
BERICHTE

Berlin, 7. bis 9. Oktober 1996:
Internationale Tagung „Bruckner-Probleme“

von Christa Brüstle, Berlin

Im Jubiläumsjahr 1996 luden Hans Heinrich Eggebrecht (Freiburg/Br.) und Albrecht Riethmüller (Berlin) einen internationalen Kreis von Wissenschaftlern aus verschiedenen Fachrichtungen (Musik-, Theater-, Geschichts- und Literaturwissenschaft) nach Berlin ein, um über „Bruckner-Probleme“ zu diskutieren. Mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft, des Vereins der Freunde und Förderer der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur sowie der Freien Universität Berlin konnte im Harnack-Haus der Max-Planck-Gesellschaft, einem für diesen Zweck äußerst geeigneten und repräsentativen Ort, ein Symposium stattfinden, das zu den wenigen wissenschaftlichen Tagungen über Bruckner in Deutschland überhaupt zählt (ein Bericht wird veröffentlicht).

Die Veranstaltung sollte von vornherein einen interdisziplinär gehaltenen Austausch über Anton Bruckner ermöglichen. Da die Probleme, die der Komponist und seine Werke aufgeben, vielfältiger Art sind, schien ein breit gefächertes Spektrum von Diskussionsansätzen am sinnvollsten zu sein. Dies hob Riethmüller in seiner Eröffnung hervor, in der er zugleich die Frage nach dem heutigen Umgang mit dem ‚symphonischen Riesen‘ sowohl in der Musikwissenschaft als auch im Konzertsaal aufwarf. Bruckner erwirke die Vorstellung, ganz auf der ‚ernsten‘ Seite der Musik zu sein, so daß nicht die – in den letzten Jahrzehnten manchmal monierte – Zelebration Bruckners ungewöhnlich sei, sondern im Grunde genommen alles, was die Versenkung und Vertiefung in die Musik des österreichischen Komponisten störe. Hat sich nun diese Rezeptionshaltung an der österreichischen Musik des österreichischen Symphonikers herausgebildet? Oder stand sie nicht vielmehr von jeher ‚deutscher Tiefe‘ an?

Rudolf Flotzinger (Graz), der sich der Rolle Bruckners in der Kulturgeschichte Österreichs widmete, mied diese unauslotbare und vielleicht heute anachronistische Frage. Aus dem Blickwinkel des Österreich-Kenners nahm Bruckner bei seinen österreichischen Anhängern und Interpreten immer eine besondere Rolle als heimatliche Identifikationsfigur ein. Die Bestimmung des ‚Österreichischen‘ allerdings war nie einfach (vielleicht auch deshalb, weil Bruckner lange Zeit zugleich als Deutsch-Österreicher galt).

Diese bereits zu Anfang eine lebhaft diskussionsauslösende Problematik um Bruckners ‚nationale Identität‘ blieb im Raum, als der Schwerpunkt der Beiträge auf die Musik verlegt wurde. Mit Rainer Cadenbachs (Berlin) Vergleich zwischen Anton Bruckner und César Franck auf der Ebene ‚symphonischer Kammermusik‘ war beispielsweise bald die Frage nach dem Unterschied des ‚Symphonischen‘ in Frankreich und in Deutschland eingebracht. Zuvor hatte Mathias Hansen (Berlin) Bruckners Streichquintett im Umfeld der Symphonien untersucht und hervorgehoben, daß das Bild vom Quintett als ‚Symphonie en miniature‘ neu überdacht werden müsse.

Die Schwierigkeiten mit „Bruckners Glauben“, die Thomas Röder (Erlangen-Nürnberg) umriß, scheinen ähnlich gelagert zu sein wie die Problematik um Bruckners ‚Nationalität‘. Auch hier hat sich offenbar eine dichte Rezeptionsschicht auf den Komponisten des 19. Jahrhunderts gelegt, so daß es nicht einfach ist, Bruckners persönliche Erfahrungen und Einstellungen auszumachen. Seine kompositorische Entwicklung vom Kirchenmusiker zum Symphoniker (mit Richard Wagner als Antrieb) erleichtert die Einschätzung seines ‚Glaubens‘ keineswegs. Selbst in der „Hochburg der katholischen Kirchenmusik“ Wien, die von Leopold Kantner (Wien) neben den für Bruckner wichtigen Stationen Steyr, St. Florian und Linz beschrieben wurde, hat sich der Komponist bekanntlich nicht gleich erfolgreich behaupten können. Die Gründe sind zum

Teil in Bruckners „kirchenmusikalischer Konzertmusik“ zu sehen, deren kompositorische Besonderheit Helmut Loos (Chemnitz-Zwickau) analysierte.

Tendieren die drei großen Messen und das *Te Deum* ins Konzertmäßige, so enthält Bruckners Symphonik Stilmomente der Kirchenmusik (Walter Wiora sprach einst von der „Symphonie mit kirchlichem Charakter“). Die kirchenmusikalischen Anklänge in Bruckners Symphonien lassen sich, wie Wolfram Steinbeck (Bonn) darlegte, in kompositorischen Mitteln und Verfahren bestimmen (z. B. Steigerungen durch einfache Kadenzketten, die das „Non confundar“ aufrufen), die auch im Dienste der Kategorie des Erhabenen stehen. Die semantische Ebene der religiösen Symbolik kann darin mehr oder weniger aufgehen. Das Thema „Bruckners Wagner-Zitate“ forderte zu ähnlichen Überlegungen heraus. Hans-Joachim Hinrichsen (Berlin) betonte, daß Bruckners Einarbeitung von Wagner-Motiven – beispielsweise in der Erstfassung der dritten und vierten Symphonie – nicht als Zitierung aufzufassen sei (in einem Beitrag in *Mf* 4, 1996 kam Egon Voss zum gleichen Ergebnis, vgl. dort S. 403–406). Die kompositorische Rezeption Wagners durch Bruckner und Gustav Mahler am Beispiel der Umarmungs-Metapher (*Tristan*, „Liebestod“) verglich Timothy L. Jackson (New London).

In zwei Beiträgen wurde ein Licht auf die Bruckner-Quellenforschung geworfen. Paul Hawkshaw (New Haven) berichtete vor dem Hintergrund seiner editorischen Arbeit für die Gesamtausgabe über die Probleme der Handschriften früherer Werke (Psalmen, Magnificat). Andrea Harrandt (Wien-Linz) gab einen Einblick in die Entstehung der neuen Bruckner-Briefausgabe.

Einen weiteren Diskussionsschwerpunkt der Tagung bildete die Rezeptionsgeschichte Bruckners in den dreißiger und vierziger Jahren. Der Historiker Michael H. Kater (Toronto) leitete in die Thematik ein, indem er die Problematik der musikalischen Erneuerung im NS-Staat erläuterte. Weil die Machthaber einen repräsentativen musikalischen Vertreter ‚des Neuen‘ nicht fanden, brauchten sie den Rückbezug auf das musikalische ‚Erbe‘, dem auch Bruckner zuzurechnen ist. Dessen gerade in den dreißiger Jahren umjubelte ‚Originalfassungen‘, mit denen die Herausgeber der ersten Bruckner-Gesamtausgabe den ‚echten‘ Bruckner propagierten, konnten nun aber vielleicht auch dem Bedürfnis nach ‚Erneuerung‘ im NS-Staat entsprechen. Den politisch-ideologischen Implikationen der Gesamtausgabe ging Christa Brüstle (Berlin) auf der Basis von Quellenmaterial nach. Albrecht Dümling (Berlin) zeigte, daß die Vereinnahmung und Funktionalisierung Bruckners auch ohne die Werbung um die ‚Originalfassungen‘ umfassend war, denn Hitler und Goebbels verband ein besonderes Interesse an dem „kulturellen Vertreter Deutsch-Österreichs“. Die Bruckner-Büstenweihe in der Walhalla 1937 erweist sich dabei als herausragendes Ereignis, das jedoch als Spitze des Eisbergs angesehen werden muß.

Mit einem Blick auf die Entstehungsgeschichte der Werke *Germanenzug* und *Helgoland* beleuchtete Alexander L. Ringer (Urbana-Champaign) die Zusammenarbeit Bruckners mit dem jüdischen Textdichter August Silberstein, dessen Name im Rahmen von Aufführungen der genannten Werke zwischen 1933 und 1945 weggelassen wurde. Die unterschiedliche Beurteilung der Ereignisse dieser Jahre durch Thomas Mann und Hans Pfitzner kommentierte abrundend der Literaturwissenschaftler Hans R. Vaget (Northampton).

Dem Thema „Bruckner als Künstlerfigur“ galt die Schlußdiskussion, der Jens Malte Fischer (München) mit Ausführungen zu filmischen Annäherungen an Bruckner einen psychologisch-tiefblickenden Vorspann gab: Ist das Interesse an der „Nervenkrisis“, die samt Wasserkuren und Schocktherapie wiederholt verfilmt wurde, darauf zurückzuführen, daß in diesem Umkreis (des „Irrenhauses“) das Körperliche und Sinnliche des „vergeistigten Genies“ in den Vordergrund gebracht werden kann? Ansonsten wird bis heute das Bild der ‚romantischen Künstlerfigur‘ in der Bruckner-Literatur tradiert, wie die Gespräche am Round Table ergaben (es diskutierten Elmar Budde, Reiner Hausherr, Gert Mattenklott, Albrecht Riethmüller, Dieter Schnebel und Peter Wapnewski). Der Idealisierung des Komponisten sei möglicherweise die analytische Beschäftigung mit seinen Werken und die sachliche Auseinandersetzung mit seiner Musik zum Opfer gefallen. Und das lange verfestigte Bild vom Bewahrer traditioneller Werte könne den Einbezug Bruckners in die Geschichte der neuen Musik erschweren. Auch die Schlußdiskussion der Tagung vermittelte somit einen Eindruck davon, wieviele „Bruckner-Probleme“ ungelöst sind und im weiteren noch anstehen.

Dresden, 7. bis 9. Oktober 1996:
Kolloquium „Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert.
Die ersten dreißig Jahre: Zwischen Provokation und Resignation“

von Susanne Schaal, Frankfurt/Main

Das Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik lud auch im Jahr seines zehnjährigen Bestehens zu einem Kolloquium ein. Ausgerichtet wurde die Tagung gemeinsam mit der Dresdner Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“. Um die Vermittlung des für die Jahrhundertwende spezifischen Lebensgefühls bemühten sich Herrmann Glaser (dessen Beitrag wegen Krankheit verlesen werden mußte) und Wolfgang Benz in ihren historischen, kultur- und kunstgeschichtlichen Einführungen. Es folgten Referate, die die Situation der avancierten Musik in verschiedenen europäischen Städten beleuchteten. Theo Hirsbrunner befaßte sich mit den verschiedenen Strömungen im Musikleben von Paris (Groupe des Six, Igor Stravinskij). Margareta Saary zeigte, welche Tendenzen avancierter Musik „jenseits der Schönbergschule“ sich in Wien entwickeln konnten. Die Beiträge über die Prager Oper von Pavel Eckstein und über die tschechische Sektion der IGNM von Vlasta Benetkova machten deutlich, daß eine vorurteilslose, von nationalen Ressentiments befreite Bewertung der jahrhundertealten Symbiose „deutscher“ und „tschechischer“ Kultur in Prag auch (oder vielleicht gerade) heute noch schwer zu formulieren ist. Inna Barssova zeichnete die Entwicklung der russischen Avantgarde von Alexandr Skrjabin über Arthur Lourié und Nikolaj Roslavec bis zu Dmitrij Schostakowitsch nach.

Deutsche Musikstädte waren im weiteren Verlauf des Tages das Schwerpunktthema. Günter Mayer betonte, daß Berlin nach dem Ersten Weltkrieg fraglos Hauptstadt der Kultur in Deutschland war. Einen Aspekt Berliner Musiklebens beleuchtete Jürgen Schebera mit seinem Vortrag über die Unterhaltungsmusik der Zwanziger Jahre, den er mit authentischen Hörbeispielen bereicherte. Den Vortrag von Thomas Schinköth, der über Leipzig sprach, ergänzte Eckhard John als letzter Referent des ersten Kolloquiumstages mit einem Bericht über das Projekt eines dirigentenlosen Orchesters, das in Leipzig nach seinem sowjetischen Vorbild ‚Persimfans‘ eingerichtet wurde und während seiner (allerdings kurzen) Existenz einen beachtlichen Erfolg erzielte.

Dresden als ‚Stadt der Künste‘ waren die Referate des zweiten Tages gewidmet. Die unterschiedlichen Strukturen, die das Musikleben einer Stadt bedingen und prägen, erläuterte Hanns-Werner Heister; seine eher theoretisch orientierten Überlegungen machte Hans John am Beispiel der musikalischen Bildungseinrichtungen in Dresden dingfest. Daß Dresden zu Beginn dieses Jahrhunderts trotz aller progressiven Experimente in der Kunst jener eher konservativ geprägten Bürgerlichkeit verpflichtet war, die sich etwa auch in der Architektur der Zeit widerspiegelt, erläuterte Ingo Zimmermann. Über die Meilensteine auf dem Gebiet des modernen Ausdruckstanzes, die (mit jeweils individueller Prägung) Émile Jacques-Dalcroze sowie Mary Wigman und ihre Schüler, allen voran Gret Palucca, in Dresden setzten, berichtete Peter Jarchow, der derzeitige Direktor der Palucca-Schule. Cynthia Schwab gab einen Überblick über die Dresdner Versuche expressionistischen Theaters etwa von Hasenclever oder Kokoschka. Unter das von Erwin Schulhoff geprägte Schlagwort ‚Werkstatt der Zeit‘ subsumierte Helga de la Motte-Haber in ihrem Vortrag die oft interdisziplinären Dresdner Experimente mit alternativen Kulturkonzepten. Reiner Kugele ging näher auf Schulhoffs Engagement für seine Reihe von ‚Fortschrittskonzerten‘ ein, die allerdings nach nur wenigen Monaten wieder eingestellt werden mußte. Erfolgreicher waren, wie Matthias Herrmann darlegte, die Konzerte neuer Musik, die der Pianist Paul Aron veranstaltete. Karl Wilhelm Geck stellte die Aktivitäten von „Bertrand Roths Musiksalon“ vor, in dem zweieinhalb Jahrzehnte lang zeitgenössische Musik der sogenannten „gemäßigten Moderne“ präsentiert wurde. Als bedeutendstes unter den alternativen Kulturkonzepten des Dresdner Raumes muß jedoch das Projekt der Gartenstadt Hellerau gelten, dem im Rahmen des Kolloquiums ein Round Table mit dem Titel „Hellerau und die Folgen“ gewidmet war.

Den dritten Tag eröffneten Beiträge zu Dresdner Musikinstitutionen, allen voran zur Geschichte der Dresdner Staatsoper und Staatskapelle, die mit Ernst von Schuch und Fritz Busch über mehrere Jahrzehnte hinweg Maßstäbe setzte (Hella Bartnig und Eberhard Kremtz). Dieter Härtwig gab einen Überblick über Ur- und Erstaufführungen bei der Dresdner Philharmonie. Stephan Kohler unternahm den Versuch, Richard Strauss vom Ruf des musikalischen Reaktionsärs zu befreien.

Mit Komponisten, die in oder auf Dresden wirkten, befaßten sich die letzten fünf Referate des Kolloquiums: Friedbert Streller stellte die künstlerische Entwicklung von Jean Louis Nicodé, Paul Büttner und Felix Draeseke dar, dem Letztgenannten war auch Michael Heinemanns Beitrag gewidmet. Mit Joseph Gustav Mrazek und Herbert Trantow beschäftigte sich Uwe Grüner, Susanne Schaal zeichnete Paul Hindemiths Kontakte zu Dresden nach. Den Abschluß des Kolloquiums bildete Matthias Herrmanns Bericht über die Rezeption von Werken Arnold Schönbergs, Alban Bergs, Anton von Weberns und Alois Hábas in Dresden.

Eine ausgesprochen angenehme Atmosphäre herrschte in den Tagungsräumen des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik, wo während des Kolloquiums Werke von Otto Griebel (Dresdner Secession „Gruppe 1919“) zu sehen waren, unter anderem auch die einzige vollständig erhaltene Serie mit den Lithographien zu Schulhoffs *Zehn Klavierstücken* von 1919.

Die Konferenzbeiträge werden als Band 3 der Schriftenreihe „Musik in Dresden“ des Instituts für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden im Laaber Verlag veröffentlicht. Jeweils im Oktober 1998 und 2000 finden Folgekonferenzen zum zweiten und letzten Drittel des 20. Jahrhunderts statt.

Turin, 14. bis 16. Oktober 1996:
Symposion „L'acustica come bene culturale“

von Anno Mungen, Mainz

Obwohl schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts umfangreiche Studien zum Themenfeld der Akustik in Theaterbauten erschienen sind und Architekten und Akustiker schon früh nicht ausschließlich auf Erfahrungswerte bei ihren Überlegungen angewiesen waren, gestalteten neue Rezeptionsbedingungen von musikalischem Theater (Einfluß der Aufnahmetechnik und neuer Medien etwa) die nicht sichtbaren Bestandteile eines Musiktheaterraumes zu einem Phänomen, das in der Beurteilung durch die Epochen und Jahrzehnte Wandlungen unterlegen ist. So konnte es geschehen, daß ein 1973 neu errichtetes Operntheater schon nach nur zwei Dezenenien akustisch ‚renoviert‘ wurde. Das Teatro Regio in Turin hat durch (denkmalpflegerisch) vertretbare Eingriffe in die Architektur akustisch – so der Musikalische Direktor des Hauses, John Mauceri, in seinem Beitrag zum abschließenden Roundtable des Kongresses – erheblich profitiert. Was aber sind die historischen, technischen und klangästhetischen Grundlagen für eine solche akustische Rundumerneuerung? Diesen Fragen widmete sich der Kongreß in Turin, wobei das Nicht-Sichtbare und nur in einer Aufführung Erfahrbare auch als Bestandteil eines zu schützenden kulturellen Erbes – ebenso wie die Gebäude selbst oder wie die Musik – zu verstehen ist. Hierauf richteten die Ausrichter, Intendant Carlo Majer und Benedetto Camerana, das Hauptaugenmerk. – In Italien sind solche Probleme von besonderer Relevanz – allein durch die Vielfalt schützenswerter historischer Bausubstanz aus dem 18. und 19. Jahrhunderts. Dieser Umstand kam in Turin zwar eher am Rande zu Sprache, birgt aber zugleich eine nicht unwesentliche kulturpolitische Dimension: Wie viele Theater alleine in der Emilia-Romagna verwaist sind, die allenfalls als Kinos genutzt werden und weitaus häufiger leer stehen und verkommen, vermag man derzeit kaum zu sagen. Ein projektiertes Atlas aller italienischen Theater ist das ehrgeizige Ziel einer ersten Bestandsaufnahme (Alessandro Traldi: „Per una nuova geografia

musicale in Italia“). Gerade in diesem Landesteil hat sich (an der Universität von Ferrara, hier vertreten durch Paolo Fabbri) eine Initiative gebildet, die sich zum Ziel gesetzt hat, auch den akustischen Bedingungen nicht mehr existenter Räume nachzugehen und diese virtuell zu neuem Leben zu erwecken. Historische Vorbilder und deren klangliche Eigenschaften – dies kann als wichtiges Fazit der Veranstaltung festgehalten werden – gelten den Akustikern noch heute als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen, obwohl ihre Aufgaben, denkt man an die schon häufig übliche vielfache Nutzung von Mehrzwecksälen für Oper, Musical, Konzert und traditionelles einheimisches Theater (wie im Falle einer projektierten Halle für Singapore) gleichermaßen, erheblich anders definiert sind. Gleichwohl dienten besonders die Pariser Opéra, errichtet von Charles Garnier, und das Teatro Colón in Buenos Aires als Vorbilder für moderne Säle (z. B. Christopher Blair: „Opera House Acoustics: the performer’s perspective“).

Als historischer, gleichwohl existenter Hauptbezugspunkt für Akustiker (der zahlenmäßig am stärksten vertretenen Gruppe auf der interdisziplinären Veranstaltung), Architekten und Musikwissenschaftler aber gilt das Festspielhaus in Bayreuth, dessen Vorgeschichte in bezug auf die Entwicklung des Orchestergrabens (Mungen) ebenso thematisiert wurde wie die derzeitige Erhaltung dieses einzigartigen raumakustischen Erbes. Kann zwar einerseits die allgemeine Begeisterung für dieses Haus in akustischer Hinsicht (für den Rezipienten im Zuschauersaal) als Gemeinplatz angesehen werden, so überrascht andererseits dennoch das Ergebnis eines Experimentes, das Karlheinz Müller durchführte: Die gleiche Passage aus der *Götterdämmerung* in dreifacher Wiedergabe – 1. aufgenommen aus dem Auditorium, 2. von der Position des Dirigenten und 3. aus dem Orchestergraben – zeigt eindrucksvoll, daß der akustische Kontakt des Dirigenten zur Bühne schon als problematisch einzustufen ist, während die Orchestermusiker vom Gesang nichts mehr wahrnehmen konnten. Neben historischen Referaten (etwa Maria Ida Biggi, die den Wettbewerb des Jahres 1790 zum Teatro La Fenice in Venedig vorstellte und deren kenntnisreicher Darstellung nach dem Brand traurige Aktualität für die anstehende Wiedererrichtung zukommt) lag das Schwergewicht auf der Präsentation von aktuellen Einzelbeispielen wie etwa der Säle von Amsterdam (Renz van Luxemburg), der Bastille-Oper in Paris (Jean-Paul Vian) oder einem projektierten neuen Saal für Mailand (Vittorio Grigotti und Daniel Commins) – selbstverständlich alle in akustiktechnischer Hinsicht.

Aus musikwissenschaftlicher Sicht ist schließlich das Plädoyer Jean Jaques Nattiez’ für eine musikalische Analyse hervorzuheben, die den Raum als Faktor in die Überlegungen miteinzu beziehen habe. Das Problem der räumlichen Bedingungen, für die ein Werk geschrieben sei, finde zu selten angemessene Berücksichtigung. Hierzu hatte Mauceri in seinem Referat am Beispiel Kurt Weills zeigen können, daß nachträgliche Eintragungen zur Dynamik etwa in die Partitur unmittelbar vom Eindruck des Komponisten (einer schlechten Akustik, der Salle Pleyel in Paris nämlich) während einer Probe angeregt sein können. – Die Wechselwirkungen von kompositorischem Prozeß und architektonischem Raum wären in der Tat detaillierterer Untersuchungen wert, die aber als Grundlage auf die Studien der Akustiker zurückzugreifen hätten. Insofern bot der Turiner Kongreß Gelegenheit, interdisziplinäre Kontakte zu intensivieren.

Aversa, 13. bis 15. Dezember 1996:

Convegno internazionale di studi „Jommelli e la musica religiosa in Italia alla fine del Settecento: tradizione e contaminazione nella produzione sacra del tempo“

von Klaus Jürgen Weber, Tübingen

Nachdem 1995 ein erster Kongreß Domenico Cimarosa gewidmet war, fand vom 13. bis 15. Dezember 1996 in Aversa ein internationaler Kongreß zur Kirchenmusik des in Aversa geborenen und von 1753 bis 1769 in württembergischen Diensten stehenden Niccolò Jommelli statt.

Initiiert und organisiert wurde die Tagung von der Italienischen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Stadt Aversa. Bei der Begrüßung in der Stadtbibliothek bekräftigte Bürgermeister Raffaele Ferrara das Interesse der Stadt an einem Studienzentrum *Cimarosa e Jommelli*. Agostino Ziino, der langjährige Vorsitzende der Italienischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, erläuterte in seinem Eröffnungsvortrag hierzu, daß eine solche Institution gerade auch für Publikationen und Studien nötig sei. Die 1993 gegründete *Internationale Jommelli Gesellschaft Stuttgart e. V.* – durch Manfred Hermann Schmid und Klaus Jürgen Weber vertreten – sicherte ihre Kooperationsbereitschaft zu.

Es referierten Guido Oliviere, Marina Mayrhofer, Alfredo Tarallo, Niccolò Maccavino, Carmela Bongiovanni sowie Claudia Colombati (Italien), Stephen Shearon und Marita McClymonds (USA), José Peris Lacasa (Spanien), Wolfgang Hochstein und Manfred Hermann Schmid (Deutschland), Maurizio Dottori (Brasilien), Kazimierz Morski (Polen) sowie Leopold Kantner (Österreich). Von dem breiten Spektrum der Vorträge verdienen vor allem die Beiträge von Wolfgang Hochstein und Manfred Hermann Schmid hervorgehoben zu werden. Hochstein bot in seinem Beitrag nicht nur neue Forschungsergebnisse zu den Messvertonungen Jommellis, sondern stellte auch die mit dieser Thematik verbundenen Besonderheiten und Probleme überzeugend dar.

Manfred Hermann Schmid ging zunächst auf die Entstehung und Überlieferung von Jommellis Requiem ein. Dieses 1756 anlässlich des Todes von Herzog Carl Eugens Mutter Maria Augusta entstandene Requiem war im 18. Jahrhundert das bekannteste Werk Jommellis; auch Mozart könne, dies lege eine in Salzburg vorhandene Stimmenabschrift nahe, das Werk gekannt haben. Nachdem er im zweiten Teil seines Vortrages auf die Sequenz „Dies irae“ eingegangen war, nannte Schmid sowohl quellenkundliche als auch analytische Indizien für die Beteiligung von Trompeten in Jommellis Requiem.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übung, Koll = Kolloquium.

Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

In das Verzeichnis werden nur noch Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen aufgenommen, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft als Hauptfach mit dem Abschluß Magister oder Promotion gibt. Theoretische und praktische Propädeutika und Übungen sind nicht verzeichnet.

Nachtrag Wintersemester 1996/97

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. PD Dr. Wolfgang Krebs: Richard Strauss und seine Zeit – Pros: Geschichte des Klaviertrios – S: Formprobleme: Architektonische, ‚logische‘ und dynamische Formprinzipien – S: Musikalische Hermeneutik. Zur Auslegung von Musik.

Köln. PD Dr. Wolfgang Voigt: Stilentwicklung von Blues, Ragtime und Jazz bis zum Zweiten Weltkrieg – Haupt-S: Tonsysteme, Intonationspraxis und musikalisches Hören – Pros: Eigengesetzlichkeit des musikalischen Hörens und Klangbildung der Musikinstrumente. □ Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Zur Analyse Neuer Musik – Haupt-S: Arnold Schönberg – Pros: Die Elektronische Musik Karlheinz Stockhausens – Koll: Probleme und Perspektiven der Musikwissenschaft heute. □ Christoph Louven M.A.: Pros: Musikalische Entwicklung und Begabung. □ Dipl.-Math. Robert Dißelmeyer: Ü: Einführung in den Umgang mit Musik-Software.

Köln. Hochschule für Musik. Dr. Reinhold Dusella: Pros: Die Chor- und Soloballade im 19. Jahrhundert. □ Dr. Josef Eckhardt: Pros: Musik als Mittel der Beeinflussung. □ Prof. Dr. Robert Günther: S: Saiteninstrumente Afrikas. □ Prof. Dr. Emil Platen: Pros: Beethovens Kammermusik. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: S: Musik in Indonesien.