoben. Andererseits beklagte man die ästhetische Trivialität des Repertoires (unter anderem S. 214), welches häufig als "minderwertige Garten-Litteratur" (S. 259) oder "allerschlimmster trash" (Zitat von Max Chop, S. 493) abgetan wurde. Sousas Programmmusik (*Descriptive Music*), welche auf "ungeahnte Effekte" und Geräusche setzte, wurde als "smarter Humbug" (2. Teil, Abschnitt 2.1) kritisiert, der einen "Mangel an musikalischer Substanz" (S. 285) offenbare, und die in "Tempeln der gehobenen Musikpflege" (S. 261) dargebotenen Konzerte wurden wegen des wenig gediegenen Programms als den Räumlichkeiten nicht angemessen beurteilt.

Sousas Aktivitäten als Musiker und kultureller Repräsentant der USA um die Jahrhundertwende waren ein frühes Beispiel für das Prinzip der *Soft Power*, wie es im Jahr 1990 von Joseph Nye formuliert wurde.¹ Sousa nutzte kulturelle Attraktivität und musikalische Innovation, um das Bild der USA in Europa aufzuwerten und amerikanische Werte und Modernität zu vermitteln. Seine Europatourneen sollten dazu beitragen, Vorurteile abzubauen und die USA als fortschrittliche, kreative Nation ins europäische Bewusstsein zu implementieren, eine Strategie, die auf Anziehung und Zustimmung zielte, statt auf Zwang oder Dominanz. Nye entwickelte den *Soft-Power*-Begriff, um genau solche Prozesse der Einflussnahme zu beschreiben: Staaten nutzen kulturelle Anziehungskraft und überzeugende Werte, um freiwillige Nachahmung und Unterstützung zu bewirken. Sousas Erfolg in Europa ist im Nachhinein als exemplarisch für diese frühe Ausprägung einer 'weichen Macht' zu verstehen, lange bevor das Konzept akademisch thematisiert wurde. Dabei ist zu beachten, dass Sousas Wirken eine Zeit reflektierte, in der *Hard Power* (also Zwang, militärische und wirtschaftliche Macht) der USA noch weniger im Vordergrund stand.

Faßhauers Studie besticht durch ihre Originalität: Sie schließt eine Forschungslücke, indem sie die Rezeption amerikanischer Musik in Europa bereits vor dem *Jazzboom* untersucht und Sousa als kulturellen Vermittler zwischen den Kontinenten positioniert, ein Aspekt, der bislang wenig Beachtung fand. Das Konzept des 'musikalischen

¹ Joseph S. Nye: *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*, New York: Basic Books 1990.

Amerikanismus' erweist sich als ein angemessenes Analyseinstrument, da es über rein stilistische Merkmale hinausgeht und kulturelle Zuschreibungen berücksichtigt. Die breite Quellenbasis, von Zeitungsartikeln über Konzertprogramme und Rezensionen bis hin zu Musikanalysen (Kapitel 2, Teil 2), liefert die Voraussetzung für die Diskurslandschaft der damaligen Zeit. Darüber hinaus zeichnet sich Faßhauers Arbeit durch ihre Interdisziplinarität aus, die Musikgeschichte, Kulturtransferforschung, Rezeptionsästhetik und Medientheorie miteinander verbindet sowie durch ihre klare Struktur, die die Einteilung in drei Teile (Touneen, Repertoire und theoretische Reflexion) verständlich macht und so den Übergang vom konkreten Material zur allgemeinen Analyse erleichtert.

Aufgrund ihrer Bedeutung erweitert diese Arbeit die Perspektive auf die Anfänge des transatlantischen Musiktransfers und trägt zu einer differenzierten und objektiven Darstellung dieses Phänomens bei. Faßhauer beschreibt lebhafte musikalische Austauschprozesse und die gezielte Aneignung europäischer Musiktraditionen durch amerikanische Komponisten, die schon vor dem *Jazzzeitalter* der 1920er Jahre existierten – diese verlief allerdings dann in die entgegengesetzte Richtung. Er zeichnet eine populäre musikalische Moderne nach, in der sich funktionale Veränderungen und neue Rezeptionsweisen manifestierten und hebt dabei die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen europäischen Ländern hervor. Insgesamt bietet seine Studie einen umfassenden und historisch fundierten Überblick über die Entstehung des musikalischen Amerikanismus und Sousas nachhaltigen Einfluss auf die Musikkultur Mitteleuropas.

Der Autor ermöglicht nicht nur Einblicke in die europäische Rezeption von Sousa, sondern er eröffnet Perspektiven für die weiterführende Forschung. So könnten beispielsweise klangliche und kompositorische Dimensionen, wie in (Kapitel 2, Teil 2), weiter thematisiert und auf weitere Musikbereiche erweitert werden. Andere zeitgenössische Formen amerikanischer Musik, wie die Traditionen anderer Blasorchester jenseits des Atlantiks oder die frühen Jazz- und Populärmusikbewegungen, würden dazu beitragen, den Diskurs zu erweitern. Die anspruchsvolle theoretische Abhandlung um 'Amerikanismus', 'Modernismus' und 'Sousaismus' ist in erster Linie auf Europa zentriert. In dieser Hinsicht eröffnet die Studie die Gelegenheit, die amerikanische Binnenwahrnehmung mit denen der Europäer zu vergleichen. Faßhauer zeigt mit seiner Studie Wege für zukünftige Studien zu transatlantischen Musiktrends, alternativen Rezeptionssträngen und der komplexen Dynamik musikalischer Transfers auf.