

Josef Kuckertz (1930–1996)

von Rüdiger Schumacher, Köln

Kurz nach Vollendung seines 65. Lebensjahres und nur wenige Tage vor der Entpflichtung als Professor für Vergleichende Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin ist Josef Kuckertz am 25. März 1996 völlig unerwartet verstorben. Mit ihm verliert die deutsche Musikforschung in einer – nicht allein für die Berliner Universitätslandschaft – kritischen Zeit den wichtigsten Vertreter des Fachzweigs Vergleichende Musikwissenschaft/Ethnomusikologie.

Der am 24. November 1930 in Würselen, Kreis Aachen, Geborene studierte im Anschluß an eine landwirtschaftliche Ausbildung von 1952 bis 1956 an der Rheinischen Musikschule in Köln. Erst im Alter von 26 Jahren kam er – nach absolviertem Chorleiterexamen – zum Studium der Musikwissenschaft an die Universität zu Köln. In der fruchtbaren Atmosphäre des Musikwissenschaftlichen Instituts vermochte sich die hohe wissenschaftliche Begabung Josef Kuckertz' – gepaart mit einer ihn lebenslang auszeichnenden, geradezu unbändigen Arbeitsenergie – ungewöhnlich rasch zu entfalten. Die Studien dieser Zeit und die ersten Publikationen, insbesondere die Dissertation *Gestaltvariation in den von Bartók gesammelten rumänischen Colinden* (1962) und die Habilitationsschrift *Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Südindiens im Umkreis der vorderorientalischen und der nordindischen Kunstmusik* (1967), lassen die Akzente seines forschenden Bemühens erkennen: das Phänomen der Melodie sowie die Regionen ihrer kunstvollsten Verkörperung in den Musiktraditionen Asiens, insbesondere Indiens und des Vorderen Orients.

Im Anschluß an die Habilitation führte den Ende 1970 zum Professor Ernannten eine Reihe oft mehrmonatiger Reisen bis Mitte der siebziger Jahre in fast jährlichem Turnus in zahlreiche Länder Asiens. An erster Stelle standen längere Aufenthalte in verschiedenen Regionen des indischen Subkontinents, von Jammu im Norden bis Tamil Nadu im Süden, im Iran und in Sri Lanka. Im Rahmen sorgfältig dokumentierter Feldforschung knüpfte Josef Kuckertz hier die ersten Kontakte zu ortsansässigen Musikforschern und nahm bereits bestehende Verbindungen wieder auf: B. Chaitanya Deva (Indien), Mohammed T. Massoudieh (Iran) und Cyril de Silva Kulatillake (Sri Lanka) waren jene Musikforscher, mit denen Josef Kuckertz besonders engen Kontakt hielt, denen er sich zeitlebens freundschaftlich verbunden fühlte und mit denen er in gemeinsamer Arbeit viele wertvolle Erfahrungen teilte und in einer Reihe für die wissenschaftliche Kooperation zukunftsweisender Schriften veröffentlichte.

Daneben zeichnete sich schon früh das fruchtbare Wirken des akademischen Lehrers Josef Kuckertz ab. Auf dem sicheren Fundament einer gründlichen Kenntnis des internationalen Forschungsstandes, den er mit seinen persönlichen Erfahrungen harmonisch zu verbinden wußte, entfaltete er ein umfassendes und zugleich differenziertes Lehrprogramm über die verschiedenen Musikkulturen Asiens und Ozeaniens sowie die Volksmusik Europas. Später vervollständigten Seminare über afrikanische und amerikanische Musiktraditionen diese im Wortsinn universale Perspektive. Kennzeichen aller seiner Lehrveranstaltungen, in denen er die Studenten unmittelbar an eigener Forschung teilhaben ließ, war eine überaus dichte und präzise, immer wieder bis zu unscheinbaren Details

vorangetriebene analytische Durchdringung des Stoffes. Es entsprach seinem Selbstverständnis als Musikwissenschaftler, daß dabei die Musik selbst als klingendes Phänomen grundsätzlich im Zentrum der Aufmerksamkeit stand, ohne daß ihre verschiedenartigen Bedingungen als Kontext mißachtet wurden. Diese den Gegenstand wie auch die angemessene Methode seiner Erforschung gleichermaßen erhellende Vorgehensweise inspirierte einen stetig wachsenden Schülerkreis zu eigenem Fragen und zur Durchführung selbständiger Forschungen, für deren stets behutsame und doch kraftvolle Förderung Josef Kuckertz immer wieder einen Großteil seiner Zeit opferte.

Infolge seines kontinuierlich wachsenden Ansehens im In- und Ausland weitete sich für Josef Kuckertz schon während der Kölner Jahre der Wirkungskreis, nahmen Verpflichtungen und Tätigkeitsfelder zu. Besonderer Ausdruck dieser internationalen Wertschätzung war die 1986 vom Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom verliehene Ehrendoktorwürde, mit der seine intensiven und fruchtbaren Bemühungen um die Bedeutung musikethnologischer Forschung auf dem Gebiet der katholischen Kirchenmusik gewürdigt wurden.

Im Frühjahr 1980 wurde Josef Kuckertz an die Freie Universität Berlin berufen. In den sechzehn Jahren als Leiter des hier seit 1969 eigenständigen Seminars für Vergleichende Musikwissenschaft festigte er das herausragende internationale Ansehen dieser Institution. Leider ließen ihn die vielfältigen administrativen Pflichten, insbesondere die Arbeit für den Fachbereich Altertumswissenschaften der Freien Universität, dessen Geschick er als Dekan und Prodekan über ein Jahrzehnt lang maßgeblich mitprägte, bis zum Ende der achtziger Jahre kaum an größere Forschungsreisen denken. Erst die Entlastung durch die Einrichtung einer zweiten Professur und die Aussicht auf eine spürbare Reduktion administrativer Arbeitslast regten ihn in den letzten Jahren an, mit der ihm eigenen Mischung aus kluger Abwägung und Vehemenz neue Forschungen in Angriff zu nehmen.

Lebenskonventionen des ausgehenden 20. Jahrhunderts verführen dazu, die Bedeutung einer Persönlichkeit rückblickend nach buchhalterischen Kriterien einer Leistungsbilanz abzuschätzen und dabei den eigentlichen Wert und die Würde des Menschen aus den Augen zu verlieren. Diejenigen, die Josef Kuckertz persönlich näherstanden, werden jedoch – ungeachtet aller wissenschaftlichen Leistungen – in erster Linie seine unbedingte Ehrlichkeit und Geradlinigkeit, seine große persönliche Bescheidenheit und nicht zuletzt seine bisweilen ausgelassen fröhliche Heiterkeit in dankbarer Erinnerung halten.

Welchem Rhythmus folgt der Tod?

Zur Diskussion eines rhythmischen Todes-Topos'*

von Jörg Riedlbauer, Konzenberg

Das Thema dieser musikgeschichtlichen Studie mag dem Leser auf den ersten Blick vielleicht sogar ein wenig trivial vorkommen. Es geht hier nämlich um einen punktierten Rhythmus:

* Aufsatzfassung eines Vortrages, den der Verfasser 1992 am Salzburger Mozarteum und 1993 an der Universität Augsburg gehalten hat, sowie einer Rundfunksendung für den Saarländischen und Süddeutschen Rundfunk (1993 bzw. 1994).

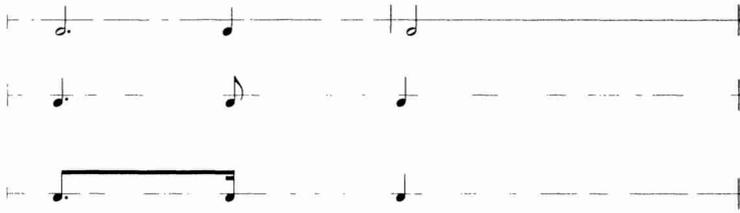


Abbildung 1

Doch ist es wirklich nur ein punktierter Rhythmus? Diese Ausführungen werden belegen, daß er in einem bestimmten inhaltlichen und musikalischen Kontext als Bedeutungsträger außermusikalischer Inhalte und damit als Tonsymbol ein historisches Kontinuum über Epochen und Landesgrenzen hinweg darstellt, von der Renaissance bis zur Gegenwart, von Italien bis Rußland. Er ist damit zu einem Topos geworden: als musikalisches Zeichen für den Tod.

Um etwaigen Mißverständnissen gleich vorzubeugen: Es soll hier natürlich nicht behauptet werden, daß jeder punktierte Rhythmus automatisch ein musikalisches Todesymbol ist, wie auch umgekehrt nicht jede musikalisch zu charakterisierende Todesstimmung wie auf Knopfdruck eine derartige Rhythmisierung anklingen läßt. Beim Anfang etwa von Mozarts *Klavierkonzert F-dur* KV 459¹ ist nicht im entferntesten an den Tod zu denken. Es bedarf noch weiterer Elemente, damit der punktierte Rhythmus zum tönenden Todessymbol wird, z. B. einer Textstelle in einem Lied oder Chorwerk, oder auch einer Bühnensituation in der Oper, die eine entsprechende Gedankenverbindung herstellt. In der Instrumentalmusik einen Todestopos interpretieren zu wollen, ist hingegen mit weit größerer Vorsicht zu unternehmen. Wenn nicht gerade explizite Äußerungen des Komponisten vorliegen, aufgrund derer die Annahme einer musikalischen Todeschilderung gestützt werden kann, bedarf es weiterer sprechender musikalischer Indizien. Zum Beispiel charakteristischer Tonarten oder musikalisch-rhetorischer Figuren, die seit der Spät-Renaissance gebräuchlich wurden und von denen einige für den Tod stehen, so die Pausenfiguren *Abruptio*, *Aposiopesis* und *Suspiratio*, die melodischen Figuren *Katabasis*, *Parrhesia* sowie *Passus* und *Saltus duriusculus*, daneben aber auch jene die musikalische Harmonik betreffenden Figuren wie *Pathopoiia* oder den (ggf. auch unverhofften) Gebrauch von Moll-Tonarten². Gerade die Tonarten wurden noch bis ins 19. Jahrhundert hinein häufig als Bedeutungsträger verwendet; wenn im Zusammenhang mit dem Tod die neben *d-moll* und *c-moll* favorisierte Tonart *f-moll* für Christian Friedrich Daniel Schubart tiefe Depression, emotionale Klage oder Hoffnungslosigkeit ausdrückt³, so war

¹ *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (= NMA) V, 15: Klavierkonzerte*, Kassel 1965, S. 151 Auf die Wiedergabe von Notentext leicht zugänglicher Partituren wurde aus Platzgründen verzichtet.

² An allgemeinen Darstellungen zum Komplex der musikalischen Rhetorik s.u.a. die grundlegenden Arbeiten von Arnold Schering, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941 und Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941

³ *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, in: *Gesammelte Schriften* VI, Wien 1806, S. 284ff.

es ihm möglich, sich mit dieser Feststellung auf einen breiten Traditionsstrang mit zahlreichen Anwendungsbeispielen im Repertoire zu stützen. Schon Quantz befand zwei Generationen zuvor, daß *f*-moll neben „*A* moll, *C* moll, *Dis* [sic] dur den traurigen Affect viel mehr aus[drücke] als andere Molltöne“⁴, und Johann Friedrich Daubes Empfehlungen zur Darstellung der Grundaffekte sehen *f*-moll und *c*-moll als geeignet für Stimmungen der Traurigkeit an⁵. Für Komponisten der Romantik konnte auch die Verwendung „schwarzer“ Tonarten besonders im Zusammenhang mit programmatischer Klaviermusik eine bildhafte Umsetzung für den Tod bedeuten; die durch die Tonartenwahl bedingte Verwendung zahlreicher schwarzer Tasten wirkte als Metapher.

Der punktierte Rhythmus im Sinnzusammenhang mit Trauermusiken war in den letzten Jahren Gegenstand zweier Arbeiten, in denen er jedoch nicht als rhythmischer Todestopos erkannt worden ist⁶. Weder von Ursula Adamski-Störmer⁷ noch von Wolfgang Schneider, dessen Feststellung „Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts gehören punktierte Rhythmen zu den typischen Merkmalen des Marsches im Allgemeinen und des Trauermarsches im Besonderen“ 200 Jahre zu spät ansetzt⁸, wird auf den historisch gewachsenen Traditionszusammenhang mit seinen Wurzeln in der Renaissance eingegangen. Metrisch entspricht die Figur in ihrer Grundgestalt einem dreizeitigen Daktylos. Dieser wiederum verkörpert für Anna Amalie Abert in ihrer Interpretation des Geisterchors aus Cavallis *Giasone* (I,xv) „traditionsgemäß das Reich des Dämonischen“⁹. Eine derartige dämonische Teufels- oder Unterweltsassoziation ist jedoch dem ursprünglichen Daktylos fern, der sich nach Otto Kern vom Arbeitsrhythmus der Daktyloi herleitet¹⁰, die der Sage nach als Zwerge im Wald leben und „werkthätige kunstgeübte Daimonen“, nämlich Schmiede, sind¹¹.

Ursula Kirkendale zeigte seit 1969 auf mehreren musikwissenschaftlichen Kongressen, u. a. in einem Referat beim Jahrestreffen der Amerikanischen Gesellschaft für Musikwissenschaft im Dezember 1969¹², daß schon zu Jean-Baptiste Lullys Lebzeiten Stilkopien des Stirnsatzes seiner Ouvertüre außerhalb Frankreichs auftauchen. Wie die Landesherren in Sprache, Mode, Manieren, Schloß-, Garten-, Platzanlagen, Reiterstatuen oder im Staatsporträt Versailles nachahmten, so gewann nun auch die Musik am Hofe von Ludwig XIV.

⁴ *Versuch einer Anleitung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Kap. XIV,6.

⁵ *Anleitung zur Erfindung der Melodie*, o.O. 1796, S. 27

⁶ Wir verstehen unter dem rhythmischen Todestopos jene oben abgebildete dreitönige Figur im Zeitverhältnis 3:1:2 oder eine Verkettung von 3:1-Punktierungen mit längerem Notenwert am Ende der Kette; gelegentlich ist auch bei der dreitönigen Figur eine Dehnung des letzten Notenwerts zu beobachten (bevorzugt an Kadenzten). Ausgangspunkt ist also in jedem Fall eine mindestens drei Noten umfassende musikalische Einheit und nicht die aus zwei Noten bestehende Punktierung alleine.

⁷ *Requiem aeternam. Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung*, Frankfurt 1991, S. 159.

⁸ *Instrumentale Trauermusik im 19. Jahrhundert und frühen 20. Jahrhundert*, Regensburg 1987, S. 69.

⁹ *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt 1954, S. 287

¹⁰ *Daktylos*, in: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, hrsg. v. Georg Wissowa, Bd. IV, Stuttgart 1901, Sp. 2020.

¹¹ Sp. 2018. Es sei am Rande auf den Zusammenhang jener ursprünglichen Auffassung des Daktylos mit dem Rhythmus des von Richard Wagner sog. „Hämmer-Motivs“ hingewiesen, das im *Ring des Nibelungen* die Schmiedearbeit der Zwerge charakterisiert (zur Bezeichnung des Motivs vgl. Jörg Riedlbauer, *Erinnerungsmotive in Richard Wagner's ‚Der Ring des Nibelungen‘*, in: *MQ* 74 (1990), S. 18–30; hier S. 29). Wagners Rhythmisierung entspricht exakt der in seiner Zeit durch Rudolf Westphal etablierten Übertragung eines kyklischen Daktylos (vgl. Rudolf Westphal, *Griechische Rhythmik und Harmonik*, Leipzig²1867, S. 641).

¹² Ich danke sehr herzlich Frau Prof. Dr. Ursula Kirkendale dafür, mir für diese Studie großzügig das Vortragsmanuskript ihres unveröffentlichten Referats *The King of Heaven and the King of France* zur Verfügung gestellt zu haben.

Vorbildcharakter, die mit auf- und absteigenden Skalen und Dreiklängen im punktierten Rhythmus (auch im erhabenen Paeon und anderen gewichtigen antiken Versfüßen und stets im langsamen Tempo vorgetragen) zum Topos für Majestät schlechthin avancierte. In der Vokalmusik erschienen irdische Regenten genauso wie Jupiter oder Gott der Herr im musikalischen Ornat des Sonnenkönigs, und die zahlreichen Beispiele der Autorin reichen bis in die Romantik.

So ist z. B. Henry Purcell, der sich immer wieder auf Lully bezogen hat, mit seinen Kompositionen, die er für repräsentative Anlässe des Adelshauses geschrieben hatte, eine wahre Fundgrube für den rhythmischen Königstopos, z. B. in den instrumentalen Einleitungen zu *From Hardy Climes* für Prince George anlässlich seiner Hochzeit mit Lady Ann¹³ oder zum *Song for the Duke of Gloucester's Birthday July 24, 1695*¹⁴. Genauso trifft man den Königstopos in Purcells Opern, z. B. in den beiden *Overtures* zu *King Arthur*¹⁵. Auch im geistlichen Werk von Henry Purcell läßt sich der Königstopos nachweisen, z. B. in den *7 anthems with strings*, die nach den Psalmen Davids zusammengestellt und ins Englische übertragen worden sind. So umkreist der Rhythmus z. B. im 147. Psalm auffallend die Textstelle „the King's palace“¹⁶. Fünf dieser sieben Hymnen haben außerdem eine entsprechend rhythmisierte Orchestereinleitung¹⁷, desgleichen eine Reihe anderer Psalmversionen Purcells¹⁸.

Daß in der Barockzeit durch die Verwendung dieser Figur im Zusammenhang mit unmittelbar vorhandenen Adels- oder Herrscherhäusern eine musikalische Gleichstellung zwischen dem himmlischen König und dem irdischen Potentaten vorliegt, ist kein Zufall, sondern beruht auf dem Anspruch eines gekrönten barocken Hauptes auf Gottgleichheit oder zumindest -ähnlichkeit, wie ihn neben vielen anderen Gottfried Stieve in seinem Europäischen *Hof-Ceremoniel* niedergelegt hat: „Die Fürsten der Welt bleiben ... immer, was sie sind, nemlich Götter auf Erden“¹⁹.

Der punktierte Rhythmus findet sich nicht nur im musikalischen Kontext des Königs-Topos, sondern – im Verein mit harmonischer und melodischer Unbewegtheit der Stimmen auf der Finalis bzw. der ersten Skalenstufe – auch als Kyrie-Topos, worauf Warren Kirkendale in seiner Analyse der *Missa solemnis* von Ludwig van Beethoven aufmerksam gemacht und ausgeführt hat, er ginge „mindestens bis auf Cavallis *Missa concertata* von 1656“ zurück²⁰. Tatsächlich kann man sogar bis zu Palestrinas *Missa Papae Marcelli* von 1562–63 zurückgehen, die dem kirchenmusikalischen Vorzeigestück der Gegenreformation

¹³ *The Works of Henry Purcell* (= WP), hrsg. v. Arnold Goldsbrough u. a., London 1957, Bd. XXVII, S. 1ff.

¹⁴ WP, Bd. IV, London-Sevenoaks 1990, No. 1

¹⁵ WP, Bd. XXVI, London 1971, S. 7 bzw. 13.

¹⁶ WP, Bd. XVII, London 1964, S. 89.

¹⁷ Ebda., Psalm 2 (S. 1), 28 (S. 20), 138 (S. 47), 147 (S. 69) und 104 (S. 166).

¹⁸ WP, Bd. XIV, London 1973, Psalm 92 (S. 1), 150 (S. 21), 27 (S. 78), 122 (S. 97) und 103 (S. 131). Dieses auffallend häufige Auftreten unseres Rhythmus' in den Psalmen-Introduktionen mag als musikalische Gedankenverbindung zu König David als dem fiktiven Dichter des Textes fungiert haben, genauso auch als Tonsymbol für den Adressaten („My Lord“).

¹⁹ *Europäisches Hof-Ceremoniel*, Leipzig 1723, Cap. 5, S. 263.

²⁰ *Beethovens ‚Missa solemnis‘ und die rhetorische Tradition*, in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Darmstadt 1983, S. 52–97; hier: S. 54f.

und des Tridentinums²¹. Auf den Vorbildcharakter, den Palestrina für die katholische Kirchenmusik bis weit ins 19. Jahrhundert hinein besessen hat, braucht hier nicht näher eingegangen zu werden²²; daß sich sein Kyrie-Ruf als Topos etabliert hat, möge die folgende Liste erweisen, die aus dem reichen Schatz an Kyrie-Vertonungen von Orlando di Lasso bis Carl Orff herausgegriffene Beispiele für die Verwendung des punktierten Rhythmus' in diesem Zusammenhang vorführt:

Orlando di Lasso: *Missae super Je ne menge point de porcq, Pylons pylons lorge, Frere Thibault, Ite rime dolenti*²³, *Veni in hortum meum*²⁴, *Amor ecce coeli, Deus in adiutorium*²⁵ sowie *Missa paschalis*²⁶.

Hans Leo Haßler: *Missae III und VIII der Missae quaternis v., vi. et viii. vocibus*²⁷ sowie eine Kyrie-Litanei innerhalb der *Litaniae Lauretanae Beatae Mariae Virginis*²⁸

Claudio Monteverdi: *Messa a 4*²⁹

Horatius Benevoli: *Missae sine nomine*³⁰, *victoria*³¹, *tiracorda*³², *si debes pro nobis quis contra nos*³³, *in diluvio aquarum multarum*³⁴, *angelus domini*³⁵, *onde tolse amor*³⁶, *ecce sacerdos magnus*³⁷, *azzolina*³⁸, *mattei*³⁹, *pia*⁴⁰, *raggio celeste*⁴¹ sowie *servire deo regnare est*⁴².

Johann Sebastian Bach: *Messe h-moll*⁴³.

²¹ *Joannis Petri Aloysii Praenestini Missarum Liber Secundus*, Rom, 1567, hrsg. v. Franz Xaver Haberl (= *Pierluigi da Palestrina's Werke*, Bd. XI, Leipzig 1881), S. 128–155. Die Textverteilung des dreisilbigen „Kyrie“ auf drei Noten gemäß unserem Rhythmus tritt in der Haberl-Ausgabe jedoch erst im weiteren Verlauf des Satzes auf. Lewis Lockwood dagegen verteilt in seiner Ausgabe (New York 1975) vom ersten Takt an die Silben „Ky-ri-e“ auf drei entsprechend im Verhältnis 3 1 2 rhythmisierte Noten (S. 39). Knud Jeppesen hat auf die Verwandtschaft zur Motette *Domine [!] in virtute tua* hingewiesen – bei melodischer Identität der beiden Werkanfänge sind zwei der vier Stimmen analog 3 1 2 rhythmisiert (*Marcellus-Probleme*, in: *AML XVI–XVII (1944–45)*, S. 11–38; hier: S. 24f.

²² Vgl. hierzu u. a. Helmut Huckle, *Palestrina als Autorität*, in: *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Cremona 1968, S. 253–255.

²³ *Sämtliche Werke. Neue Reihe*, Bd. III, hrsg. v. Siegfried Hermelink, Kassel 1963, S. 3 bzw. 51 bzw. 75 bzw. 133.

²⁴ *Ebda.*, Bd. V, Kassel 1965, S. 185.

²⁵ *Ebda.*, Bd. VIII, Kassel 1968, S. 93 bzw. S. 211

²⁶ *Ebda.*, Bd. IX, Kassel 1969, S. 131. Zwei der Lasso-Fundstellen stammen aus Messen um 1560, sind also noch vor Palestrinas *Marcellus-Messe* entstanden und waren möglicherweise in jener Musikalienauswahl mit inbegriffen, die zu dieser Zeit von München – Lassos Wirkungsstätte – nach Rom – Palestrinas Wirkungsstätte – gesandt wurden, worauf Otto Ursprung aufmerksam gemacht hat (*Jacobus de Kerle*, München 1913, S. 12ff.). Zur Etablierung des Topos' jedoch dürfte die auch von kirchlicher Seite intensiv propagierte Verbreitung der Palestrina-Komposition eher beigetragen haben.

²⁷ *Sämtliche Werke* Bd. IV, Wiesbaden 1961, S. 25 bzw. S. 89.

²⁸ *Ebda.*, Bd. X, Wiesbaden 1976, S. 22.

²⁹ *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, Bd. XV, hrsg. v. Gian Francesco Malipiero, Wien 1967, S. 59.

³⁰ *Opera omnia*, Bd. I, 1, Trient 1966, S. 1

³¹ *Ebda.*, I, 2, Trient 1966, S. 1

³² *Ebda.*, II, 1, Trient 1967, S. 1

³³ *Ebda.*, II, 2, S. 1

³⁴ *Ebda.*, II, 3, S. 1

³⁵ *Ebda.*, IV, 1, S. 1

³⁶ *Ebda.*, IV, 2, S. 1

³⁷ *Ebda.*, IV, 3, S. 1

³⁸ *Ebda.*, V, 1, S. 1

³⁹ *Ebda.*, V, 2, S. 1

⁴⁰ *Ebda.*, V, 3, Trient 1971, S. 1

⁴¹ *Ebda.*, V, 4, S. 1

⁴² *Ebda.*, V, 5, S. 1

⁴³ *NBA*, II, 1, S. 3.

Joseph Haydn: *Missae brevis Sti. Joannis de Deo, in tempore belli*⁴⁴, *in angustiis* sowie *Theresien-*⁴⁵ und *Schöpfungsmesse*⁴⁶.

Ludwig van Beethoven: *Missa solemnis*⁴⁷.

Carl Orff: Kyrie-Ruf in *De fine temporum commedia*⁴⁸.

Nun wird sich der Leser vielleicht fragen, wieso Lully und andere Komponisten der Barockzeit für ihren Königstopos auf den älteren Kyrietopos zurückgegriffen haben. Auf die soziologische Dechiffrierung der musikalischen Identität der beiden Rhythmen zur Darstellung des himmlischen und irdischen Regententums wurde bereits hingewiesen. Die Grundlage hierfür findet sich in der sprachlichen Bedeutung des Wortes „kyrios“, das bekanntlich „Herr“ heißt. So ist es leicht nachvollziehbar, daß im vermutlich ältesten Kyrie-Tropus⁴⁹ beide Ebenen miteinander verbunden wurden. Insofern wäre eine Erklärung gefunden, wieso ein Kyrietopos der Renaissance in der Barockzeit in einem anderen harmonischen und melodischen Kontext eine zusätzliche Bedeutungsträgerschaft als Königstopos erhalten konnte. Aber kann ein Kyrie-Topos zum Todestopos werden?

Auch hier ist es notwendig, die Theologie, namentlich die Liturgiegeschichte zu bemühen und zu versuchen, mit ihrer Hilfe musikgeschichtlichen Erscheinungen näher zu kommen. Josef Andreas Jungmann hat darauf verwiesen, daß „ein allgemeines Gedächtnis der Verstorbenen ... seit der Wende des 5. Jahrhunderts in der Kyrielitanei vorhanden [war]“⁵⁰. Mit der Bitte um Erbarmen wurde also der Toten gedacht und zugleich das eigene Sterben ins Bewußtsein des Gläubigen gerufen. Auch die Tropierungen der Kyrie-Melismen des Mittelalters, die seit der Renaissance-Messe jedoch wieder verschwanden, sahen derartiges vor, so z. B. „Per crucem redemptis a morte perenni, spes nostra, Christe, eleison“⁵¹. Gehalten haben sich solche Kyrie-Litaneien allerdings im Offizium, wo sie noch von den Reformen des Tridentiner Konzils verschont blieben, was entsprechenden Breviarien jener Zeit unschwer zu entnehmen ist. So finden wir z. B. in den *Breviaria romana* Antwerpen 1568 und 1569 wie auch Rom 1570 oder Venedig 1571 im Totenoffizium das Kyrie verbunden mit der Bitte „per mortem et sepultram tuam libera nos“ oder „ut animas nostras, fratrum, propinquorum, et benefactorum nostrorum ab aeterna damnatione eripias, te rogamus“. Im übrigen ist die Verbindung zwischen einem Bittruf wie dem „Kyrie eleison“ und dem Gedenken Verstorbener keineswegs nur in den westlichen Religionen anzutreffen; Jungmann bringt Belege hierfür aus orientalischen Liturgien⁵².

Die Verwendung des punktierten Rhythmus' mit explizitem Todeskonnotat wird erst im 17. Jahrhundert musikalisches Allgemeingut; einen früheren Einzelbeleg fand ich im

⁴⁴ *Werke*, Bd. XXIII, 2, München 1958, S. 1 bzw. S. 89.

⁴⁵ *Ebda.*, Bd. XXIII, 3, München 1965, S. 3 bzw. S. 140f.

⁴⁶ *Ebda.*, Bd. XXIII, 4, München 1967, S. 2.

⁴⁷ *Beethovens Werke*, Bd. IX, 203, S. 5, T. 51 und 55.

⁴⁸ *Carl Orff und sein Werk*, Bd. VIII, Tutzing 1983, S. 308f.

⁴⁹ Clemens Blume, *Poesie des Hochamtes im Mittelalter*, in: *Stimmen aus Maria-Laach*, Bd. LXXI (1906), S. 18–38; S. 30: „Te, Christe rex, / ... / eleison, Kyrie eleison. / ... / O bone rex, / ... / eleison, Kyrie eleison“

⁵⁰ *Missarum sollemnia* (2 Bde., Freiburg ⁵1962), Bd. II, S. 296.

⁵¹ *Tropen des Missale im Mittelalter*, hrsg. v. Clemens Blume und Henry Marriott Bannister (= *Analecta Hymnica Medii Aevi* XLVII, Leipzig 1905), S. 69; Jungmann, Bd. I, S. 444).

⁵² *Missarum sollemnia*, Bd. I, S. 620.

Tenor der 1561 von Ambrosius Wilfflingseder veröffentlichten Motette *Miserere mei Deus qui dixisti nolo mortem* (Abb. 2)⁵³:



Menschen, vornehmlich aber der Pöbel, sind von solcher Beschaffenheit, daß bey ihnen die sinnliche Empfind- und Einbindung mehr, als Witz und Verstand vermögen, und sie daher durch solche Ding, welche die Sinne kitzeln und in die Augen fallen, mehr, als durch die bündig und deutlichsten Motiven commoviret werden“.

Zu jenen Dingen, die bei diesen Anlässen „in die Augen fielen“, gehörten die großdimensionierten Trauergerüste, die seit jener aufwendigen Totenfeier in Brüssel 1516, die der spätere Kaiser Karl V. für seinen Großvater ausgerichtet hat, wesentlicher Bestandteil des Bestattungszeremoniells besonders im Habsburger-Reich waren, was eingehend von Michael Brix diskutiert wurde⁵⁶. Es erwuchs wieder das Interesse an einem antikisierenden, triumphalen Bildprogramm; das *Castrum doloris* wurde zum Gegenstand repräsentativer Trauerarchitektur, das für die Macht und den Herrschaftsanspruch des oder der Verblichenen stand⁵⁷. Das *Castrum doloris* gehörte zur Zeremonie der Aufbahrung und erfüllte damit die Funktion, „inmassen den Unterthanen hiedurch eine besondere Ehrfurcht und Ehrerbietung gegen ihren Landes-Herrn zuwege gebracht wird“, wie Julius Bernhard von Rohr „des Hrn. Hofrath Wolfens Gedancken von dem gesellschaftlichen Leben des Menschen“ paraphrasiert hatte⁵⁸; Ideen übrigens, die sehr an diejenigen von Lünig erinnern. Von Lünig erfahren wir auch, daß die Aufbahrung hoher Adelliger oder des hohen Klerus mit allen Topoi der Verherrlichung und der Darstellung von Macht vor sich ging – im zweiten Teil des *Theatrum ceremoniale* bringt er eine genaue „Beschreibung des Absterbens und solennen Exequien, auch endlicher Abführung nach Passau, Ihrer Eminenz des Herrn Cardinals von Lemberg ... zu Regensburg, de Anno 1712“⁵⁹:

„Diese Estrade war fünf Stufen erhöht, und mit schwarzem Tuch bekleidet, darauf ruhete das Bette, überzogen mit einer rothen Sammeten, Gold-bordirten, auch mit grossen goldenen Frantzen besetzten, und den oberen Teil der Estrade gantz ausreichenden Decke; Auf dieser Decke aber der entseelte Hochfürstliche Leib in völligem roth Scharlachenen Cardinal-Habit ... auf einem gleichfalls roth Sammeten Gold-bordirten Küssen ... Auf der Brust hieng ein Diamanten Creutz, ... und an der rechten ... [Hand] ... erschiene durch den aufgeschnittenen Handschuhe ein Smaragt-Ring; zur rechten Seite lag ein hohes silbern-doppeltes Creutz, zur lincken ein ... Bischoffs-Stab, zu den Füßen fanden sich zwey roth seidene dick von Gold gestückte Küssen ...“.

Auch Rohr, unser anderer Zeitzeuge, weiß von ähnlich prunkvollen Aufbahrungszeremonien zu berichten⁶⁰, für deren *Castrum doloris* im Habsburgischen Wien sogar die Theaterarchitekten zu sorgen hatten. Doch nicht nur jene rot-goldenen Machtinsignien und die prunkvollen Trauergerüste gehörten zu dieser Inszenierung des Herrscherhauses; neben den Bildenden Künsten war die Dichtkunst mit ihren Traueroden ebenso gefordert wie auch die Musik „zum repräsentativen Gesamtkunstwerk um den Tod“⁶¹ beizutragen

⁵⁶ *Trauergerüste für die Habsburger in Wien*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXVI (1973), S. 208–265.

⁵⁷ Vgl. beispielsweise das Trauergerüst für Kaiserin Eleonora, das 1720 im Regensburger Dom errichtet wurde; Abbildung bei Karl Möseneder (Hrsg.), *Feste in Regensburg*, Regensburg 1986, S. 316.

⁵⁸ *Einleitung zur Ceremonielwissenschaft Der großen Herren Neue Auflage*, Berlin 1733, hrsg. u. komm. v. Monika Schlechte, Leipzig 1990, S. 2.

⁵⁹ *Theatrum ceremoniale historico-politicum oder Historisch- und Politischer Schau-Platz aller Ceremonien Anderer Theil*, Leipzig 1720, S. 702–705; hier: S. 702. Im folgenden werden die beiden Teile mit „I“ bzw. „II“ zitiert.

⁶⁰ § 18, S. 281f.

⁶¹ Thomas Leibnitz, *Musik zur Trauer – Requiemvertonungen vor Mozart*, in: *Requiem. Wolfgang Amadeus Mozart 1791/1991. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Katalog, Graz 1991, S. 13–21; hier: S. 19.

hatte⁶². So lag es nahe, daß Komponisten wie Jean Gilles in einer um 1700 entstandenen *Messe des morts* auf jene punktierte rhythmische Figur zurückgegriffen haben, die zugleich durch die langsame Tempovorschrift (*lentement*) die altehrwürdigen Voraussetzungen von gravitas und dignitas für das Schreiten des Potentaten erfüllt⁶³ und dabei zugleich aufgrund des Kontextes die Ebenen von „König“ und „Tod“ musikalisch miteinander verbindet⁶⁴. Die einst jublierenden Fanfaren und Skalen des Königstopos verstummten zwar, es blieb jedoch der punktierte Rhythmus im langsamen Tempo, der jetzt im Zusammenhang mit dem Funeralzeremoniell im musikalischen Kontext von Pausenfiguren, Katabasen oder Pathopoiie, genauso durch den (auch häufigen oder unverhofften) Gebrauch von Mollwendungen die musikalische Akzentverschiebung vom toten K ö n i g auf den t o t e n König vorgenommen hat. So verfuhr neben Gilles übrigens auch Heinrich Ignaz Franz Biber in seinem für Salzburg ungefähr zur selben Zeit entstandenen *Requiem à 15*⁶⁵, und es ist erstaunlich, daß Jaksch unseren charakteristischen Rhythmus nicht in die musikalisch-rhetorische Bedeutungsträgerschaft einbezieht⁶⁶. Todessymbolik hat für ihn einzig die zweimalige Aposiopesis, die den dreimaligen Requiem-Ruf voneinander abgrenzt. Biber stellte ebenso musikalische Beziehungen zu „Domine“ und „Kyrie“ her⁶⁷, die Jaksch ebenfalls nicht erkannte⁶⁸.

Es gibt noch ein weiteres musikalisches Attribut, in dem sich Königs- und Todestopik begegnen: das Instrumentenpaar Trompete und Pauke. Im allgemeinen werden diese beiden Instrumente nur mit der Assoziation „königlich“ verbunden; daß dies eine einseitige Sichtweise ist, merkte bereits Reinhold Hammerstein an⁶⁹ und berief sich dabei hinsichtlich der Pauke auf Bischof Eusebius von Caesarea und Joannes Chrysostomus. So finden wir in einem Kommentar Eusebius' zum 67. Psalm die Ansicht vertreten, daß das Instrument auf die Vergänglichkeit weise, da sein Fell von der Haut toter Tiere stamme⁷⁰. Chrysostomus zieht die Textstelle „In tympano et psalterio psallant ei“ im Zusammen-

⁶² Auch Norbert Bonin sprach zutreffend vom barocken Leichenbegängnis als „letztmöglicher Gelegenheit zur ‚Repräsentation‘ göttlicher und – in der Gedankenfolge des Gottesgnadentum bei Fürsten auch – weltlicher Macht und Herrlichkeit“ (*Sterben ist mein Gewinn* (Phil. 1,21). *Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock*, Kassel 1989, S. 396). Bonin zog jedoch aus dieser Feststellung keine Rückschlüsse auf musikalisch-rhetorische Bedeutungsträger

⁶³ Bereits Nicola Vicentino forderte von Kompositionen „sopra parole Latine dè esser grave, et non molto furioso, perche le Messe, & Psalmi essendo Ecclesiastici, è pur il dovere, che il proceder di quelle si à differente, da quello delle Canzoni Francese, & da Madrigali, et da Villotte“ (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, Bl. 84^v). Auch sollten Messen, Motetten und überhaupt „tutte le cose latine“ einen sehr langsamen Beginn haben („il suo principio dè havere del grave“), um diese Kompositionen von der weltlichen nationalsprachlichen Vokalmusik („compositioni volgari“) abzuheben (ebda., Bl. 78^v).

⁶⁴ Jean Gilles, *Requiem (Messe des morts)*, hrsg. v. John Hajdu, Madison 1984, Orchestereinleitung T 1–34; Chor-Begleitung bis T 65; Abschluß des Introitus T 303–310.

⁶⁵ Ediert von Werner Jaksch im Anhang zu dessen Dissertation *H. I. F. Biber, Requiem à 15. Untersuchungen zur höfischen, liturgischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse*, München-Salzburg 1977

⁶⁶ Ebda., S. 88.

⁶⁷ Vgl. T 8 des Introitus („Dominus“) mit der Rhythmisierung des Kyrie-Kopfmotivs. Die musikalische Verbindung zwischen Introitus und Kyrie ist also keineswegs erst eine Idee des späten 18. und 19. Jahrhunderts, wie das Adamski-Störmer suggeriert (Adamski-Störmer, Kap. 3.1 1.).

⁶⁸ Jaksch, S. 92 bzw. 102; er isoliert in seiner Interpretation die Rhythmik des als „Deklamationsformel“ bezeichneten Kyrierufs von der Betrachtung des punktierten Rhythmus bei der Textstelle „Iuste iudex“ im Abschnitt „Rex tremendae“

⁶⁹ *Diabolus in musica*, Bern 1974, S. 29.

⁷⁰ J. P. Migne (Hrsg.), *Patrologiae Graecae*, Bd. XXIII, Paris 1857, Sp. 710 D: „Tales certe erant Judaicae synagogae, imperfectae scilicet ed adhuc juvenulae, nulla alia scientia praeditae, quam ut tympanis sive corporeis instrumentis uterentur, ex mortuorum animalium pelle confectis. Quare tympanistriae dicuntur, quod nihil aliud nossent, quam corporea legis praecepta“

hang mit einer endzeitlichen Interpretation des 149. Psalms „Cantate Domino canticum novum“ heran; aus demselben Grunde wie für Eusebius bedeutet für Chrysostomus das Instrument den Tod des Fleisches⁷¹. Daß die Pauken schon in älterer Zeit bei Beerdigungen mitspielten, erwähnt Michael Praetorius unter Berufung auf Alexander Aphrodisius: „Tympana etiam inter alia instrumenta olim in *funerum* deductione adhibebantur“⁷². Auf denselben Gewährsmann bezieht sich Polydorus Vergilius Urbinas, wenn er auf die Verwendung nicht nur der Pauken, sondern auch der Trompeten bei Trauerfeiern zu sprechen kommt: „Item cum tubis in funeribus tibiae quoque, ac tympana adhibebantur, et ea omnia, ut hominum mortuos lugentium, animi laguentes, ejusmodi sono excitati, minus dolorem sentirent, qui ijs oblectamentis facilè distrahi soleant“⁷³. Auch der uns schon bekannte Rohr berichtet rund 200 Jahre später: „Wird die Leiche in die Hoch-Fürstliche Grufft eingesenckt, so werden bißweilen die Trompeten dabey geblasen, und die Paucken geschlagen ...“⁷⁴. Dem „Einsencken“ ging der Trauerzug voraus, zu dessen Decorum nach Rohrs Beschreibung auch „allerhand Kriegs-Rüstungen“ gehören⁷⁵. Dieser Zusammenhang von Tod, Krieg, Sieg und Regententum drückt sich auch in einer anschaulichen ikonographischen Quelle aus, dem Sarkophag für Kaiser Joseph I., der von vier mit Ritterhelmen versehenen Totenköpfen getragen wird⁷⁶. Die Längsseiten zeigen Reliefdarstellungen von siegreichen Schlachten wie die Einnahme Barcelonas; unter den Längsseiten werden Trompeten und Pauken sichtbar, und den Sargdeckel ziert ein trompetespielender Engel. Auf eine sehr viel ältere ikonographische Quelle hat Hammerstein hingewiesen: Stefan Lochners *Weltgericht* um 1435, wo sich ein Teufel als Pauker betätigt und ein anderer in eine feuerspeiende Trompete stößt⁷⁷. Was die Musik betrifft, sei nochmals auf Meier verwiesen, der im Zusammenhang mit seinen Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in der Renaissance in Thomas Stoltzers *Laudate Dominum* ein Beispiel gefunden hat, wie der Schall von Pauken zur Textstelle „in tympano“ mit punktiertem Rhythmus ausgedeutet wurde⁷⁸. Die Mosaiksteinchen von Pauke, Trompete, König, Krieg, Kyrie und Tod verbinden sich also auch hier wieder einmal zu einem einheitlichen Ganzen, dessen Spezifizierung vom musikalischen Kontext abhängt.

Wo aber tritt uns nun unmittelbar der punktierte Rhythmus als konstitutives Element musikalischer Todestopik gegenüber? Zum Requiem wurden bereits zwei Beispiele von Gilles und Biber angeführt. Ein noch älterer Beleg findet sich im Schuldrama *Amor admirabilis* von Philipp Jakob Seulin von 1649⁷⁹, in dem der für die Barockliteratur zu einem Topos gewordene Aspekt der Vanitas mit dem moraldidaktisch erhobenen Zeige-

⁷¹ Ebd., Bd. LV, Paris 1862, Sp. 494, Abs. 2; vgl. Hammerstein, S. 30.

⁷² *Syntagma musicum* I (*Musicae artis Analecta*), Wittenberg 1614/15, S. 309.

⁷³ *De rerum inventoribus*, Basel 1563, S. 448.

⁷⁴ I, 324; §38. Vgl. auch Abb. 14 bei Bonin, *Sterben ist mein Gewinn*, mit dem Leichenzug Landgraf Moritz' von Hessen 1638 unter Begleitung von Trompetern und Paukern.

⁷⁵ I, 316; §23: „Bißweilen wird das gantze Königliche oder Chur-Fürstliche Wapen, so von Kupfer oder Silber getrieben, und rings herum mit allerhand Kriegs-Rüstungen gezieret ist, von unterschiedenen vornehmen Cavaliers, oder wohl gar von Cavalieren getragen, denen einige junge von Adel zu Hülffe gegeben werden“

⁷⁶ A-Wn, Graphische Sammlung Albertina, *Wiener Historische Blätter* II (1712); Abbildung bei Leibnitz, S. 26.

⁷⁷ Abbildung u. a. in Hammerstein, *Die Musik der Engel*, München 1962, Nr. 104.

⁷⁸ Meier, *Tonarten*, S. 436.

⁷⁹ Die Urheberschaft Seulins als Komponist ist umstritten; möglicherweise stammt die Musik von Johannes Paullinus; vgl. Gertraut Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Katalog der Musikhandschriften*, Bd. II, München 1989, S. xivf.

finger überdeutlich an den Schluß gestellt wurde – es heißt hier „Vanitas vanitatum et omnia vanitas“; die Musik setzt die Vergänglichkeit drastisch mit mehreren Todesymbolen um: dem rhythmischen Todestopos, einem Descensus, am Schluß sogar mit Aposiopesis und Apokope (Abb. 3)⁸⁰:

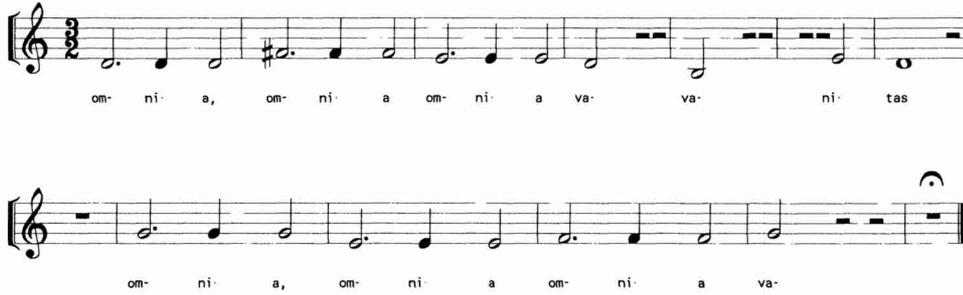


Abbildung 3

In diesem Zusammenhang sei auf die Beobachtung Sebastian Rosers von gemalten Vanitas-Motiven am Sockel des *Castrum doloris* für Kaiser Leopold I. (1705) hingewiesen⁸¹. Zu Kaiser Leopolds musischen Betätigungen gehörte bekanntlich die Komposition, und auch bei ihm finden wir eine charakteristische Anwendung des Todes-Topos' – zur Textstelle „moro, moro“ in seinem Oratorium *Il transito di S. Giuseppe* im Kontext mit Parrhesia, Pathopia, Katabasis und Tmesis (Abb. 4)⁸²:



Abbildung 4

Die drei nächsten Beispiele stammen ebenfalls aus Oratorien dieser Epoche. In Antonio Draghis *Jephte* erklingt der Topos, um die Worte von Jephtas Tochter „Padre, addio, vado a morir“ zu unterstreichen⁸³. Sie markieren den Gipfelpunkt eines Dialogs zwischen dem Vater und seinem Kind, das er aufgrund eines leichtsinnigen Schwures, den er geleistet hat, opfern muß. Auf den rhythmischen Todestopos exakt zum Wort „morir“ treffen wir

⁸⁰ Handschrift in D-Rp A.R.781-785 (54 unfoliierte Blätter).

⁸¹ *Die Trauerfeierlichkeiten für Kaiser Leopold I 1705*, in: Karl Möseneder (Hrsg.), *Feste in Regensburg*, S. 275–279, hier: S. 275.

⁸² Handschrift in D-Rp AN 37

⁸³ Faksimile nach A-Wn Mus. Hs. 18884 in: *The Italian Oratorio 1650–1800*, hrsg. v. Joyce L. Johnson und Howard E. Smither (= *It. Or.*), Bd. IX, New York 1987, Bl. 39^v

hier im Kontext von Descensus oder Saltus duriusculus zu „vado“. In Antonio Caldaras Joaz führt der punktierte Rhythmus in der Begleitung einer Arie die Todesassoziation herbei: Er setzt exakt zu dem Zeitpunkt ein, als Athalia ihre Todes-Vision in Erfüllung gehen sieht⁸⁴. Bononcini schließlich zog den Topos in seiner *Decollazione di S. Giovanni Battista* in der Orchestereinleitung zu Johannes' Prophezeiung von Herodes' nahem Ende heran, desgleichen zu den Worten „incontra la morte“ und in den Schlußtakten zu „suo mori“ im harmonischen Umfeld der signifikanten Tonarten *c*-moll und *f*-moll⁸⁵.

Nicht nur im italienischen Oratorium, sondern auch in der Oper des 18. Jahrhunderts finden wir eine Fülle von Einsätzen der rhythmischen Figur. Georg Friedrich Händel beispielsweise benutzte sie in der Schlußszene seines *Tamerlano*⁸⁶, Tommaso Trajetta verwendete sie kontinuierlich von seiner ersten Oper an, dem *Farnace*⁸⁷, und Christoph Willibald Gluck zog ihn u. a. in der *Iphigénie en Aulide* heran, um das tödliche Opfer („sacrifice“) herauszuheben⁸⁸.

Die Verwendung des punktierten Rhythmus' als Todessymbol war und ist keinesfalls auf Italien beschränkt. So handelt der dritte Akt von Jean Baptiste Lullys *Alceste* vom Tod der Protagonistin und von der Trauer der Hinterbliebenen. Schon das einleitende Moll-Ritornell zu Alcestes „Ah! Pourquoi nous séparez-vous?“ stimmt uns neben der Wahl von Tonart und Tempo auch rhythmisch in das tragische Geschehen ein⁸⁹. Die fünfte Szene desselben Akts bringt dann die Beerdigungszeremonie, die Königin Admetos für seine verstorbene Gemahlin veranstalten läßt: „fast wie im richtigen Leben“ berühren sich hier auf dem Theater Königs- und Todestopos⁹⁰, wie man auch umgekehrt die Bestattungssitten der Regenten mit ihren *Castra dolorum* und anderen „Kulissen“ als barockes Welttheater, in dem der Mensch nur ein Schauspiel aufführt, auffassen kann⁹¹. Signifikanterweise steht der Todesrhythmus in *c*-moll und moduliert im weiteren Verlauf nach *f*-moll, also in jene Tonart, die immer wieder für höchste Trauer auf der Opernbühne (und nicht nur dort) herhalten mußte⁹². In der Leichenklage „Que nos pleurs, que nos cris“ schließlich wird durch Molltonart, *Tmesis* und rhythmischen Topos das Todeskonnotat dieser Szene vertieft⁹³. Taucht Admet schließlich im vierten Akt bei Pluto auf, läßt das einlei-

⁸⁴ Faksimile nach A-Wn Mus. Hs. 17129 in: *It. Or.*, Bd. XII, New York 1986, Bl. 191

⁸⁵ Faksimile nach A-Wn Mus. Hs. 17066 in: *It. Or.*, Bd. XI, New York 1986, Bl. 19 bzw. 95^v bzw. 127^v

⁸⁶ Faksimile nach GB-Lbl Ms. 20.c.11 in: *Italian Opera 1640–1770*, hrsg. v. Howard Mayer Brown, Bd. XXVII, New York 1979, Bl. 123ff

⁸⁷ Ausführliche Belege bei Jörg Riedlbauer, *Die Opern von Tommaso Trajetta*, Hildesheim 1994; hier nur als kursorischer Überblick Hinweise auf die Szenen *Farnace* I,xi (Rhythmisierung der Todesverkündung „Vivrai senza di me“), *Didone abbandonata* III,xx (Rhythmisierung der Textstelle „Dunque morir“), *Sofonisba* III,x (wenn die Titelheldin in selbstmörderischer Absicht ihr Gift schluckt), *Ifigenia in Tauride* I,vi (Rhythmisierung der Textstelle „misero“, die sich auf den Delinquenten Orest bezieht), *Antigona* II,vi (Creonte plant die Hinrichtung Emones) oder *Lucio Vero* III,vi (Rhythmisierung der Textstelle „ombra che pallida“).

⁸⁸ *Sämtliche Werke*, Bd. I, 5, hrsg. v. Marius Flothuis, Kassel 1987, I, T. 61

⁸⁹ Jean-Baptiste Lully, *Alceste*, hrsg. v. Henry Prunières, New York 1966, S. 174. Elke Lang-Becker erwähnt die punktierten Rhythmen in Lullys „Pompe funèbre d'Alceste“ ohne dabei die musikalische Todes-Topik zu erkennen (*Szenentypus und Musik*, S. 105).

⁹⁰ *Alceste*, S. 197

⁹¹ Die Weltbühne mit Engeln und Heiligen als Zuschauer Gottes war vom Mittelalter bis weit ins 17. Jh. hinein ein beliebtes Bildthema gewesen – schließlich war die antike Vorstellung des Welttheaters in der Barockzeit sehr lebendig, wie ja auch der „pompa funebris“ in der damaligen Form auf antike Triumph-Darstellungen zurückgeht: Der Regent als Gott auf Erden hat wie dieser zu Lebzeiten die Herrschaft über Leben und Tod seiner Untertanen und geht, heroisch idealisiert und durch Ruhm verklärt, als Sieger über den Tod in die Ewigkeit ein.

⁹² Vgl. oben die Feststellungen von Quantz, Daube oder Schubart.

⁹³ *Alceste*, S. 222.

tende Ritornell keinen Zweifel daran, daß der Spielort das Reich der Schatten ist, zu dem Charon seinen Bootszubringerdienst leistet⁹⁴. Beispiele für Lullys Verwendung des Todes- topos in seinem Sakralwerk finden wir in den Motetten *Dies irae* und *Miserere*; in *Dies irae* schon als rhythmisches Motto in der einleitenden g-moll-Symphonie und später, im Abschnitt „Rex tremendae majestatis“, zu „salva me“ als eindringliche Emphasis zur Bitte um Errettung vor dem eigenen Tod⁹⁵. Im *Miserere* markiert der Topos das Wort „holocaustis“⁹⁶.

Als Beispiel für die Verwendung der Figur im Repertoire deutschsprachiger Komponisten des 18. Jahrhunderts sei auf einige Stellen im Schaffen Johann Sebastian Bachs, Wolfgang Amadeus Mozarts und Joseph Haydns hingewiesen. Sie alle kannten den punktierten Rhythmus genauso als Kyrie- wie als Königs- oder als Todestopos. So benutzt ihn Bach mit königlicher Assoziation, verbunden mit Fanfarenmelodik, u. a. in den Kantaten BWV 126 *Herr der Herren, starker Gott*⁹⁷, BWV 31 *Fürst des Lebens*⁹⁸ oder in der Huldigungsmusik für August III. BWV 207a *Preiset des Augustus Glück*⁹⁹. Königs- und Todestopos berühren sich im Schlußchor des *Osteroratoriums* BWV 249: Der an Christus den Herren expressis verbis gerichtete Lobgesang wendet sich zugleich an den von den Toten auferstandenen Herrn, an Christus, der den Tod überwunden hat¹⁰⁰. Dem Todestopos begegnen wir bei Bach im Kontext mit Tmesis und Pathopoiia u. a. in der Kantate zum (bezeichnenderweise) Totensonntag *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, in der der Rhythmus in Verkettung mit der Figurierung des Choral-cantus-firmus anklingt, was dem Motto des liturgischen Tages gemäß das unerbittliche Schreiten des Menschen auf den Tod hin illustriert, von dem der gläubige Christ jedoch wiedererweckt wird¹⁰¹. Außerdem finden wir den Topos in der Kantate BWV 60 für das „letzte Lager“¹⁰², in der Orchestereinleitung der *Trauerode* BWV 198¹⁰³ oder in der *Matthäuspassion* zur Reflexion über die Schädelstätte Golgatha¹⁰⁴.

Ein illustratives Beispiel von Joseph Haydn begegnet uns in der Vokalfassung der *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*¹⁰⁵. Schon die *Introduzione* führt musikalisch-rhetorisch in die endzeitliche Todesstimmung ein: in Moll, mit Saltus duriusculi und dem immer wieder exponierten punktierten Rhythmus, der im weiteren Verlauf des „Vater im Himmel, o sieh hernieder“ musikalisch dominiert¹⁰⁶. Schon zuvor, bei „Vater,

⁹⁴ *Alceste*, S. 235

⁹⁵ *Les Motets*, Bd. II., hrsg. v. François Lesure, New York 1971, S. 211 bzw. S. 229. Lully hat auch formal diese Stelle hervorgehoben, indem er beide Chöre homophon und homorhythmisch vereinigte.

⁹⁶ Ebda., Bd. I, New York 1966, S. 58.

⁹⁷ *NBA*, Bd. I, 7, Kassel 1956, S. 171

⁹⁸ *NBA*, Bd. I, 9, Kassel 1985, S. 85.

⁹⁹ *NBA*, Bd. I, 37, Kassel 1961, S. 51

¹⁰⁰ *NBA*, Bd. II, 7, Kassel 1977, S. 74.

¹⁰¹ *NBA*, Bd. I, 27, Kassel 1968, S. 151. In ähnlicher Verkettung trifft man auf den punktierten Rhythmus in Jean-Philippe Rameaus Oper *Castor et Pollux* vor dem Einsatz der Worte „Séjour de l'éternelle paix“ als Ausdruck des kontinuierlichen Schreitens aus dem irdischen in das ewige Leben (*Œuvres complètes*, Bd. VIII, hrsg. v. Auguste Chapuis, Paris 1983, S. 219ff.).

¹⁰² *NBA*, Bd. I, 27, S. 19.

¹⁰³ *NBA*, Bd. I, 38, Kassel 1960, S. 181. Bonin hat in rein beschreibender Analyse auf die „ständig punktierten Notenwerte“ hingewiesen, ohne sie als Bedeutungsträger zu erkennen (Bonin, S. 376).

¹⁰⁴ *NBA*, Bd. II, 5, Kassel 1972, S. 241, Anfangs- und Schlußakte. Schon Arnold Schmitz hat im Zusammenhang mit dieser Arie auf die „überaus kühne Anwendung der Parrhesia“ hingewiesen (*Die Bildlichkeit in der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, London 1950, S. 78).

¹⁰⁵ *Werke*, Bd. XXVIII/2, München 1961

¹⁰⁶ Ebda., S. 1f. bzw. S. 8ff.

vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun“, machte er sich bemerkbar, um eben dieses Tun, die todbringende Tat, durch die entsprechend rhythmisierten Textstellen „wissen nicht“ bzw. „was sie tun“ musikalisch umzusetzen¹⁰⁷.

Mozart benutzt den punktierten Rhythmus als Königstopos u. a. beim Aufzug des Oberpriesters und im Huldigungschor in seiner Bühnenmusik zu *Thamos, König in Ägypten*¹⁰⁸; auf seine Verwendung im *Requiem* zu „Rex, tremendae majestatis“ hatte seinerzeit bereits Ursula Kirkendale hingewiesen¹⁰⁹. Den Todestopos hören wir im *Titus* während des ersten Finales zu „O nero tradimento, o giorno di dolor“¹¹⁰, in der Marternarie aus der *Entführung* bei „zuletzt befreit mich doch der Tod“¹¹¹ oder im *Figaro* zur sarkastischen, ja zynischen Verspottung des kleinen Cherubino durch den Titelhelden im ersten Finale: Der gräfliche Friseur amüsiert sich über Cherubins Abordnung zum Militär und malt musikalisch in aller Drastik aus, wie der Kriegsdienst für den Weichling wohl enden wird¹¹². Auch im *Don Giovanni* erklingt er an verschiedenen Stellen der Oper¹¹³, worauf Horst Goerges aufmerksam gemacht hat¹¹⁴, dabei jedoch diesen Rhythmus nur innerhalb des *Don Giovanni* und einiger anderer Kompositionen aus dem benachbarten zeitlichen Umfeld betrachtet und dadurch gar nicht zum Ergebnis kommen kann, daß es sich bei dieser Figur um einen expliziten Topos mit musikgeschichtlicher Tradition handelt. So interpretiert er diese punktierten Stellen auch nur als ein „rhythmisches Symbol für das Pathos, mit dem die Todesidee in diesem Drama erscheint“¹¹⁵. Als in ihrer Stimmung verwandt mit dem *Don Giovanni* wird gerne die *Prager Sinfonie* KV 504 angeführt. Tatsächlich finden wir in ihrer langsamen Einleitung auch reichlich Todestopik; so dreschen nachgerade die Pauken vor einem dramatisch bewegten, von Pathopoiia und Parrhesia geprägten Synkopenklangfeld den signifikanten Rhythmus¹¹⁶. Ebenfalls aus Mozarts Instrumentalmusik stammen die Fundstellen des Topos' in den beiden Moll-Klavierkonzerten. Im Konzert in *d*-moll – bekanntlich eine der favorisierten Todes-Tonarten Mozarts bis hin zum *Requiem* – läßt sich die Figur gleich zu Beginn vernehmen¹¹⁷, im *c*-moll-Konzert am Schluß des Eingangssatzes, womit sich der Kreis dieser Einheit schließt, hörten wir doch zu Beginn schon *Saltus duriusculi* und *Pathopoiiae*¹¹⁸.

¹⁰⁷ Ebda., S. 7

¹⁰⁸ *NMA*, Bd. II, 6, 1, Kassel 1956, S. 3 bzw. S. 88. Zur musikalischen Rhetorik bei Mozart vgl. u. a. die grundlegenden Studien von Erich Schenk, bes. *Mozart* (Wien-München 1975) sowie Gunthard Born, *Mozarts Musiksprache* (München 1985).

¹⁰⁹ *NMA*, Bd. I, 1, 2, Kassel 1965, S. 83ff. Vgl. im selben Werk auch das entsprechend rhythmisierte „Kyrie“ (S. 49).

¹¹⁰ *NMA*, Bd. II, 5, 20, Kassel 1970, S. 156, T. 128–133 und S. 159, T. 152f.

¹¹¹ *NMA*, Bd. II, 5, 12, Kassel 1982, S. 210, T. 183ff. oder S. 223f., T. 265ff. und T. 278ff.

¹¹² Der Todestopos zäsiert ab „gran mustacchi, stretto sacco“ (*NMA*, Bd. II, 5, 16, 1, Kassel 1973, S. 152, T. 46ff.) Figaros Ausführungen und leitet in einen Kriegsmarsch hinüber, zunächst noch *piano* (S. 154, T. 61ff.), schließlich im *forte* (S. 159, T. 101ff.). Auf die Funktion dieses Rhythmus' als schon in der Renaissance bekanntem Tonsymbol für Kampf oder Streit wurde bereits hingewiesen.

¹¹³ Besonders markant im zweiten Akt während des Commendatore-Auftritts in Giovannis Speisezimmer, *NMA*, Bd. II, 5, 17, Kassel 1968, S. 425f.

¹¹⁴ *Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts*, München 1937

¹¹⁵ Ebda., S. 112; Wiederaufgriff des Gedankens S. 122, 124, 127, 135 und 140. Auch die punktierte Rhythmik in Glucks *Alceste* zum „Ruf des greisen Fährmanns Charon“ (S. 67) oder zur Tombeau-Szene im *Orfeo* (S. 58) wurde nur als solche formalanalytisch festgestellt und als „Ursache für die Wirkung des außermusikalischen Pathos“ gedeutet (ebda.), obwohl das dramaturgische Umfeld (Charon- bzw. Tombeau-Szene) ja unschwer ein Todeskonnotat erkennen läßt.

¹¹⁶ *NMA*, Bd. IV, 11, 8, Kassel 1971, S. 64ff., T. 16ff.

¹¹⁷ *NMA*, Bd. V, 15, 6, Kassel 1961, S. 5f.

¹¹⁸ *NMA*, Bd. V, 15, 7, Kassel 1959, S. 123, T. 521ff.; vgl. Beginn S. 85, T. 1ff.

Nach dieser im Wortsinn radikalen Diskussion von Beispielen – nämlich von solchen, die zum musikalischen Wurzelwerk dieses Topos' gehören – sollen jetzt nur noch ein paar jener Zweige und Äste erklommen werden, die im 19. und 20. Jahrhundert aus diesem Stamm herausgewachsen sind. Wir sind uns selbstverständlich bewußt, daß mit wachsendem Subjektivismus im Lauf des 19. Jahrhunderts die musikalische Figurenlehre eine zunehmend geringere Rolle spielt, und daß insbesondere durch den Paradigmenwechsel zur Inspirationsästhetik im 19. Jahrhundert das Bedürfnis nach einem *S y s t e m* auf der Basis eines rationalen Kompositionsverfahrens – wie demjenigen der musikalischen Rhetorik – allmählich schwand. Dennoch wirkt diese Tradition besonders bei jenen Komponisten fort, denen die antiken griechischen und römischen Autoren von Aristoteles bis Cicero und Quintilian vertraut waren, die von ihnen oft als poetische Ideale verehrt wurden. Auf jeden Fall bis hin zu Gustav Mahler sind daher zumindest einzelne *A s p e k t e* musikalischer Rhetorik für die Analyse noch von Relevanz¹¹⁹; bei nachfolgenden Komponisten des 20. Jahrhunderts mag die Verwendung einer entsprechenden Figur im Einzelfall möglicherweise auch ohne Bewußtsein der musikalisch-rhetorischen Tradition vonstatten gegangen sein. Betrachten wir zunächst Heines Gedicht von den beiden Grenadieren, in dem die drei Aspekte Krieg, Tod und Landesherr angesprochen werden. Zwei französische Soldaten kommen aus der russischen Gefangenschaft auf dem Weg in ihre Heimat in ein deutsches Quartier und erfahren dort von der Gefangennahme ihres Kaisers. Beide möchten sterben; der eine hat die Vision, als Schildwache im Grabe den Kaiser zu schützen. Das Gedicht wurde in zeitlicher Nachbarschaft, aber örtlich entfernt und unabhängig voneinander, von zwei Komponisten vertont, Richard Wagner 1839 und Robert Schumann 1840. Doch die gemeinsame Rückbesinnung auf den traditionsreichen Todestopos verbindet die beiden Kompositionen¹²⁰. Bei Schumann wurden noch weitere Todessymbole mit einbezogen, so Moll-Geschlecht, Tmesis, Katabasis und Saltus duriusculi im Baß. Wagner nutzt dafür den Topos kohärenter; der punktierte Rhythmus wird strukturbildend. Auch in Schubert-Liedern begegnet uns der Todestopos, so ganz unmittelbar in der Urfassung der *Todesmusik* D 758¹²¹, aber auch, wenn im *Leiermann* der *Winterreise* Freund Hein direkt in diesem Rhythmus im Kontext von Tmesis und Pathopoiia als „wunderlicher Alter“ angedredet¹²² oder wenn im *Schwanengesang* der Doppelgänger unzweideutig als der Tod identifiziert wird¹²³. Entsprechende musikalische Todessymbolik begegnet uns auch in Schuberts *d-moll-Streichquartett* D 810 mit dem Untertitel *Der Tod und das Mädchen*; so bestimmt unser Rhythmus die Baßführung zum dritten Thema des ersten Satzes¹²⁴ und dessen Coda¹²⁵.

Seitens der Klaviermusik sei als Beispiel auf den Todestopos im *Marche funèbre* der *b-moll-Klaviersonate* von Frédéric Chopin verwiesen, der genauso die in der Romantik

¹¹⁹ Vgl. zu diesem Ansatz Jörg Riedlbauer, *Aspekte musikalischer Rhetorik bei Gustav Mahler*, in: *Der jüdische Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens und Mährens. Bericht des 2. sudeten-deutsch-tschechischen Musiksymposiums 28./29. September 1992 Regensburg*, Regensburg 1994, S. 85–91

¹²⁰ Vgl. Richard Wagner, *Les deux grenadiers*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. XVII, Mainz 1976, S. 45ff. mit Robert Schumann, *Die beiden Grenadiere*, in: *Robert Schumann's Werke*, Bd. XIII, 14, Leipzig o. J., rep. Farnborough² 1969, Bd. II, S. 122ff.

¹²¹ *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (= NSchA)*, Bd. IV, 5b, Kassel 1985, S. 241 Beachte auch die „schwarze“ Tonart ges-moll.

¹²² *NSchA*, Bd. IV, 4a, Kassel 1979, S. 191.

¹²³ *NSchA*, Bd. IV, 14a, Kassel 1988, S. 161

¹²⁴ *NSchA*, Bd. VI, 5, Kassel 1989, S. 53, T 61ff. und Parallelstelle in der Reprise, S. 62, T 62ff.

¹²⁵ *Ebda.*, S. 68, T 326ff.

beliebte bildhafte Verwendung von „schwarzen“ Tonarten für Todesstimmungen illustriert¹²⁶. Eine heutzutage weniger bekannte Fundstelle sind die *moderato assai* vorzutragenden *Pensieri dolenti* d-moll aus dem Zyklus *In memoriam* – zwei signifikante Titel also in entsprechender Tempo- und Tonartenwahl – von Johann Baptist Cramer, in denen der Todestopos gleichfalls zum konstituierenden Rhythmus wird¹²⁷. Beide Stücke sind nicht ohne Vorbild: Schon Beethoven brachte als langsamen Satz seiner *Klaviersonate* op. 26 eine *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* in der „schwarzen“ Tonart as-moll¹²⁸ und knüpfte daran in der *Marcia funebre* seiner *Dritten Sinfonie* an¹²⁹, wo neben dem Todestopos zu Beginn ab Takt 8 noch eine weitere rhythmische Formel auftaucht, die Fritz Noske auf barocke Trauermärsche zurückgeführt hat¹³⁰. In seiner Untersuchung faßte er diese 32tel-Figur stets zusammen mit der punktierten Figur als untrennbare Einheit auf, d. h. er erkannte nicht, daß bereits die erste Hälfte jenes „exogenen Motivs“ für sich allein musikgeschichtliche Lebensfähigkeit als Topos bewiesen hat. Auch bei Wagner hätte er alleine für den punktierten Rhythmus sowohl als Königs- als auch als Todestopos genügend Stellen finden können, ganz gleich, ob es sich um die Fanfaren zu König Heinrich im *Lohengrin*¹³¹ oder um eine markante Stelle im Trauermarsch der *Götterdämmerung* handelt¹³².

Wenn wir von Wagner sprechen, dürfen wir auch seinen Schwiegervater Franz Liszt nicht vergessen, der in der sinfonischen Dichtung *Heldenklage* seinen eigenen Worten nach „Katastrophen“, „Schreckensereignisse“ und „allgemeine Not“ zum Ausdruck bringen wollte, und er führt näher aus: „Auf jener zweischneidigen Schwelle, welche jedes blutige Ereignis zwischen Vergangenheit und Zukunft stellt, bleiben Angst, Trauer und Leichenzüge immer und überall dieselben. In jede Siegesfanfare mischt sich immer und überall eine trübe Begleitung von Sterbeseufzern und Angstrufen ..., gepreßtem Schluchzen und Scheidegrüßen. Man möchte sagen, dass der Mensch mit triumphalen Kostümen und Festkleidern sich bedecke, um den Trauerflor zu verbergen, der wie ein Epiderm dicht verwachsen ist mit seiner sterblichen Hülle“¹³³. Nach 31 Takten Einleitung, in der unser Rhythmus immer wieder deutlich vernehmbar ist (verbunden mit anderen musikalischen Todessymbolen wie Tmesis oder Pathopoiia), setzt eine *Marcia funebre* ein¹³⁴, die vom Todestopos rhythmisch bestimmt wird.

Als Beispiele für die Verwendung des Topos' in der italienischen Oper dieser Epoche sei zunächst auf Verdis *Macbeth* hingewiesen, wo im ersten Finale die Nachricht, daß der König einem Attentat zum Opfer gefallen sei, in der „schwarzen“ Tonart b-moll in entsprechender Rhythmisierung gebracht wird¹³⁵. Im *Don Carlos* schwören sich in Nr. 6 des

¹²⁶ T 1ff. Vgl. daneben auch Chopins *Marche funèbre* op. 72 Nr. 2 posth. c-moll (!), T 1ff.

¹²⁷ T 1ff. Zitiert nach der Anthologie *Romantic piano playing* von Denes Agay, New York 1976, S. 40ff. (Die ursprüngliche „Volksausgabe“ seiner 84 Etüden, zu denen dieser Zyklus gehört, stand mir nicht zur Verfügung.)

¹²⁸ T 1ff. Vgl. zu diesem Satz auch die Ausführungen von Peter Andraschke in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Laaber 1994, I, S. 213–218.

¹²⁹ T 1ff.

¹³⁰ *Das exogene Todesmotiv in den Musikdramen Richard Wagners*, in: *Mf* 31 (1978), S. 285–302.

¹³¹ Beispielsweise im zweiten Akt, genau zur Regieanweisung „Die vier Trompeter des Königs schreiten heraus“ (Z. 31).

¹³² *Sämtliche Werke*, Bd. XIII, 3, Mainz 1982, S. 167ff.

¹³³ *Werke*, Bd. I, 1, 8 (Repr. Wiesbaden 1966), S. 138 (Vorwort).

¹³⁴ Ebda., S. 142ff.

¹³⁵ „È morto assassinato il Rè“ Beim anschließenden Chor wird der Todestopos zum rhythmisch konstituierenden Element.

ersten Akts Posa und Carlos unter der ständigen Begleitung unseres Rhythmus' Treue bis zum Tod; die Musik bringt damit zugleich eine Vorschau auf die tödliche Wendung dieser alsbald brüchig werdenden Männerfreundschaft¹³⁶. Im *Trovatore* schließlich gründet der Topos über mehr als 50 Takte hin eine wahrhaft schaurige Szene: Unter den fahlen Schlägen der Totenglocke erlebt der unsichtbare Chor „Mitleid mit einer armen Seele kurz vor der Abfahrt zu einer Reise ohne Wiederkehr“¹³⁷, was Leonora in Angst und Schrecken versetzt. Sie reagiert unmittelbar, ebenfalls mit dem Topos, in *as*-moll (schwarz!) vor dunkler Klangfarbe¹³⁸, und auch Manrico ist sich seines nahen Endes bewußt¹³⁹. Giacomo Puccini benutzte den Todestopos in den nicht minder schwarzen Tonarten *ces*-moll und *es*-moll am Schluß der tragisch endenden *Tosca*¹⁴⁰.

Mit Puccini haben wir die Schwelle zum 20. Jahrhundert überschritten, tun wir das Gleiche noch mit zwei deutschen Komponisten, Gustav Mahler und Richard Strauss. In Strauss' *Salome* besiegelt der Topos den Tod der Titelheldin in den Schlußtakt¹⁴¹, in der *Frau ohne Schatten* steht er zu Beginn, von wo aus er im Verlauf der Oper musikalisch als Erinnerungsmotiv für den Unterweltsfürsten Keikobad genutzt wird, dessen Gesetz für den Kaiser zunächst den sicheren Tod bedeutet¹⁴². Gustav Mahler beschwört im dritten Satz seiner *Ersten Sinfonie* eine durch eingelagerte Scherzando-Abschnitte ins Groteske verzerrte Kriegs- und Todesstimmung¹⁴³. Der thematische Hauptgedanke in *d*-moll (bekanntlich schon eine der Todes-Tonarten Mozarts) weist unsere charakteristische punktierte Rhythmik auf; dumpfe Tam-Tam-Schläge, dunkle Klangfarbe und eine Häufung von Tmesis-Figuren tragen die Todes-Assoziation mit. Für den Krieg stehen die gleichmäßig und kontinuierlich durchgehaltenen Viertelschläge von Pauke und (später) Kontrabaß und Harfe¹⁴⁴. So stellte man sich im 19. Jahrhundert den pyrrhischen Waffentanz der Antike vor, nämlich als unaufhörliches Schlagen schwarzer Minimae¹⁴⁵, deren Übertragung zu Mahlers Zeit noch als Viertel praktiziert wurde. Seine *Zweite Sinfonie* hat Mahler als „Totenfeier“ titulierte¹⁴⁶, was er schon ab dem fünften Takt eindeutig dem Hörer zu verstehen gibt; ebenso ist die Aposiopesis einen Takt vorher signifikant¹⁴⁷. Auch die *Sechste Sinfonie* gehört in diesen Sinnzusammenhang: Nach Aussage von Mahlers Frau Alma bezeichnen die drei Hammerschläge im Finale drei Schicksalsschläge, von denen der dritte tödlich sein soll¹⁴⁸. Das Hauptthema des ersten Satzes¹⁴⁹, aber auch das rhythmische Umfeld beim letzten der Hammerschläge im Finale einschließlich des Schlußtaktes¹⁵⁰ bestätigen Almas Aussage.

¹³⁶ 1. Akt, Nr. 6.

¹³⁷ Ziffer 4: „Miserere d'un alma già vicina alla partenza che non ha ritorno“

¹³⁸ Ebda., Z. 5.

¹³⁹ Ebda., Z. 6.

¹⁴⁰ 3. Akt, Z. 41

¹⁴¹ Z. 362, T. 5ff. (schweres Blech, Pauke, Streicher).

¹⁴² T. 1–3.

¹⁴³ Z. 3ff.; beachte die Spielvorschrift „mit Parodie“

¹⁴⁴ Ab 4. Takt vor Z. 4.

¹⁴⁵ Lang-Becker, *Szenentypus und Musik*, S. 87

¹⁴⁶ *SW*, Bd. II, Wien 1970, Vorwort (unpaginiert).

¹⁴⁷ T. 4, 2. Achtelpause mit Fermate.

¹⁴⁸ *Symphony VI*, hrsg. v. Hans Ferdinand Redlich, London o. J. [1968], S. IV

¹⁴⁹ Z. 1

¹⁵⁰ 13 Takte nach Z. 166; vgl. auch 7 Takte vor Z. 165.

Von Mahler ist es nur ein kleiner Schritt hin zu Alban Berg, dessen sog. „Katastrophenrhythmus“, mit dem im *Violinkonzert* der Tod der Berg nahestehenden Manon Gropius beschworen wird, dem Todestopos entspricht¹⁵¹. Genauso verfährt der Komponist an exponierten Stellen seiner *Lulu*, so in den beiden Finali und in den drei Todesfällen¹⁵². Auf ein charakteristisches Beispiel für die Arbeit mit dem Todestopos im 20. Jahrhundert stoßen wir auch in den *Lamenti* von Carl Orff, bekanntlich drei freie Bearbeitungen von Werken Monteverdis. Einen bedeutsamen und für die musikalische Semantik signifikanten Eingriff nahm Orff im ersten Teil vor: Monteverdis „misera“¹⁵³ übersetzte Orff – ein nachweislich profunder Kenner griechischer und römischer Rhetorik – nicht wörtlich als „Elende“, sondern mit dem expliziten musikalisch-rhetorischen Konnotat „mächt'ger Tod“¹⁵⁴. Ein Beispiel aus Rußland sei von Dimitri Schostakowitsch angeführt – die Schlußszene seiner *Katerina Izmailova* (1963): Die Protagonistin stürzt sich in selbstmörderischer Absicht in den See und zieht dabei gleich ihre Nebenbuhlerin mit in den Tod¹⁵⁵. Schließen wir die Belegstellen mit dem Hinweis auf einen lebenden Komponisten. In seinem *Sinfonischen Fragment in memoriam Joseph Beuys* läßt Franz Hummel seine Trauermusik mit Aposiopesis und rhythmischem Todestopos ausklingen¹⁵⁶.

Daß dieser Topos nicht nur in der Kunstmusik seine Assoziation auf den Hörer ausübte, sondern auch im schlichten Volkslied, zeigt sich in einer zwischen 1750 und 1850 aufgezeichneten Sammlung von Totenliedern aus dem mährisch-böhmischen Raum – eine wahre Fundgrube für den exponierten und gehäuften Einsatz der Figur¹⁵⁷. Der Topos wurde also auch in einem Personenkreis verstanden, von dem man kaum annehmen kann, daß er größere musikalisch-rhetorische Vorkenntnisse besessen hat. Ein modernes musikpsychologisches Experiment, das Christel Frank am Mozarteum in Salzburg durchführte, bestätigt das: Den musikalisch nicht vorbelasteten Probanden wurde ein Schlagzeugstück vorgeführt, das von punktierter und Marzialrhythmik geprägt gewesen ist. Befragt nach der Beurteilung des Hörerlebnisses äußerte die Gruppe Assoziationen wie „Der Tod marschiert in freudiger Erregung mit“, „Truppenaufmarsch“, „Schlacht“ oder „Totentanz am Marterpfahl“¹⁵⁸.

In seinem Aufsatz *Über Kontinuität in der Musikgeschichte* betont Reinhold Hammerstein zu Recht, daß die elementarste Voraussetzung musikgeschichtlicher Kontinuität in allgemein anthropologischen Gegebenheiten läge, vor aller geschichtlichen Ausformung der Musik, diese aber in geschichtlicher Zeit immer noch und immer wieder

¹⁵¹ Ab „molto ritmico“, 2 Takte vor Z. 25.

¹⁵² I, 1 (Tod des Medizinalrats); I, 2 (Selbstmord des Malers); Finale I (zugleich Vorahnung von Dr. Schöns Tod); II, 2 (Tod Dr. Schöns) und Finale II (zugleich Reminiszenz an Dr. Schöns Tod).

¹⁵³ *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Bd. XI, hrsg. v. Gian Francesco Malipiero, Wien o. J., S. 166.

¹⁵⁴ Carl Orff, *Lamenti*, Mainz 1941, Z. 5.

¹⁵⁵ *Collected Works*, Bd. XXI, Moskau 1985, S. 252, Syst. 1, T 4 und Syst. 2, T 4; S. 253, Syst. 1, T 2, Syst. 2, T 1 und 3, jeweils in der Pauke und den col legno geschlagenen Bratschen.

¹⁵⁶ Franz Hummel, *Geschichte hinter uns. FONDS. Sinfonisches Fragment in memoriam Joseph Beuys*, Riedenburg 1992, T 298–302 (Topos in Holzbläsern und großer Trommel nach der Textstelle „Hauche meine Seele in den kalten Stein“) bzw. T 350, 352 und 354 (Aposiopesis) nach dem Wort „Ewigkeit“ (354 zugleich Schlußtakt).

¹⁵⁷ Rudolf Hadwich (Hrsg.), *Totenlieder und Grabreden aus Nordmähren und dem übrigen sudetendeutschen Gebiete*, Reichenberg 1926, z. B. S. 29, 47, 51 oder 91

¹⁵⁸ *Musikrhythmen als möglicher Synchronisator für biologische Rhythmen?*, in: Gerhart Harrer (Hrsg.), *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*, Stuttgart 1982, S. 85–104, hier: S. 100.

virulent seien¹⁵⁹. Die Fundstellen eines musikalischen Todestopos über Epochen und Landesgrenzen hinweg, deren Zahl noch beträchtlich hätte vermehrt werden können, mögen als weitere Gesprächsgrundlage hierzu dienen.

Duo und Dialog

Zu einem Struktur- und Stilproblem der Kammermusik*

von Hans Eppstein, Danderyd (Schweden)

Sonaten für ein Melodieinstrument (Violine, Cello, Flöte, etc.) und Klavier entbehren einer gemeinsamen Gruppenbenennung, die der für andere Besetzungen (Trio, Quartett usw.) üblichen entspräche. Man spricht statt dessen im allgemeinen von dem jeweiligen Spezialtypus und bezeichnet ihn als „Violin-“, „Flötensonate“ usw., ohne zu bedenken, daß eine solche verbale Akzentuierung eines der beiden Zusammenspielpartner dem spezifischen Grundcharakter des Werkes als Duo widerspricht. Dieser Mangel einer adäquaten Gruppenbenennung ist indessen keineswegs nur eine Frage der Nomenklatur; in Wirklichkeit ist er ein semantisches Negativum mit weitreichenden Konsequenzen für alle Stellungnahmen zu dieser Besetzungsgruppe. Man ist sich bewußt, daß „almost all features of the sonata are also found in other types of instrumental music, i. e., the symphony, chamber music (quartet, trio, quintet, etc.), and, with some modifications, the concerto“¹, und alle diese „types“ werden als selbständige Gruppen betrachtet und bezeichnet; die Duosonate – die hier gewählte Benennung für Sonaten für ein Melodieinstrument und Klavier – ist schlechthin eine „Sonate“ und wird meistens zusammen mit der Sonate für Soloinstrument behandelt². Markant tritt dies in Williams S. Newmans dreibändiger Arbeit *The sonata ...*³ mit dem Untertitel *A history of the sonata idea* in Erscheinung. Dieses Standardwerk behandelt grundsätzlich und konsequent solche (und nur solche) Kompositionen, die ihr Urheber als Sonate benannt hat. Für das Barockzeitalter bedeutet dies vor allem Sonaten a due und a tre sowie solche in vielstimmigen Besetzungen; Sonaten für Soloinstrument kommen in dieser Epoche nur ausnahmsweise vor. In der Musik der zweiten Hälfte des 18. sowie des 19. Jahrhunderts spielt dagegen die Solosonate (hauptsächlich für Klavier) eine zentrale Rolle, und der einzige wichtige daneben

¹⁵⁹ Siegfried Gmeinwieser, David Hiley, Jörg Riedlbauer (Hrsg.), *Musicologica Humana*, Florenz 1994, S. 13–41

* Der Aufsatz ist die leicht überarbeitete deutsche Fassung einer ursprünglich auf Schwedisch geschriebenen Studie, die in Band 54 (1972) von *Svensk tidskrift för musikforskning* erschienen ist. Die Redaktion hat die Neuveröffentlichung freundlicherweise genehmigt, wofür ihr auch an dieser Stelle gedankt sei.

¹ Artikel *Sonata*, in: Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed., Cambridge, Mass. 1969.

² Der in Anm. 1 zitierte Forscher ist sich nicht einmal im klaren darüber, ob die Duosonate zur Kammermusik zu rechnen ist oder nicht: „The violin (cello) sonata ... is sometimes not considered chamber music on account of the markedly solo character of the parts“ (*Harvard Dictionary*, Artikel *Chamber music*).

³ *The Sonata in the Baroque Era, The Sonata in the Classic Era, The Sonata since Beethoven*, Chapel Hill 1959, 1963, 1969.

vorkommende Besetzungstypus ist die Duosonate, da die übrigen normalerweise nicht die Bezeichnung „Sonate“ tragen. Natürlich hält Newman in seiner Darstellung der hier speziell relevanten Zeit nach etwa 1750 die beiden Sonatengattungen auseinander, aber er scheint sich nicht hinreichend klargemacht zu haben, daß in einer Monographie über die Sonate zwischen 1775 und 1900 kein anderer Grund vorliegt, die Duosonate in die Betrachtung mit einzubeziehen, Trio, Quartett etc. aber auszuschließen, als eben die Etikettierung der ersteren als „Sonate“. Die Frage, inwieweit die Duosonate trotz ihrer Benennung etwas wesentlich anderes als die Solosonate darstellt und ob sie in ihrer Eigenschaft als Ensemblekomposition art- und strukturmäßig vielleicht mehr mit Trio- etc. als mit Solokompositionen gemeinsam hat, scheint er (gleich anderen) kaum gestellt zu haben, und dies ungeachtet der grundlegenden Bedeutung dieser Frage für die Erkenntnis des Eigencharakters der Duosonate.

Hier erhebt sich vielleicht der Einwand, daß die Musikforschung die Problematik der Duosonate keineswegs völlig unbeachtet gelassen hat; u. a. hat man (z. B. Newman selbst, Eduard Reeser, Richard Engländer und andere) die Entwicklungslinie von der Sonata a due und a tre über die Klaviersonate mit „begleitendem“ Melodieinstrument bis zur eigentlichen Duosonate bei Mozart und späteren Komponisten eingehend studiert. Über die allgemeine Entwicklung der Beziehungen zwischen den beiden Partnerinstrumenten sind wir somit recht gut unterrichtet; weiter ist man aber kaum gegangen. Was den im vorliegenden Zusammenhang allein relevanten Ensembledtypus, die voll entwickelte Duosonate mit zwei obligaten Instrumenten, betrifft, so ist zu konstatieren, daß die Beschreibungen des Verhältnisses zwischen den beiden Partnern im allgemeinen summarisch – detaillierte Analysen von Duosonaten sind im Vergleich zu solchen von Solosonaten in der Literatur selten – und vor allem statisch sind. Das will heißen, daß die Beziehungen zwischen den beiden Instrumenten nicht prozessual, sondern als Zustand gesehen werden; alle Aktivitäten gehen innerhalb einer gegebenen Situation und für beide Instrumente sozusagen parallel, nach einer für beide gemeinsamen Intention, vor sich, auch wo sich ihre Funktionen unterscheiden: Die Partner „wechseln sich im Vortrag des Themas ab“, sie „stehen in intensivem Wechselspiel“, sie „bewegen sich in (Oktav-, Terz- etc.) parallelen“, sie „stehen im Melodie-Begleitungsverhältnis zueinander“ usw. In der Mehrzahl der Fälle sind derartige Beschreibungen allenfalls korrekt, in anderen jedoch grundsätzlich unzureichend; es gibt Situationen und Verläufe, bei denen keine solche einfache Parallelität herrscht, sondern die Partner – selbstverständlich im Rahmen einer übergreifenden musikalischen Ordnung – individuell agieren: Sie stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander, das heißt in einer ähnlichen Wechselbeziehung wie die Kontrahenten eines verbalen Dialogs. Derartige dialogische Konstellationen und Geschehnisse sind trotz ihrer prinzipiellen Bedeutung bisher kaum beachtet oder jedenfalls nicht eingehender beschrieben worden.

Diese Nichtbeachtung ist in gewisser Hinsicht verständlich, in anderer dagegen einigermaßen unbegreiflich. Verständlich ist sie aus historischen Ursachen. Die Duosonate ist in verschiedener Hinsicht ein Erbe der Sonata a tre und a due. Von der ersteren übernahm man die Idee der prinzipiell gleichwertigen, oft darüber hinaus gleichartigen und damit austauschbaren Oberstimmen; zwar wirken nun nicht mehr zwei Melodieinstrumente zusammen, sondern ein solches mit dem Klavier(diskant), aber trotz beider wesens-

ungleicher Idiomatik tauschen sie häufig im Vortrag eines Themas und seiner Begleitung einfach ihre Plätze gegeneinander aus – siehe z. B. den Beginn von Beethovens sogenannter *Frühlingssonate* F-dur op. 24 –, wobei die idiomatische Verschiedenartigkeit sogar einen besonderen Reiz ausüben kann. Von der Sonata a due andererseits kam die Strukturidee ‚Solo mit Begleitung‘. Mit diesen älteren Besetzungstypen als Ausgangspunkt braucht man also in den Grundformen des Zusammen- und Wechselspiels der Duopartner nichts Problematisches zu sehen.

Indessen ist die Duosonate eine Kategorie der Kammermusik – entgegen der von Apel (vgl. Anm. 2) vertretenen Auffassung ist hier kaum ein Zweifel möglich. (Natürlich findet man auch Duosonaten mit ausgeprägt „solistischen“ Zügen – aber dasselbe gilt auch für gewisse Streichquartette.) Kammermusik ist in historischer Sicht ein uneinheitlicher Begriff, auch wenn man vom Besetzungsmoment absieht und sich nur auf Instrumentalmusik beschränkt: Während er in der Barockepoche allgemein Ensemblesmusik, oft von betont repräsentativer oder auch unterhaltender Art, umfaßt, meint er späterhin solistisches Gruppenmusizieren, seit der reifen Wiener Klassik – und teilweise schon bei Bach – in einem intimen und verfeinerten Zusammenwirken, für welches der äußere Effekt ein sekundärer Faktor wird; schon die Plazierung der Spieler gibt zu erkennen, daß sie in erster Linie mit- und zueinander musizieren und erst in zweiter auch für Zuhörer, „an die dabei zuweilen kaum gedacht scheint“⁴. Man hat versucht, das Wesen der Kammermusik (in diesem speziellen Sinne) einzufangen, indem man intime Stimmungslagen und subtile Kompositionstechnik konstatierte. Inwieweit sie darüber hinaus eine spezifische Tonsprache, das heißt einen kompositorischen Ausdruck für das genannte dialektische Verhalten der Musiker (= Instrumente, Stimmen) ausgebildet hat, ist bisher weitgehend ununtersucht geblieben⁵.

Es gibt also verschiedene Ursachen, sich mit der Problematik der Duosonate zu befassen. An dieser Stelle sollen jedoch nicht allgemeine strukturelle Momente zur Debatte stehen, sondern ausschließlich das, was oben als das spezifisch Dialogische bezeichnet wurde. Aus leicht verständlichen Gründen stellt hier die Duosonate eine Art Modellfall dar, dessen Studium vielleicht weitere Perspektiven eröffnen kann. Gelingt es, das Moment des wechselseitigen In-Kontakt-Tretens und Miteinander-„Redens“ aufzuweisen und zu beschreiben, so ist damit ein wesentliches Moment des spezifisch Kammermusikalischen herausgearbeitet, das zudem etwas von der Verankerung der Kammermusik in der humanen Sphäre widerzuspiegeln scheint.

Ist damit die Aufgabe als solche angedeutet, so erheben sich bei jedem Versuch ihrer Lösung unmittelbar verschiedene methodische Fragen; eine unter ihnen betrifft die Beschreibung der hier aktuellen Erscheinungen. In einer – musikalischen oder andersartigen – dialogischen Situation kommen affirmative und kontroverse, fragende und zurechtweisende, zweifelnde und überredende etc. Attitüden, Gesten und Aktionsweisen vor. Sie in musikalischen Zusammenhängen aufzuweisen, muß sich selbstverständlich soweit wie möglich auf objektive Analysen gründen. Hinsichtlich Attitüden und Gesten ist es

⁴ Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Hamburg 1968, S. 96.

⁵ Und dies, obwohl die Situation als solche wohl bekannt war: „Die Aktion derer, die Kammermusik spielen, hat man .. immer wieder mit einem Wettkampf oder einem Gespräch verglichen“ (Adorno, S. 97).

aber schwierig, zwischen Beschreibung und Deutung, zwischen „rein musikalischer“, also struktureller, und inhaltlicher Analyse eine eindeutige Grenze zu ziehen: Wie weit darf die letztere getrieben werden, in welchem Ausmaß darf sie außermusikalische – bild-, handlungsmäßige, symbolische, psychologische usw. – Momente einbeziehen? Man mag überzeugt sein, daß dialogische Situationen eine Verdichtung des „humanen“ Moments in der Musik in sich schließen und kann doch im Zweifel sein, inwieweit Musik die (intendierte) Nachbildung humaner Konstellationen und Geschehnisse darstellt und wie weit eine verbale Beschreibung gehen kann, ohne dem musikalischen Verlauf eine Bedeutung aufzuzwingen, die in Wirklichkeit nur für das betrachtende Individuum existiert. Es gibt hier keine allgemeinen Rezepte, nur gewisse Richtpunkte: sich an das real Gegebene zu halten, das Material nicht zu überanstrengen, sich von allen Dogmen und generalisierenden Thesen über die Möglichkeiten der Musik, Inhalte zu vermitteln, freizuhalten, etc.

Die Phänomene, um die es sich hier handelt, sind teilweise von sehr einfacher Art, und gewisse analytische Feststellungen können, isoliert betrachtet, als Selbstverständlichkeiten wirken. Es ist hier indessen zu bedenken, daß das Ziel einer Untersuchung der vorliegenden Art weniger in der Entdeckung unbekannter Erscheinungen liegt als in der Bewußtmachung gewisser musikalischer Prozesse, deren Dynamik schon immer von guten Musikern rein instinktiv verwirklicht und von wachen Hörern ebenso aufgefaßt worden ist; lediglich die Forschung ist sich ihrer Problematik nicht bewußt geworden.

Zu den Methodenfragen gehört auch die der Materialauswahl. Die Alternativen bestehen darin, entweder eine allgemeine Übersicht über die neuere Duosonate aus der Perspektive des dialogischen Moments zu geben oder aber irgendeine Auswahl aus dem überreichen Stoff vorzunehmen. Für die erstgenannte Alternative spricht, daß sie das Problem aus stilhistorischer Sicht überschaubar machen würde; das Material als solches (bzw. seine Quellen) ist dank Newmans Darstellung leicht greifbar. Dem steht jedoch entgegen, daß die große Menge des Materials dazu zwingen würde, die Strukturbeschreibungen summarisch und flüchtig zu machen. Es ist aber unerläßlich, detaillierte Analysen einzelner Sätze oder Satzausschnitte vorzunehmen, da es nur so möglich erscheint, einen wirklichen Einblick in die individuellen Feinstrukturen zu gewinnen, in denen das dialogische Moment zum Ausdruck kommt. Dies nun macht eine strikte Stoffauswahl notwendig, so daß nur solche Kompositionen zur Sprache kommen, die im Rahmen der allgemeinen Entwicklung als stilbildende und zentral bedeutungsvolle gelten können. Daß eine solche Auswahl einige der „größten“ Komponistennamen begünstigt, ist hierbei natürlich und unabweisbar. Ein Meister wie Carl Philipp Emanuel Bach z. B. hat zwar ohne Frage vor allem als Vorbild für die Wiener Klassiker Bedeutung gehabt, aber auf längere Sicht hat seine Musik trotz unbestreitbar hoher Qualitäten bei weitem nicht eine mit der seiner „Schüler“ Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart vergleichbare Ausstrahlung gehabt. Bei seinem Vater Johann Sebastian ist die Situation genau entgegengesetzt: Sein Œuvre war zunächst nur innerhalb eines stark begrenzten Umkreises bekannt, übt aber seit dem frühen 19. Jahrhundert eine ständig zunehmende Tiefen- und Breitenwirkung aus, zu der es wohl kaum ein Gegenstück gibt. Seine Duosonaten stellen allem Anschein nach den frühesten Versuch dar, die Besetzung Melodieinstrument und Klavier zu einem selbständigen Stiltypus zu entwickeln. In Bachs eigener Zeit blieb dieser ziemlich isoliert, wenn wir auch einige Nachbildungen aus seinem persönlichen Umkreis kennen. Als

durchdachte, zutiefst originelle und künstlerisch schwerwiegende Werke seiner Hand haben sie im Rahmen dieser Studie einen selbstverständlichen Platz.

Ähnliches gilt für Mozart. Bezieht man auch die Sonatenwerke seiner frühesten Jugend ein, bei denen die Violine überwiegend fakultativen Charakter hat, so sind seine Duosonaten an Anzahl denen für Soloinstrument stark überlegen; schließen wir diese Jugendwerke aus, so halten sich die beiden Gruppen quantitativ – und künstlerisch – die Waage. Für Mozart war die „echte“ Duosonate mit Zusammenwirken zweier selbständiger Partner eine bedeutungsvolle Eroberung. Zwar finden sich gewisse Ansätze zu dieser Entwicklung schon in den Frühwerken⁶, und wir wissen auch, daß er für die späteren Sonaten ein bestimmtes Vorbild hatte, nämlich den Dresdner Komponisten Joseph Schuster, dessen Musik doch rein künstlerisch kaum mit seiner eigenen verglichen werden kann⁷. Ansätze in gleicher Richtung kommen auch anderswo vor, z. B. bei Johann Christian Bach und Luigi Boccherini, aber nirgends mit der gleichen Konsequenz und klaren stilistischen Zielsetzung wie bei Mozart.

Auch Beethoven erscheint in diesem Zusammenhang als selbstverständlich. Zwar dominiert bei ihm quantitativ die Solosonate für Klavier mit etwa 32 Werken über die Duosonate mit 16 (10 mit Violine, 5 mit Cello, 1 mit Horn), und diese Dominanz gibt sich in gewissem Ausmaß auch in der künstlerischen Rangordnung zu erkennen, jedoch keineswegs in solchem Grad, daß die Duosonaten in ihrer Totalität als Werkgruppe zweiten Ranges zu gelten hätten. Die für Beethovens Schaffen so bezeichnenden allgemeinen Züge, der enorme Reichtum an konzise gestaltbildenden Ideen, die intensive motivische Arbeit und der Wille, jeder Komposition ein individuelles Gepräge zu verleihen, gibt sich auch in seinen Duosonaten zu erkennen; und obwohl er hier in mehrfacher Hinsicht die Mozartsche Grundkonzeption übernommen hat, so hat er diese auch weiterentwickelt, was zusammen mit seiner zentralen Position in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts (und hier u. a. in der Kammermusik) das Studium seiner Duosonaten als unerlässlich erscheinen läßt.

Schwieriger ist es, zu den zahlreichen bedeutenden Namen in der Musik nach Beethoven Stellung zu nehmen, wenn auch Johannes Brahms hier als besonders markante Gestalt erscheint, und dies nicht nur allgemein hinsichtlich seiner Kammermusik, sondern auch besonders mit Bezug auf die Duosonate. Wählt man Brahms (und schließt z.B. Edward Grieg, César Franck und Gabriel Fauré aus), so wird die Reihe der hier behandelten Komponisten eine rein deutsche, was jedoch als historisch motiviert bezeichnet werden darf. Zur Begründung dieser Wahl (für die sich auch wesentliche stilistische Ursachen anführen lassen, darüber später) seien einige Worte von W. S. Newman angeführt: „If any one of these four composers / Schubert, Schumann, Chopin, Brahms / is to be singled out as the one most important and central contributor to the sonata since Beethoven, the choice clearly must be Brahms“⁸. Dies ist zwar allgemein über die Sonate gesagt, gilt aber insbesondere für die Duosonate, speziell auch im Hinblick auf Schuberts vergleichsweise

⁶ Vgl. Wilhelm Fischer, *Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1926, S. 21

⁷ Vgl. Richard Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik*, Uppsala u. Wiesbaden 1956, S. 74ff.

⁸ *The sonata since Beethoven*, S. 10.

geringes Interesse für diese Gattung. Bei Brahms sind die Akzente recht eindeutig verteilt: sieben Duosonaten, alle aus seinen reifen Jahren, gegenüber nur drei ausgesprochen frühen Solosonaten, was – besonders auch vor dem Hintergrund seines allgemein quantitativ begrenzten Schaffens – einen Platz im vorliegenden Zusammenhang motiviert.

Weiter sei betont, daß das „Duo“ (wir sprechen in diesem Augenblick also nicht von dem spezifisch dialogischen Moment, sondern ganz allgemein von dem Zusammenspiel der beiden Partner) sich keineswegs immer und überall als Gegen- und Wechselspiel der beiden Instrumente darstellt. Im strikten Sinne ist dies eigentlich nur da der Fall, wo sich das eine Instrument – meistens das Klavier – begleitend und in vertikal gesehen einheitlicher Struktur dem anderen unterordnet, wie etwa zu Beginn von Brahms' *Violinsonate G-dur op. 78*. Sehr oft sind indessen in einer Klavierbegleitung die Funktionen von Oberstimme und Baß getrennt (so daß der letztere unverändert wiederholt werden kann, wenn Klaviersolist und Melodieinstrument gegenseitig Material austauschen; vergleiche z. B. den bereits angeführten Beginn von Beethovens op. 24). Weiterhin kann das Melodieinstrument mit einer der Stimmen des Klaviers parallel gehen oder sich in anderer Weise damit verbinden, beispielsweise indem es zusammen mit dem Baß eine akkordische Begleitung schafft (siehe z. B. Brahms' op. 78, Satz I, Takt 82ff.). Polyphones, zumeist imitatorisches Wechselspiel kann einzelne Stimmen in verschiedener Art miteinander verbinden, wobei in extremen Fällen (z. B. in Beethovens *Violinsonate G-dur op. 96*, Ende des Trios) sämtliche Stimmen das gleiche Material bearbeiten, was natürlich jegliche Idiomatik ausschließt. Dies alles erweist, daß es aus strukturanalytischem Gesichtswinkel nicht immer korrekt ist, vom „Klavier“ als einer dem Melodieinstrument gegenübergestellten Entität zu sprechen; seine Funktionen können einheitlich oder geteilt sein, und im letzteren Fall kann seine Rolle gegenüber dem Melodieinstrument nicht ganz einfach als „begleitend“, „auf gleichem Niveau duettierend“ etc. beschrieben werden, sondern ist als Komplex verschiedenartiger Funktionen zu sehen. Entsprechend braucht ein „Dialog“ nicht zwischen den beiden Instrumenten als Ganzheiten vor sich zu gehen, sondern kann sich zwischen Melodieinstrument und Klaviersolist abspielen. Inwieweit man in solchen Fällen unter Beiseitesetzung des Basses von einem Dialog zwischen den beiden Instrumentenindividualitäten sprechen darf oder nur von einem solchen zwischen zwei Stimmen, kann nur von Fall zu Fall entschieden werden.

Man muß auch im Auge behalten, daß die Komposition einer Duosonate (bzw. eines Duosatzes) normalerweise nicht einem bestimmten strukturellen „Programm“ folgt; der Komponist kann die verschiedenartigsten Verhaltensrelationen zwischen den Instrumenten bzw. Stimmen miteinander wechseln lassen, und das für den Sonatensatz der Wiener Klassik konstitutive dualistische Formprinzip kann auch im Wechsel der Relationen zwischen den Duopartnern zum Ausdruck kommen.

Rein quantitativ dominiert in Duosonaten ein im wesentlichen statisches Zusammenspiel der beiden Instrumente (gemäß – vgl. oben, S. 253 – „einer für beide gemeinsamen Intention ..., auch wo sich ihre Funktionen unterscheiden“), während individuelle und dynamische, d. h. dialektische Relationen zwischen ihnen weit weniger oft in Erscheinung treten. In zahlreichen Sätzen finden sie sich überhaupt nicht, aber es kommt auch umgekehrt vor, daß ein längerer Verlauf überwiegend oder völlig von dialogischem Wechselspiel zwischen den beiden Kontrahenten beherrscht wird. Die Bedeutung des dia-

Sonata I

BWV 1014

Adagio

Violino

Cembalo

The image displays three systems of musical notation for a voice and piano duo. Each system consists of three staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system begins at measure 13, the second at measure 16, and the third at measure 19. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and trills.

Notenbeispiel 1: BWV 1014, T. 1–20

logischen Moments darf jedoch nicht vor allem nach quantitativen Gesichtspunkten beurteilt werden, sondern im Hinblick darauf, daß es einen verstärkten und vertieften Ausdruck der auf der Relation zwischen zwei Instrumenten basierenden Grundidee kammermusikalischen Zusammenwirkens darstellt⁹.

⁹ In welchem hohem Grad gegenseitige Rücksichtnahme – die ja Ausdruck einer dialektischen Relation ist – ein für Kammermusik (als Komposition wie als Musikausübung) konstitutives Moment darstellt, hat wiederum Adorno betont (S. 98): „Der erste Schritt, Kammermusik richtig zu spielen, ist, zu lernen, nicht sich aufzuspielen, sondern zurückzutreten ... Die soziale Tugend der Höflichkeit hat ... mitgewirkt bei jener Vergeistigung der Musik, deren Schauplatz die Kammermusik ... war“ Ähnlich sagt auch Carl Dahlhaus (*Brahms und die Idee der Kammermusik*, in: *NZfM* 134, 1973, S. 561): „Für den musikalischen Diskurs ist es ... charakteristisch, daß der eine ständig auf den anderen achtet, so daß das Ganze ... aus einem vom Verständnis jedes Einzelnen für den Kontext getragenen Zusammenwirken der Stimmen resultiert“

Im hier gegebenen Rahmen ist es, auch wenn man sich auf die obengenannten vier Komponisten beschränkt, natürlich unmöglich, unser Thema irgendwie erschöpfend zu behandeln; wir müssen uns mit einigen charakteristischen Beispielen begnügen, die die skizzierten Fragestellungen und Möglichkeiten zu ihrer Behandlung verdeutlichen können. Was B a c h betrifft, kann in gewissem Ausmaß auf meine Untersuchungen seiner Sonaten mit obligatem Klavier hingewiesen werden¹⁰, wo jedoch Fragen, die mit der Disposition des Zusammenspiels in ganzen Sätzen und in Werkgruppen zusammenhängen, eine größere Rolle als solche zu speziellen dialogischen Situationen spielen. Zum erstgenannten Komplex gehört – am deutlichsten zum Ausdruck gebracht in einer Anzahl von langsamen Sätzen in den Violinsonaten – vor allem Bachs Suchen nach Formen eines idiomatischen Zusammenwirkens der beiden Instrumente in einer Satzstruktur aus Solo über obligatem Akkompagnement, für seine Zeit eine vollkommene Novität. Beim zweiten, hier speziell interessierenden Fragenkomplex ist besonders bemerkenswert, wie Bach gelegentlich (Einleitungssätze der *Violinsonaten h-moll* und *f-moll*) zu einem freien und dynamischen Zusammenwirken der beiden Instrumente gelangt, bei dem die Begriffe „Melodie“ und „Begleitung“ irrelevant werden und wo er besonders die Eröffnung des Dialoges in ganz persönlicher Weise gestaltet hat. Über diese Eröffnung wird (wie Anm. 10, S. 42) gesagt, „daß das Klavier jeweils allein beginnt, und zwar in einer strukturell und ausdrucksmäßig selbständig durchgebildeten Dreistimmigkeit; dieser Anfang ist keine isolierte ‚Einleitung‘, dem mit Eintritt der Violine erst das Wesentliche folgen würde, und sein eigenständiger Verlauf wird auch durch den Eintritt der Violine keineswegs unterbrochen. Dieser Einsatz steht damit als musikalische Geste nicht im Zeichen solistischer Dominanz, sondern hat mehr den Charakter eines behutsamen Sich-Hinzugesellens“. Im weiteren vollzieht sich dann in dem *h-moll*-Satz, auf den bzw. auf dessen ersten Hauptteil (T. 1–20) wir uns hier beschränken (siehe Notenbeispiel 1), ein mehrfacher Wechsel in der Initiative; so „behält der Klavierpart, der als Trio zweier gleichwertiger und vielfach parallelgeführter Oberstimmen über einem Quasi-Continuo mit eigener Motivik stilisiert ist ... seine Selbständigkeit bis zu dem Halbschluß in T. 10 völlig uneingeschränkt bei ..., tritt in der nächsten Entwicklungsphase (11–16) allmählich etwas zurück, um erst in der dritten, abschließenden (16–20) der Violine, die hier die zweistimmige Melodik des Cembalodiskants übernimmt, eindeutig die Führung zu überlassen“ (wie Anm. 10, S. 43).

Daß Bach diese ganz ungewöhnliche Strukturierungs-idee in zwei verschiedenen Sätzen innerhalb einer und derselben Werkgruppe erprobt hat, läßt darauf schließen, daß er sie selbst als bedeutungsvoll empfunden hat; thematisch, in der kontrapunktischen Technik und in der Großform sind beide im übrigen gänzlich verschieden, und keiner von beiden wirkt wie eine routinemäßige Wiederholung des anderen bzw. eines ein für allemal aufgestellten Modells.

M o z a r t hat aller Wahrscheinlichkeit nach Bachs Sonaten niemals kennengelernt. Das auch hier – von anderen Ausgangspunkten aus und wie erwähnt nicht ohne gewisse Vorbilder – gewonnene Gleichgewicht des Zusammenspiels der beiden Partner in seinen im besten Sinne jugendlichen Violinsonaten von Mannheim und Paris (1778; KV 296 und

¹⁰ *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966, ²1983.

301–306) ist als allgemeine Erscheinung wohlbekannt; aber niemand scheint sich gefragt zu haben, wieweit Mozart über die Grundlagen des neuen Duostils hinaus mehr individuelle Dialogformen ausgebildet hat. Solche finden sich in der Tat, wenn ihn auch seine Neigung zum Diskreten, seine Zurückhaltung gegenüber allem, was von Normen und Konventionen abweicht, sich überwiegend an typische Zusammenspielformen halten läßt und besondere dialogische Verhaltensweisen niemals stark ins Auge fallen. Einige Beispiele mögen zeigen, welche Wege er hierbei gehen kann. Im langsamen Satz der C-dur-Sonate KV 296 wird das liedartige Hauptthema gänzlich vom Klavier getragen (zu einer scheinbar rein akzessorischen, für die Farbe und „Temperatur“ des Gesamtklangs aber keineswegs bedeutungslosen Violinbegleitung mit dem gestischen Charakter eines diskret sympathetischen Unterstreichens der Liedmelodie), während der pathetische Mittelteil – das Verlaufsschema des ganzen Satzes ist A–B–A₁–Coda – sich als „Solo“ der Violine darstellt. Er enthält ein neues Thema ohne motivischen oder sonstigen Zusammenhang mit A, aber dieses Thema ist so gestaltet, daß seine Auftaktfigur zugleich als Über- und Einleitung fungiert; ihre freie (die Begleitung setzt aus!) und weitausgreifende Melodiegeste, nach der Kleinschrittigkeit des Hauptteils ein durch einen Doppelschlag

The image displays three systems of musical notation for the second movement of Mozart's Sonata in C major, KV 296. Each system consists of a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff).
 - The first system (measures 16-20) begins with measure 16. The piano part features dynamics *fp*, *f*, *p*, and *f*. A *simile* marking is present below the piano part.
 - The second system (measures 21-25) starts at measure 21. It includes trills (*tr*) in the violin part and piano dynamics *p* and *fp*. A *simile* marking is also present.
 - The third system (measures 26-30) begins at measure 26. It shows dynamics *f* and *p* in the piano part, and a trill (*tr*) in the violin part.

Notenbeispiel 2: KV 296, 2. Satz, T. 18–26

emphatisch unterstrichener Oktavsprung, markiert nachdrücklich, daß der, der hier die Initiative übernimmt, sich von seinem Vorgänger bestimmt zu distanzieren wünscht (siehe Notenbeispiel 2).

Zwischen den Teilen A und B besteht also nicht einfach der übliche Standardkontrast, sondern eine individuelle Beziehung, wenn auch gewissermaßen mit negativem Vorzeichen. Wenn dann die Violine anschließend an das Thema von B tonal zum Hauptsatz zurückführt, erreicht sie mit sequenzmäßig steigenden Wiederholungen ihrer emphatischen Überleitungsgeste eine derartige Erregtheit, daß sie an der Übergangsstelle einfach „außerstande“ ist, ihre Führungsrolle wieder dem Klavier zu überlassen und den Hauptteil des Liedthemas selbst vorträgt.

Notenbeispiel 3: T. 31–36

Erst danach und an einer vergleichsweise unauffälligen Stelle wird die ursprüngliche Ordnung wiederhergestellt, und das Klavier übernimmt wieder die melodische Führung.

Hier liegt der Einwand nahe, dies seien zu viele und zu starke Worte, zudem eine willkürliche Ausdeutung von etwas, was Mozart gewissermaßen ganz nebenher und ohne bestimmte künstlerische Absicht hingeschrieben habe. Sollte er wirklich bewußt von den Ablaufkonventionen abgewichen sein, um die Beziehung zwischen den beiden Kontrahenten individueller und intensiver zu gestalten? Daß es sich in der Tat so verhalten dürfte und Mozart hier also eine ganz bestimmte Intention verwirklicht hat, geht daraus hervor, daß er in zwei späteren, in mehrfacher Hinsicht dem *Andante* von KV 296 nahestehenden Duosätzen, an genau entsprechenden Stellen sich dieser dialogischen Gesten erinnert und sie erneut eingesetzt hat: die zuerst beschriebene in dem grandiosen *Adagio* in KV 481 (*Es*-dur, einer der spätesten der in Wien komponierten Sonaten; Notenbeispiel 4), die zweite in KV 378 (*B*-dur, vermutlich noch in Salzburg entstanden; Notenbeispiel 5).

Notensbeispiel 4: KV 481, *Adagio*, T. 15–17

Notensbeispiel 5: KV 378, 2. Satz, T. 29–32

Noch ein paar Worte zum Zusammenwirken der Akteure in dem warmherzigen *Andante* von KV 296. Den Ausdruck höchster Übereinstimmung zwischen den Partnerstimmen, Führung in Terzenparallelen – diese bequeme, von Mozarts Zeitgenossen ohne Hemmungen genutzte Technik – vermeidet er fast völlig und offenbar in bestimmter Absicht. Sie erscheint für einen Augenblick in einer labilen und gleichsam fragenden Wendung in der Erweiterungsepisode von A_1 (T. 53–54), aber größeres Gewicht erhält sie erst – in einer dunkel-warmen Klangsphäre – in den Schlußtakten der Coda: Nach dem gemessenen, andeutungsweise kanonischen Schreiten der Außenstimmen (zu einer Art von Bebungsvibrato) und nach einem kurzen unentschlossenen Pendeln zwischen Tonika und Dominante scheinen die beiden Oberstimmen einander gefunden zu haben und wandern nun quasi Hand in Hand einer endgültigen Harmonie entgegen.

Notenspiel 6: KV 296, 2. Satz, T. 62–71

Das Gestische im Zusammenspiel der Stimmen ist hier so stark – und die etwas ins Klassizistische stilisierte Feierlichkeit in diesen zehn Takten so verdichtet –, daß man sich eines leicht anachronistischen Gedankens an das Paar Pamina-Tamino kaum erwehren kann ...

Die Betrachtung von etwas kompositorisch so Einfachem wie Parallelführung der beiden Melodiestimmen kann also, wenn dies nicht lediglich als „Technik“, sondern als musikalische Ausdrucksgebärde verstanden wird, zu wesentlichen Feststellungen führen. Sogar parallelgeführte Oktaven – äußerlich gesehen nichts anderes als bequeme Stimmverstärkungen – können ausgesprochen gestischen Charakter annehmen. Zumeist, wie etwa zu Beginn der *e*-moll-Sonate KV 304, dienen sie als gemeinsamer Energieausdruck, aber sie können auch ganz andere Funktionen erfüllen. Wiederholt die Violine ein zuvor nur von einem der Instrumente vorgetragenes Thema zusammen mit dem Klavier, aber in 4'-Lage, so wirkt dies oft wie ein bestätigendes Einstimmen, das dem betreffenden Thema größeren Nachdruck und höhere Dignität verleiht. Markante Beispiele hierfür finden sich im Schlußabschnitt des Finalrondos der *Es*-dur-Sonate KV 302, wo das ruhige Gehen des Hauptthemas – nach einigen Zwischenstadien – sich in ein feierliches Schreiten verwandelt,

RONDEAU
Andante grazioso

83

Notenspiel 7: a) KV 302, 2. Satz, T. 1–4

151

156

Notenbeispiel 7: b) T. 153–156

und im Maggiore-Teil des *Tempo di Menuetto* in der *e*-moll-Sonate, wo diese scheinbar unbedeutende Maßnahme dem Themenvortrag einen ebenso milden wie intensiven Schimmer verleiht;

88

96

105

Notenbeispiel 8: KV 304, 2. Satz, T. 93–105

im letzteren Fall ist besonders bemerkenswert, wie die Violine in dem nachfolgenden, düster leidenschaftlichen Schlußabschnitt der Klavierstimme auf lange Strecken in der Unteroktave folgt. Für eine richtige Beurteilung derartiger, äußerlich gesehen sekundärer und selten bewußt registrierter Details ist auch zu bedenken, daß in den Sonaten aus Mozarts frühester Jugend trotz des akzessorischen Charakters der Violinstimme und trotz der geringen technischen Routine des Komponisten Oktavenparallelgänge der beiden Instrumente kaum je vorkommen; häufig dagegen sind sie in den Mannheim-Pariser Sonaten. Sie scheinen für Mozart eine bedeutsame Konstellation in der musikalischen Koexistenz der beiden Partner darzustellen.

Als letztes Beispiel aus Mozarts Œuvre sei der Mittelsatz aus seiner letzten großen Violinsonate (A-dur, KV 526) gewählt. Dieses *Andante*, ohne Zweifel etwas vom Eigenartigsten in Mozarts gesamter Kammermusik, unterscheidet sich strukturell und affektmäßig stark von den meisten vergleichbaren Sätzen. Sein Anfang wird im allgemeinen als Solo des Klaviers, in welches die Violine melodische Kommentare einfließen läßt, beschrieben und interpretiert (Hermann Aberts Mozartbiographie: „... ein energisches Ausschreiten im Unisono des Klaviers, das in seiner Gleichmäßigkeit etwas Unerbittliches, Schicksalschweres hat, und darüber ein zweimaliges flehendes Aufseufzen der Violine ...¹¹). Dies an sich wäre schon ein für Mozart ganz ungewöhnlicher Themenaufbau, aber in Wirklichkeit ist die musikalische Situation komplizierter. Eine thematische Idee, deren Melodieskelett so dargestellt werden kann:



The image shows a musical score for a piano duo. It is titled 'Andante' and is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system begins at measure 5 and includes dynamic markings for crescendo (cresc.), forte (f), and piano (p). The notation includes treble and bass clefs, various note values, and phrasing slurs.

Notenbeispiel 9: KV 526, 2. Satz, T. 1–8

text, ist hier die Antithese Melodie-Begleitung aufgehoben; zwischen der „technischen“ Subtilität des Satzes und seinem melancholisch-meditativen Grundcharakter scheint – wiederum wie bei Bach – ein zutiefst sinnerfüllter Zusammenhang zu bestehen.

Dialogische Verfahren der hier beschriebenen Art sind offenbar ein Ausfluß von Mozarts persönlichem kompositorischem Ingenium und nicht von seinen obengenannten Vorbildern in der Duotechnik übernommen.

Beethoven war nach seinem eigenen, oft zitierten Wort „mit einem obligaten Accompagnement geboren“, was in sich schließt, daß der Zusammenspieltypus Klavier mit „begleitendem“ Melodieinstrument im seriösen Milieu der Sonate für ihn schon von Anfang an nicht mehr in Frage kam¹². Er steht also prinzipiell auf demselben Standpunkt wie Mozart seit den Mannheim-Pariser Sonaten. Auch er hält sich im allgemeinen an typische statische Zusammenspielformen; stärkeres persönliches Engagement aber kann zu Individualisierung und Dynamisierung führen. So kann man konstatieren, wie es in dem schon weiter oben genannten ersten Satz der *F-dur-Sonate* op. 24 beim Übergang zum und im Seitenthema zu einer heftigen Dynamisierung der zuvor völlig konventionellen und spannungsfreien Beziehungen zwischen Violine und Klavier kommt; unter anderem läßt sich beobachten, wie der Komponist in T. 46ff. eine spezielle Friktion zwischen beiden mit Hilfe von ungleichlangen Phrasenschlüssen schafft – eine Friktion, die sich ebenso überraschend wie tief befriedigend durch den plötzlichen, mild beruhigenden Dur-Umschlag in T. 52 auflöst.

¹² Wie vertraut ihm dieser Zusammenspieltypus indessen noch war, zeigt sich in Kompositionen leichteren Gewichts, vor allem den zahlreichen Variationszyklen für Klavier mit Violine oder Flöte ad libitum, die er 1817/18, also in höheren Jahren, als op. 105 und 107 veröffentlichte.

44

48

52

Notenbeispiel 10: Beethoven, op. 24, 1. Satz, T. 46–54

© 1974 by Henle Verlag München: *Beethovens Werke V/1*. Mit freundlicher Genehmigung.

In Beethovens letzter *Violinsonate* (G-dur, op. 96), die in verschiedener Hinsicht schon zu seinem Altersstil tendiert, findet man zu Anfang des ersten Satzes eine von allen Standardtypen abweichende Spieleröffnung: Das Thema beginnt mit unsicher suchenden Ansätzen, die erst beim dritten „Versuch“ zu einem melodischen Durchbruch und harmonischer Stabilisierung führen,

Violine

Klavier

Allegro moderato

Allegro moderato

Notenbeispiel 11: Beethoven, op. 96, 1. Satz, T. 1–6

© 1974 by Henle Verlag München: *Beethovens Werke V/2*. Mit freundlicher Genehmigung.

und dieser Charakter entsteht wesentlich durch den Wechsel zwischen beiden Instrumenten, die sozusagen einander helfen, die Musik in Gang zu bringen; die Zweizahl der Mitakteure ist so in das Thema selbst integriert, das seine individuelle Eigenart verliert, wenn man versucht, es als Klavier- oder Violinsolo auszuführen.

Im langsamen Satz der gleichen Sonate, der im Klavier allein mit einer der für den späten Beethoven so bezeichnenden, bis zum Äußersten vereinfachten und komprimierten Kantilenen beginnt, ist die Art und Weise, wie die Geige beim Ende des Themas eintritt und allmählich die Initiative übernimmt, ein charakteristischer Ausdruck für die hier erreichte subtile Intimität der Tonsprache.

Notenbeispiel 12: Beethoven, op. 96, 2. Satz, T. 7–13

© 1974 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Das gewöhnliche Schema mit Thema a im einen, b im anderen Instrument ist zwar nicht aufgehoben, aber während der Übergang zwischen den beiden thematischen und instrumentalen Elementen normalerweise und traditionsgemäß als ein sozusagen mechanischer Platzwechsel ohne wechselseitigen Kontakt vor sich geht, schafft hier der instrumentale Dialog eine engere Beziehung zwischen ihnen. Die Violine bestätigt zunächst den Schluß des Hauptthemas, tritt darauf in die Rolle des obligaten Begleiters zurück (die hier bedeutungsvolle Tonfolge *b b g* stammt aus der Mittelstimme des ersten Taktes) und wächst erst dann, nachdem sie ohne jede präventöse Geste ein Teil des Verlaufsorganismus geworden ist, in die Rolle des Thematrägers; der Themenansatz selbst vermeidet hier durch seine synkopische Unbestimmtheit, aber auch dadurch, daß er seine Töne vom Hauptthema „leiht“, eine Betonung dieser Dominanz (vgl. Adornos in Anm. 9 zitierte Formulierung). Das Klavier entwickelt seinerseits sein Begleitmotiv direkt aus dem synkopischen Themenansatz der Violine – wiederum eine Geste betonter Übereinstimmung und Zusammengehörigkeit.

Ganz anderer Art, aber ähnlich fesselnd aus dem Gesichtswinkel der instrumentalen Dialektik ist die Spieleröffnung in op. 30,2 in c-moll, einer der bedeutendsten unter Beethovens früheren Violinsonaten.

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Violin Sonata No. 2, Op. 30, No. 2, in C minor. The score is arranged for Violin and Piano. The tempo is marked "Allegro con brio". The key signature is C minor. The score is divided into systems, with measure numbers 2, 6, 10, 13, and 16 indicated. The piano part features a prominent bass line with a "cresc." (crescendo) marking. The violin part has a melodic line with various dynamics and articulations. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *sf*.

Notenbeispiel 13: Beethoven, op. 30, Nr. 2, 1. Satz, T. 1–17
 © by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Nach einer schematischen Formanalyse ist das 16-taktige Hauptthema schulmäßig in 8+8 Takten aufgebaut, wobei Vorder- und Nachsatz, die auf der Dominante bzw. der Tonika schließen, sich auf gemeinsames Motivmaterial gründen. Durchaus regulär ist auch, daß der Vortrag des Vordersatzes im (Solo-)Klavier liegt, der des Nachsatzes in der (vom Klavier begleiteten) Violine. Diese Beschreibung sagt indessen nichts über die individuelle Relation zwischen den beiden Instrumenten und wird dadurch dem eigentlichen musikalischen Geschehen nicht gerecht. Der Abschnitt des Klaviers fungiert nämlich in Wirklichkeit nur einigermaßen schwach – in welchem Grad, ist eine Frage der musikalischen Interpretation – als Vordersatz, hauptsächlich aber als eine Introduction, da den beiden dramatischen Ansätzen in dessen eigenem (viertaktigen) Vordersatz keine Auflösung folgt, sondern ein unbestimmtes und passives, rhythmisch immer gedämpfteres Absinken und schließlich ein Stillstand auf der Dominante, wobei der letzte Takt eine kolonähnliche Funktion auszuüben scheint. Infolgedessen hat der Einsatz der Violine nicht die komplettierende und auslösende Wirkung des normalen Nachsatzes, sondern erscheint als ein neuer Ansatz, als der „eigentliche“ Beginn des Stückes, wobei nun – trotz unveränderter Melodik in seinem eigenen Vordersatz (T. 9–12) – der Anfang weniger den Charakter eines Aufwerfens von Fragen als den des Ansatzes zu einer zusammenhängenden Rede hat, was sowohl auf der zusammenbindenden Sechzehntelbewegung im Klavier beruht wie auf der harmonischen Verschweißung des Vortrags der beiden Motive, bei dem nun nicht mehr Tonika und Subdominante unverbunden nebeneinander stehen, sondern die Tonika zur Dominante der letzteren umgeformt wird und damit zu ihr leitet. Der „kleine“ Nachsatz (T. 13–16) erscheint hier nicht als unsicheres Suchen, sondern im Gegenteil als energische und zielbewußte Fortführung. Musikalisch-gestisch stellt sich so der Abschnitt der Violine nicht als ein Wiederholen oder ein Zu-Ende-Führen dar, sondern als eine betont selbständige Aktion, die den Charakter des Verlaufs gänzlich verändert; die Violine tritt als veritabler *G e g e n*spieler auf, und das Klavier hat dann „keine andere Wahl“ als wiederholend den Nachsatz des Violinabschnitts zu bekräftigen, wonach sich beide zu betont energischen Wiederholungen der Schlußakte vereinigen. Der heroisch-dramatische Grundzug des ganzen Satzes kommt so bereits in der Gestaltung des Hauptthemas als eines Konflikts zwischen zwei verschiedenartigen instrumentalen Charakteren zum Ausdruck; auch hier stellt die Zweizahl der Instrumente nicht eine beliebig gewählte „Besetzung“ dar, sondern ein organisches Element im musikalischen Geschehen.

Bei *B r a h m s* treten dialogische Einschlüsse zahlreicher und in reicherer Variation als bei Mozart und Beethoven hervor, zudem in äußerst feingliedriger Differenzierung; ihre Bedeutung ist so markant, daß sie als ein zentrales Stilmoment (dessen Beschreibung zugleich zur Konkretisierung der oft, aber meistens nur in allgemeinen Worten konstatierten besonderen Affinität des Komponisten zu der intimen und subtilen Tonsprache der Kammermusik beiträgt) gelten können. Als ein beinahe programmatisch zu nennendes Beispiel für Brahms' Umgang mit diesen Gestaltungsmöglichkeiten stellt sich der Beginn des ersten Satzes der *Violinsonate A-dur* (op. 100) dar (Notenbeispiel 14).

Im Rahmen eines symmetrisch aufgebauten Themas mit zumeist regelmäßigem Wechsel zwischen Klavier und Violine erfährt hier die gegenseitige Beziehung der beiden Instrumente ständige Veränderungen. Die grundsätzliche Rollenverteilung ist die zwischen Redner und Zuhörer. Während der erste Einwurf der Geige trotz einer leichten Auflocke-

Allegro amabile

Allegro amabile

2.

p

p

8

16

poco cresc.

p

Notenbeispiel 14: Brahms, op. 100, 1. Satz, T. 1–21

© 1967 by Henle Verlag München: Joh. Brahms, *Sonaten, Klavier u. Violine*. Mit freundlicher Genehmigung.

nung des vierten Thementaktes, den sie wiederholt, uneingeschränkt zustimmend wirkt, stellt der folgende vor allem durch seine harmonische Abweichung bereits ein Stadium größerer Selbständigkeit dar. Der dritte Einwurf ist äußerlich gesehen eine genaue Wiederholung des unmittelbar vorangehenden Thementakts, schließt aber gleichwohl eine kleine „Zurechtweisung“ des Partners in sich, der außer durch sein Festhalten am Motiv des ersten Thementaktes und sein eigensinniges Wiederholen des Höhepunktones a^2 auch durch seinen Versuch, hemiolische Rhythmik zu introduzieren, zu einem härteren Tonfall tendiert: Durch einfache Wiederholung von T. 14 macht die Violine deutlich, daß dessen erster Ton im Nachhinein als betont zu erleben ist und eliminiert hierdurch mit mildem Nachdruck das vom Klavier intendierte hemiolische Element. Im weiteren erweist sich jedoch der Wille des Klaviers als der stärkere: In T. 18–19 setzt es in „mühsam“ ansteigender Chromatik den hemiolischen Rhythmus durch, und hier bleibt infolgedessen die Bekräftigung der Violine aus; das Klavier fällt unmittelbar in den lyrisch-milden

Tonfall zurück und bereitet zugleich den selbständigen Eintritt der Violine (als Träger des Hauptthemennachsatzes) mit Hilfe eines spannungschaffenden chromatischen Leittons vor, bei dessen Auflösung in der Violinstimme es selbst „diskret“ zur Seite tritt.

In welch hohem Grad derartige dialogisch-diskursive Momente bei Brahms auch größere Zusammenhänge beherrschen können, sei hier mit einer kurzen Beschreibung des Expositionsteils im ersten Satz der *Cellosonate e-moll* op. 38 aufgezeigt (es sei hierbei jedoch nicht verschwiegen, daß ihre beiden übrigen Sätze für eine Analyse der hier aktuellen Art weit weniger ergiebig wären). Das Hauptthema des Satzes wird zunächst vom Cello eingeführt, während das Klavier sich auf eine gleichsam abwartende, konsequent auf unbetonten Taktteilen liegende akkordische Begleitung beschränkt. Das Thema scheint in Vorder- und Nachsatz zu verlaufen, aber im letzteren (T. 9ff.) wird die bis dahin herrschende Periodizität durch Zusammenschiebung und Sequenzierung zu freier Fortspinnung umgebildet, die in dem dissonanzgetragenen Melodiehöhepunkt in T. 17 kulminiert. Damit ist der Zusammenhang mit dem zweitaktigen Grundmotiv, das zum wenigsten rhythmisch den ganzen Vordersatz beherrschte, aufgelöst, und die Melodielinie gleitet nun passiv in die Tiefe, wo sie allmählich verlöscht. „Irgendwann“ (so erscheint es dem Hörer) während dieses Gleitens taucht als Großnachsatz das Thema im Klavier auf, wobei der Einsatz infolge der unklaren metrischen Verhältnisse, vielleicht auch wegen des diffusen Klanges ohne eigentlichen Baß, unentschlossen und vage erscheint; er wirkt wie das zögernde und unsichere Wiederaufgreifen eines Gedankenfadens, den der andere Gesprächspartner verloren hat und vorderhand nicht wieder aufnimmt – die Situation weicht also durch ihre spezielle Dialektik wesentlich von der für einen Nachsatz „normalen“ ab. Indessen greift das Cello, hierzu offenkundig durch die energisch aufwärtsstrebende Akkordlinie des fünften Thementakts in T. 25 angeregt, bald wieder in den Verlauf ein, indem es in imitativer Engführung T. 25–26 wiederholt, jedoch unter enormer Ausweitung der Melodiegeste – im Klavier erstreckt sie sich über eine Tredezim, im Cello dagegen über beinahe drei Oktaven. Nach diesem unerwartet kraftvollen Einwurf scheint der Dialog sich zunächst auf dieses Motiv festgelegt zu haben, das das Klavier im weiteren bis zu Beginn von T. 32 festhält. Die Initiative zum Abschluß liegt im Cello (T. 30ff.), zunächst an die Schlußfloskel des „kleinen“ Vordersatzes T. 7–8 anknüpfend und diese anschließend umkehrend, was vom Klavier übernommen wird (T. 32ff.), jedoch zögernd und modulatorisch abbiegend, so daß diese Wendung zugleich Bestätigung und Einspruch darstellt.

In dem nun folgenden Fortspinnungs- und Überleitungsabschnitt T. 34–57 (innerhalb dessen T. 54–57 den definitiven Übergang darstellt) liegt die melodische Führung zunächst im Cello mit den Anfangstakten des tonal umgebildeten Hauptthemas; aber auch der Klavierpart ist melodisch gestaltet, wobei die eigentliche Melodik sowohl in der Mittelstimme wie in den Triolen der Oberstimme liegt. Beim Übergang zu T. 38 verliert das Cello, das schon vorher die lebensvolle Diatonik des Hauptthemas zu kraftlosen, eng chromatischen Melodieschritten umgebildet hatte, die Initiative, indem es das Thema nicht weiterführt, sondern nur sein zum Baß umgeformtes Auftaktmotiv (♩|♩ ♩) wiederholt und bis T. 41 die harmoniegrundbildende Unterstimme darstellt; fast unmerklich wird hierdurch die in T. 34 begonnene Gegenstimme des Klaviers zum melodischen Zentrum. T. 42 verändert sich die dialogische Konstellation aufs neue: Das Cello übernimmt die

Klaviermelodik der beiden vorangehenden Takte (die durch ihre Endung immer noch in Beziehung zum Hauptthema stand) und damit wiederum die Initiative, während das Klavier seine Triolengänge melodisch reduziert und der Linienführung des Cellos anpaßt sowie in der Unterstimme sich des Baßmotivs des Cellos von T. 38 „erinnert“. Gegen Ende dieses Abschnitts hat die gemeinsam steigernde Entwicklung (im Verein mit einer tonalen Stabilisierung auf der Wechseldominante) einen sozusagen stationären Erregungszustand erreicht und fährt sich T. 54ff. in einem dreistimmigen Unendlichkeitskanon fest, der sich melodisch auf die Dreiklangsbewegung im fünften Takt des Hauptthemas gründet. Er wird vom Klavierbaß angeführt, der jedoch schon bei der ersten Wiederholung ungeduldig wird und in eine gesteigerte Melodiebewegung ausbricht, die indessen nur vom Klavierskantzant aufgenommen wird; das Cello beginnt hier mit dem Vordersatz des eigentlichen Seitenthemas (stabil in der Dominanttonart *h*-moll verankert, melodisch-rhythmisch an die vorangehenden Takte und damit weiterhin an T. 5 des Hauptthemas anknüpfend), zunächst in der gleichen Erregtheit wie das Vorhergehende, wobei sich das Klavier in engeführtem Kanon gewissermaßen gegen das Cello stemmt. In diesem Abschnitt sind die heftig gegeneinanderschlagenden Auftakte der beiden Instrumente das dominierende Element; je mehr jedoch in der Cellostimme die Aggressivität der Kantabilität weicht, desto mehr läßt auch das Klavier von seinen hartnäckigen Kanonschlägen ab; in T. 60–61 behält es noch ihren Rhythmus bei, stimmt aber dann in die kantable Linienführung des Cellos ein und läßt in den Schlußtakt des Vordersatzes den Kanonrhythmus nur noch im Baß anklingen. Der Nachsatz (T. 65–78) liegt zunächst ganz im Klavier (das auch weiterhin die melodische Führung behält), jedoch scheint nun alle Wildheit erschöpft: Zahlreiche Ansätze sind nötig, um das eigentliche melodische Geschehen in Fluß zu bringen, der Rhythmus ist zu Beginn (T. 65–68) wie gelähmt, der melodische Hochschwung von T. 60–61 ist bei seiner Wiederholung T. 70–71 auf ein absolutes Minimum reduziert, die Kanongegenstimme murmelt in Kontrabaßlage, und von ihrer energiereichen Dreiklangsmelodik ist nur ein schwacher Schatten in Sekundschritten übrig. In diese kraftlos kriechende Baßmelodik stimmt allmählich das Cello ein und führt sie dann allein weiter, doch ohne sie irgendwie zu aktivieren. Am völligen Tiefpunkt dieser Entwicklung, dem resignierten und gleichsam nackten Schlußfall des Klaviers vom Dominant- zum Tonikagrundton (der Endphase in der Entwicklung der Auftaktwendung, mit der der Seitensatz so energisch-wild begonnen hatte), antwortet das Cello wiederum kanonisch, und hieraus entspinnt sich dann das Klanggewebe einer in fluktuierende Bewegung aufgelösten doppelten Baßorgelpunkts, über welchem der Klavierskantzant das mild singende Epilogthema anstimmt, das das Auftaktmotiv wieder in „positive“ Richtung wendet und damit die Verbindung mit dem Seitenthema verstärkt. Möglicherweise enthält dieses, nach dem Auftaktansatz wiederum müde sinkende Thema gewisse verträumte Reminiszenzen an Vorangegangenes, doch sind diese – wohl mit Absicht – zu schwach angedeutet, um eindeutig zu wirken. Den noch stärker gedämpften Nachsatz (der lebenspendende Quartansatz ist zu einer matten Terz geworden, die Abwärtsbewegung ist chromatisiert) übernimmt das Cello, nachdem sich die Melodielinie des Klaviers ins Ungewisse verloren hat (liegt sie in T. 82 auf *fis*¹ still oder sinkt sie weiter in die Tiefe?), doch greift das Klavier nach zwei Takten in mildem Einvernehmen wieder in das melodische

Geschehen ein, übernimmt unmerklich die Initiative und läßt, nachdem das Cello ohne Abschluß „aufgegeben“ hat, den verlängerten Nachsatz allein verklingen.

*

Selbstverständlich ist es nicht der Sinn der obenstehenden Ausführungen, daß Situations- und Verlaufsbeschreibungen der dargestellten Art traditionelle Struktur- und Formanalysen ersetzen sollen. Das ist schon deswegen unmöglich, weil sich derartige dialogische Konfigurationen nur in vergleichsweise begrenztem Ausmaß zu erkennen geben. Aber sie können vielleicht als nutzbringende Ergänzungen zu traditionellen Methoden dienen und Einblick in strukturelle Details eröffnen, die normalerweise meistens unbeachtet bleiben. Diese Erscheinungen haben zufolge ihrer Eigenart als Wechsel- und Zusammenspiel verschiedener musikalischer Individualitäten einen inhaltlichen Akzent; aber da das inhaltliche Moment durch die Strukturen, in denen es sich manifestiert, beschrieben wird, ist die Analyse zugleich strukturell und inhaltlich. Die Betrachtung des Musikwerks zersplittert sich also nicht in die unfruchtbare Antithese zwischen „Form“ und „Inhalt“.

Drei, Sieben, As Zu der Oper „Pique Dame“ von Pjotr Iljitsch Čajkovskij

von Marina Lobanova, Hamburg

Das Blattgold eines „Wahrheitssuchers“ und „psychologischen Realisten“ in der Tradition des russischen „progressiv-demokratischen Denkens des 19. Jahrhunderts“ haftet unablässig auf der Ikone Čajkovskij. Manchmal wird ihm noch das wohlklingende Klischee eines „Positivisten“ beigefügt. Diese Einschätzung findet ihre Begründung in manchen Äußerungen dieses Komponisten, etwa dort, wo er die „wirklichkeitsfremde“ Rekonstruktion des Mythos bei Richard Wagner beurteilt:

„Heutzutage“ — schrieb er¹ — „liegt der Geist des Realismus, der Annäherung der Kunst an die Lebenswahrheit überall in der Luft [...] im Grunde genommen, wecken die Wotans, Brünhilden und Fafners kein aufrichtiges Mitgefühl im Zuhörer [...] Der Mensch mit seinen Leidenschaften und Schmerzen ist uns näher als die Götter und Halbgötter von Walhall.“

Wie paßt dies aber zur *Pique Dame*? Wie kann man die fast surrealistische Atmosphäre der Ängste und Alpträume, der Magie, der Prädestination und des Irrationalismus, der dämonischen Groteske und des Geheimnisses in dieser Oper damit in Ein-

¹ Pjotr Iljitsch Čajkovskij, *Muzykal'no-kritičeskie stat'i* (Musikkritische Artikel), Leningrad ⁴1988, S. 319.

klang bringen, wie auch die mystische Furcht, die sie Künstlern und Zuhörern immer wieder verursacht?

Idee, Poetik und Struktur dieses Werks haben im Grunde wenig zu tun mit Klischees des „psychologischen Realismus“ in damaliger Sicht; vielmehr verfolgt Čajkovskij hier die Idee einer historischen Stilisierung, indem er sich, im Lied von Tomskij, der — von ihm sonst gar nicht geschätzten — Poesie Deržavins bedient: „[...] Es ist unvermeidlich, sich über die platte Dummheit des Hauptgedankens sowie die Künstlichkeit der Form zu wundern. Ich nahm dieses Lied als eine typische Episode in das Bild hinein, das die Sitten am Ende des vorigen Jahrhunderts kennzeichnet“². Eine der Idee der Werkimmanenz verpflichtete stilistische Orientierung äußert sich in dem kategorischen Verbot, das Čajkovskij über eine Aufführung der Opernchöre als Einzelnummern verhängt: „Entweder sind sie unabgeschlossen und können nicht isoliert aufgeführt werden, oder sie sind, wie die Chöre im dritten Bild, eine sklavische Nachbildung im Stil des vorigen Jahrhunderts — keine Komposition, sondern gleichsam eine Entlehnung“³. Čajkovskij sorgte für verschiedene historische Details — er bestand z. B. auf einem Cembalo für den Anfang des zweiten Bildes („das paßt besser zum Zeitgeist“) oder auf Kindertrommeln und C-Trompeten für den Chor der soldatenspielenden Knaben im ersten Bild und auf speziell stilisierten Chören im dritten Bild.

Wichtig dabei erscheint jedoch, daß Čajkovskij auf solche Einzelheiten verzichtete, die zwar als naturalistisch-historische Alltagsbeschreibungen in der Mode seiner Zeit lagen, die ihm aber „zu real“ erschienen. „Wenn Du bei Vsevolžskij bist“ — bittet er seinen Bruder Modest Il’ič —, „erkläre ihm, daß man eine Turmuhr mit irgendeinem Musikstück [...] bestellen solle, falls man solch eine wünscht. Aber ich bestehe nicht darauf, obwohl ich geschrieben habe, daß es für sie einen Platz geben solle. Meiner Meinung nach wird es zu real, und ich fürchte dabei, daß diese Stimmung der Tonart meiner vorangehenden und folgenden Szenen widerspricht“⁴.

In *Pique Dame* gibt Čajkovskij in mancher Beziehung frühere Positionen auf. Von großer Wichtigkeit werden für ihn die äußeren „szenischen Effekte“. Er bittet seinen Bruder, das Ende des vierten Bildes zu ändern („was Du geschrieben hast, macht keinen Effekt“); er bemüht sich um die Genehmigung, im Finale des dritten Bildes Katharina die Große zu zeigen, usw.⁵. In seinen Protesten gegen eine Kritik, die das (seiner Meinung nach ausgezeichnete) Libretto der *Pique Dame* attackierte, nahm er als dessen Vorzüge weder dessen „Wahrhaftigkeit“ noch dessen „sozial-psychologische Genauigkeit“ in Anspruch, sondern ganz andere Eigenschaften: „Gab es irgendwann bei uns in Rußland ein Libretto, das geschickter verfaßt, interessanter und dramatisch spannender gewesen wäre“⁶?

Seine „Sorge um die historische Wahrheit“ ist in der *Pique Dame* kaum noch von konsequenter Art. Während die eingefügten Gedichte von Deržavin und Karabanov

² Pjotr Iljitsch Čajkovskij, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*. — *Polnoe sobranie sočinenij* (Literarische Arbeiten und Korrespondenz). *Sämtliche Werke*, Bd. XV B, Moskau 1988, S. 238. Übersetzung der Verfasserin.

³ Wie Anm. 2, S. 292.

⁴ Wie Anm. 2, S. 73, 109.

⁵ Wie Anm. 2, S. 72.

⁶ Wie Anm. 2, S. 62, 257

noch tatsächlich der Zeit Katharinas angehören, ruft die Poesie von Žukovskij (im Duett von Lisa und Polina im zweiten Bild) und die von Batjuškov (die Romanze von Polina in demselben Bild) vielmehr die Zeit Puškins wach. In Čajkovskij-Forschungen kann man lesen, der Komponist habe in seiner Oper zwei Epochen Rußlands dargestellt, nämlich das 18. Jahrhundert und das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, und dazu die stilistischen Mittel von dreien verwendet: des Rokoko, der frühen Romantik und dazu seine eigene Idiomatik. Doch haftet solchen Erklärungen etwas Hilfloses an. Es bleibt unerklärlich, warum Čajkovskij, um seine Zuhörer in die Zeit Katharinas zu versetzen, ein Cembalo benutzt, dabei ein Gedicht von Žukovskij zitiert und es auf Glinkasche Weise vertont.

18. Jahrhundert + Cembalo = Žukovskij und Glinka? Eine derartige Zeitvermischung dürfte etwas mehr bedeuten als einen bloßen Anachronismus: Der Komponist kombiniert vielmehr ganz absichtlich Elemente, die verschiedene Zeiten repräsentieren, so, als ob er Karten mischte. In den Stilisierungen der *Pique Dame* zeigt sich nicht ein sorgfältiger Restaurator, sondern ein Spieler in Stilen und mit Stilen. Der stilistische Raum der Oper ist ein System sich gegenseitig reflektierender Spiegel, die das Objekt der Darstellung multiplizieren, verschieben, deformieren, vertauschen und endlich verlieren. Die „historische“ und „psychologische“ Realität der Oper, die sich aus collagierten Strukturen der konkreten, „echten“ Details bildet, ist von Anfang an nichts weiter als eine Mystifikation.

In dieses Spiegelungssystem sind die verschiedenen Handlungsebenen einbezogen. Die kompositorische Poetik der *Pique Dame* wird in gewisser Weise durch eine rein spielerische Zersplitterung der Dramaturgie, der Entwicklung des Sujets und des Stils bestimmt. Die direkte Darstellung des Geschehens und der Reaktion der Figuren verbindet sich mit mehreren Formen der Distanzierung, die dem Zuhörer erlauben, Räume und Zeiten zu überblicken, die einen „anderen Stil“ (den „echten Stil“ der dargestellten Epoche), „fremde Worte“ und imaginäre Erlebnisse wiedergeben. Dazu gehören das „Schauspiel im Schauspiel“ (als Intermezzo im dritten Bild), die „Erzählung in der Erzählung“ (in der Ballade des Tomskij im ersten Bild und in den Erinnerungen der Gräfin im vierten Bild), die „Szene in der Szene“ (im Duett von Lisa und Polina, in der Romanze der Polina im zweiten Bild, in den Erinnerungen Hermanns an die Beerdigung der Gräfin im fünften Bild und in wesentlichen Teilen des siebenten Bildes).

Die Handlung gestaltet sich als ein Netz kompositorischer Entsprechungen, Resonanzen und Echos. So bildet das Intermezzo „Iskrennost' pastuški“ („Die Aufrichtigkeit der Hirtin“) im dritten Bild eine Projektion des Hauptsujets (mit den Motiven Dreieck — Nebenbuhlerschaft — Verführung — Wahl zwischen Geld und Liebe) in Form einer Pastorale mit glücklicher Lösung⁷. Die Romanze der Polina im zweiten Bild greift der tragischen Lösung der Oper voraus; ihre Tonart — es-moll — wird zum Symbol des Verhängnisses und des Todes. Das Zentrum es tritt in der Episode des Todes der Gräfin im vierten Bild deutlich hervor und wird äußerst wichtig im fünften

⁷ Wie Anm. 2, Bd. XVI A, Moskau 1978, S. 277

Bild: deutlich betont wird es am Anfang des Entreactes im Thema des Trauergesangs und dann in der Szene von Hermann auf die Worte „nasmešlivo priščurivšis', ono mignulo mne“ — „die Augen höhnisch zusammenkneifend, blinzelte es mir zu“.

An den Kreuzungspunkten zwischen „imaginärer“ und „realer“ Handlung erscheinen „Doppelgänger“: für Lisa ist es außer Prilepa auch die Heldin der Romanze der Polina; daß Prilepa und die Heldin der Romanze der Polina einander ersetzen können, beweist ein ursprünglicher Entwurf: zunächst sollte Lisa diese Romanze singen⁸.

Im vierten Bild tritt Hermann als Doppelgänger des Helden aus dem Liedchen der Gräfin im vierten Bild auf, in dem Čajkovskij *Richard cœur de Lion* von André-Ernest-Modeste Grétry zitiert. Die hier dargestellte dramatische Situation wird bis in konkrete Details hinein in die nachfolgende Szene der Gräfin und Hermanns übertragen: Der imaginäre Held („Je crains de lui parler la nuit, /J'écoute trop tout ce qu'il dit“) lebt mitten in der Nacht auf und steht vor der Gräfin; das Herzklopfen ihres Doppelgängers aus dem Liedchen („Mon cœur qui bat, qui bat, /Je ne sais pas pourquoi“) verwandelt sich in das Zittern vor Angst, das ihr die Begegnung mit dem Unbekannten einjagt. Eine imaginäre Realität, die sich als realer Alptraum entpuppt: Wo endet hier die „Darstellung“ und wo beginnt die „Wirklichkeit“?

Wie die Grenzen zwischen dargestellter, imaginärer und „realer“ Handlung schwan- ken, äußert sich kompositorisch auch an einem anderen Zitat: Die Erinnerungen der Gräfin an Versailles begleitet eine royalistische Hymne („Vive le roi Henri IV“, und diese wird variiert im Material des grotesken Chores der Gnadenbrotempfängerinnen und Zofen „Blagodetel'nica naša!“ (Unsere Wohltäterin!)).

Chor der Gnadenbrotempfängerinnen und Zofen

Bla - go - de - tel' - ni - ca - naša, kak iz - vo - li - li - gul'jat? Svet naš bā - ry - njuš - ka chočet ver - no, po - či - vat'?

(Unsere Wohltäterin, wie war Ihr Spaziergang? Gnädige Frau möchte sicher ins Bett?)

(Gräfin)

Notenbeispiel 1

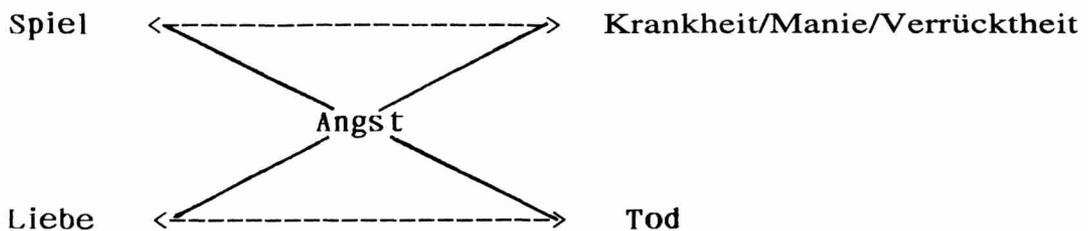
Diese ständigen Schichtungen von Dargestelltem, Imaginärem und Realem erwecken eine Atmosphäre der Verzauberung und bilden den beweglichen, veränderlichen und pulsierenden Innenraum des musikalischen Textes, der die Figuren und die Zuhörer einbezieht. Diese flackernde Scheinrealität der Visionen, Träume und Alpträume ist überaus theatralisch in ihrer täuschenden Echtheit und Glaubwürdigkeit.

⁸ Wie Anm. 2, Bd. XV B, S. 69.

Solche Besonderheiten der kompositorischen Poetik lassen die Frage stellen: Was bedeutet eigentlich „das Spiel“ in der *Pique Dame*? Einmal bildet es eine der wichtigsten Komponenten des Sujets: das Kartenspiel mit Gewinnen und Verlusten, mit gelungenem und mißlungenem Ausspielen, mit dem Wechsel von Automatismus und Zufall; Spiele sind aber auch die Szenen in der Szene, der Maskenball mit dem Streich, den Surin und Čekalinskij dem Haupthelden spielen, die Erzählungen in der Erzählung in der Szene von Surin und Čekalinskij im dritten Bild („Čem končilas' včera igra?“ — „Wie ist gestern das Spiel ausgegangen?“) und die Ballade von Tomskij im ersten Bild.

Unter den Figuren der Oper findet man Spieler, Amateurschauspieler (im Intermezzo spielt Polina Milovzor und Tomskij Zlatogor), Masken und Karten, die zum Gegenstand einer Manie werden und schließlich das Thema der Oper selbst repräsentieren (die sich ja *Pique Dame* nennt), die miteinander verwechselt werden (Hermanns Fehler bestand darin, die Pique Dame anstelle des Asses zu spielen) und die lebendige Personen sowie ihre Gespenster ersetzen: „Pique Dame“ ist der Beiname der Gräfin, und auf der verhängnisvollen Karte glaubt Hermann sie wiederzuerkennen: „Starucha! .. Ty! .. Ty! .. zdes'!“ = „Alte! Du! .. Du bist hier!“ . Allmählich gewinnt man den Eindruck, daß alle Figuren im Grunde genommen nichts anderes als Karten sind, die das Verhängnis mischt, austeilt und ablegt.

Der Logik dieses Spiels entspricht eine erstaunliche motivisch-thematische Kompositionsarbeit. In *Pique Dame* erreicht Čajkovskij sein Ideal der Struktureinheit. Alle musikalischen Themen der Oper bestehen aus relativ wenigen Elementen, die in der Introduction erscheinen und dann eine außerordentliche Kombinationsfähigkeit zeigen. Dieser Spiellogik sind auch Aktionen, Beziehungen und Reaktionen der Figuren untergeordnet, hauptsächlich nach Regeln und Codes wie Transformation, Verschiebung sowie Bedeutungs- und Funktionstausch. Eine entsprechende Gesetzmäßigkeit kann auch im Zusammenwirken der Hauptmotive verfolgt werden, die die dramaturgisch-semantischen Achsen der Oper bilden:



Die Vertauschbarkeit von Liebe und Tod (Lisa/Gräfin) war einer der Hauptgedanken Čajkovskijs. Charakteristisch ist, wie der Komponist die Lösung der Episode im zweiten Bild suchte, wo der Stock der Gräfin klopft, als sie im Zimmer Lisas erscheint: „In den Skizzen merkt Čajkovskijs diesen Ausschnitt an und wählt dazu das am meisten passende Moment in der sinfonischen Entwicklung des Liebethemas“⁹.

⁹ Wie Anm. 2, Bd. XV B, S. 110f.

Daß die Hauptheldinnen einander ersetzen werden, demonstriert schon ihr erster Auftritt (Erstes Bild, No. 3): Als Antwort auf die Fragen Tomskijs und Hermanns (Skaži, na kom ty ženiš'ja?; knjaz', kto tvoja nevesta?" — „Sag, wen du heiratest?; Fürst, wer ist deine Braut?“) zeigt Eleckij auf Lisa („Vot ona!" — „Das ist sie!"), dazu erscheint das Thema der Gräfin. Danach, in der Szene vor Tomskijs Ballade (Erstes Bild, No. 5) klingt das Thema des Ariosos von Hermann auf, das er Lisa widmet („Ja imeni eë ne znaju = „Ich kenne ihren Namen nicht"), im Kontrapunkt mit dem Rezitativ von Surin, Čekalinskij und Tomskij: „Kakaja ved'ma éta grafinja! — Strašilišče! — Nedarom že ee prozvali »Pikovoj damoj«" („Was für eine Hexe ist diese Gräfin! — Schreckgespenst! — Nicht umsonst hat man sie »Pique Dame« benannt!"). Der Austausch der Heldinnen liegt dem Streich zugrunde, den Surin und Čekalinskij am Ende des dritten Bildes Hermann spielen: Auf die Gräfin zeigend, sagt Surin zu Hermann: „Smotri, ljubovnica tvoja?" („Schau, deine Liebhaberin?"). Die musikalische Phrase, mit der sich Hermann im zweiten Bild an Lisa wendet: „Krasavica! Boginja! Angel!" („Du Schöne! Göttin! Engel!"), variiert er in der Szene mit der Gräfin im vierten Bild: „Otkrojtes' mne! Skažite!" („Vertrauen Sie mir! Sagen Sie es mir!").

Symbolisch ist eine der konstruktiv bedeutendsten Szenen der Oper vom Anfang des vierten Bildes, in der das Porträt der Gräfin allmählich in der Erinnerung Hermanns auflebt: eine entfernte Beschreibung in der dritten Person, in den „Worten eines anderen": „A vot ona, »Veneroju moskovskoj«" („Ach da ist sie, die »Moskauer Venus« — ein Zitat aus der Ballade von Tomskij). Es wird von einer mehr und mehr aktiven und intimen Rede abgelöst: „Mne l' ot tebja, tebe li ot menja, no čuvstvuju, čto odnomu iz nas pogibnut' ot drugogo! Gljažu ja na tebja i nenavižu, a nasmotret'sja vdovol' ne mogu! [...] Pytlivyi vzor ne možet otorvat'sja ot strašnogo i čudnogo lica" („Ob ich von dir oder du von mir — ich spüre, daß einer von uns von dem anderen umgebracht wird! Ich schau dich an und hasse dich, aber ich kann mich an dir nicht sattsehen [...] Mein neugieriger Blick kann sich von dem furchtbaren und wunderschönen Gesicht nicht losreißen").

II. Bild

Hermann Leitmotiv der Liebe

Pro-sti, ne-bes - no-e so-zda-n'e,
(Verzeih, du Himmelsgeschöpf.)

IV. Bild

Hermann

Pyt-li-vyi vzor ne mo-žet o-to - rvat'-sja ot straš - no-go i čud - no-go li - ca
(Mein neugieriger Blick kann sich von dem furchtbaren und wunderschönen Gesicht nicht losreißen)

Notenbeispiel 2

Den wahren psychologischen Hintergrund — die Identifizierung von Lisa und der Gräfin, von „Himmel“ und „Hölle“ in Hermanns Gedanken — entziffert ein feiner musikalischer Kommentar: In dieser Szene vor dem Porträt werden das Thema der Liebeserklärung (das Arioso Hermanns im zweiten Bild: „Prosti, nebesnoe sozdan'e“ — „Verzeih, du Himmelsgeschöpf“) und das Leitmotiv der Liebe durchgeführt und transformiert (Notenbeispiel 2).

Nicht nur die Hauptheldinnen, Lisa und die Gräfin, verwandeln sich in den Tod: Den Tod bringt der Gräfin Hermann, der zu „diesem Dritten“ aus der Ballade von Tomskij wird, der ihr „den Todesstoß versetzt“. Eine solche Identifikation bestimmt den weiteren Gang der Ereignisse im vierten Bild: Die in dem Liedchen der Gräfin angedeutete Szene einer imaginären Liebeserklärung („Il me dit: je vous aime“) lebt in der Haupthandlung auf; vor der Heldin steht der „mysteriöse Unbekannte“ aus Fleisch und Blut mit seinen erstaunlichen Liebe-Haß-Erklärungen.

Pique Dame ist ein Mysterium über das Rendezvous mit dem Tod, über Liebeserklärungen an den Tod: Höchst symbolisch — wie ein Widerhall vom Totentanz — klingt das Klopfen des Stockes der Gräfin mitten in der Liebesszene von Hermann und Lisa. Nicht zufällig nennt Hermann die Gräfin „Starucha“ („die Alte“) — dieses Wort ist das ständige Epitheton des Todes im Russischen, der dort, im Unterschied zum Deutschen und wie im Französischen, weiblichen Geschlechts ist. Überdies ist daran zu erinnern, daß die *Pique Dame* in der Kartensymbolik nicht nur „geheime Mißgunst“ bedeutet, wie Puškin am Anfang seiner Novelle in Bezug auf das „Neueste Wahrsagungsbuch“ vermerkte: In gewissen Kombinationen des Kartenlegens prophezeit sie den Tod.

Das rätselvolle Spiel um Liebe und Tod in der *Pique Dame* steht in mancher Beziehung unter dem Einfluß von *Tristan und Isolde*, einer Oper, die Čajkovskij sehr beeindruckt hat. An Tristan erinnert die Verknüpfung der Motive Liebe — Krankheit — Gift (Hermann im ersten Bild: „otравlen, sloвно op'janěn, ja bolen, bolen, ja vľjublěn“ — „Vergiftet, wie berauscht, bin ich krank, bin ich verliebt“), die sich in der Oper mit den Themen „Spiel — Manie — Verrücktheit“ „Spiel — Versuchung des Schicksals“ — verflechten. Diese im russischen Geistesleben zur Zeit Čajkovskijs fest eingewurzelte Zuordnung (man vergleiche neben *Pique Dame* auch *Vystrel* [Der Schuß] von Puškin, *Der Stoß* oder *Der Fatalist* von Lermontov, *Igrok* [Der Spieler] von Dostoevskij) löst sich bei Čajkovskij im Sinne des *Ringes des Nibelungen*: Gold bedeutet oder verursacht Liebesverzicht.

Čajkovskijs Arbeit an der Oper stand im Zeichen einer gewissen Besessenheit: Die Forschung bemerkt „eine außergewöhnliche Dynamik des Schaffensprozesses“ und eine „von Bild zu Bild sich steigernde Schnelligkeit des Komponierens“ sowie eine erstaunliche „Zielstrebigkeit und Fülle der Skizzen“¹⁰. *Pique Dame* wurde für Čajkovskij zu einer Manie; am 12. Juni 1890 schreibt er z. B. an A. P. Merkling: „Ich werde arbeiten und mich von dieser Obsession losmachen, die die „*Pique Dame*“ mir bereitet“¹¹.

¹⁰ P. E. Vajdman, *Tvorčeskij archiv Čajkovskogo* (Das kompositorische Archiv Čajkovskijs), Moskau 1988, S. 138f.

¹¹ Wie Anm. 10, S. 137f.

Mit dem Komplex „Liebe — Manie — Spiel“ sind verschiedene Wiederholungen von Worten, musikalischen Motiven und szenischen Situationen der Oper verbunden. In Briefen an seinen Bruder, in denen er dessen Libretto lobte, bat Čajkovskij ihn auch: „Laß die Knappheit nicht außer acht und vermeide jegliche Redseligkeit!“¹². Umso gewichtiger sind Wiederholungen, die der Komponist stehenließ oder gar ins Libretto einführte. Charakteristisch ist auch, daß Čajkovskij einverstanden war, Deklaminationsfehler und einzelne ungeschickte Wendungen im Libretto zu korrigieren, es aber kategorisch ablehnte, Wortwiederholungen zu eliminieren¹³. Solche Wiederholungen signalisieren Wendepunkte in der Entwicklung des Sujets, Änderungen im Verhalten und in der Motivation der Figuren und schließlich den Wechsel ihrer Funktionen und Masken.

Eine Hauptrolle in der Dramaturgie spielt die Weissagung in der Ballade von Tomskij: „Polučiš' smertelnyj udar ty ot tret'ego, kto, pylko, strastno ljubja, pridët, čtoby siloj uznat' u tebja tri karty“ („Du erhältst den Todesstoß von einem Dritten, der versessen und leidenschaftlich liebend kommt, um gewaltsam von dir drei Karten zu erfahren“¹⁴). Aus einer Anekdote, die Surin und Čekalinskij in der Schlußszene des ersten Bildes Hermann als scherzhaften Vorschlag erteilen, verwandelt er sich in ein dämonisches Spiel, eine Manie und eine sich selbst erfüllende Prophezeiung. Zu diesen Prophezeiungen gehört auch das Liedchen der Gräfin im vierten Bild.

Die Weissagung ergreift von Hermanns Bewußtsein mehr und mehr Besitz. Während er zu Anfang der Handlung den Gedanken an die drei Karten ablehnt: („Ach, čto mne v nich!“ — „Ach, was bedeuten sie schon mir!“ in der Schlußszene des ersten Bildes; „Mogil'nym cholodom povejalo vokrug“ — „Grabeskälte wehte ringsumher“ in der Schlußszene des zweiten Bildes), wird er dann zum Objekt und Opfer einer Provokation: Surin und Čekalinskij soufflieren ihm die Rolle „dieses Dritten“ aus der Anekdote („Ne ty li tot tre'ij — „Bist du nicht dieser Dritte“ im dritten Bild). Nach einem kurzen Zweifel akzeptiert der Held die ihm aufgedrängte Rolle („Kto pylko i strastno ljubja! Cto ž? Razve ne ljublju ja? Konečno ... — da!“ — „Der, versessen und leidenschaftlich liebend! Na und? Liebe ich etwa nicht? Gewiß ... doch!“ in der Schlußszene des dritten Bildes) und Maske („Da! Ja tot tretij“ — „Ja, ich bin dieser Dritte“ im sechsten Bild).

Doch ist diese Prophezeiung über die „drei Karten“ nicht mehr als eine Verbalisierung, die Bewußtmachung einer Idee, die im Unbewußten des Helden schon von Anfang an chiffriert ist. Das erste Arioso Hermanns: „Ja imeni eë ne znaju i ne choču uznat'“ — Ich kenne ihren Namen nicht und will ihn nicht erfahren“, nimmt das Leitmotiv der drei Karten aus der Ballade von Tomskij vorweg. Čajkovskij verwendet hierbei eine Doppelchiffre: Im Thema dieses Arioso von Hermann, dann im Leitmotiv von den drei Karten und schließlich im Anfangsthema der Ballade von Tomskij ist bereits das Leitmotiv der Gräfin versteckt! „Ohne zu wissen“ und „ohne erfahren zu wollen“, verspricht sich der Held in der Musik: Sie nennt den Namen der richtigen Heldin seiner Träume.

¹² Wie Anm. 2, S. 177

¹³ Wie Anm. 2, S. 38.

¹⁴ Wie Anm. 2, S. 237

Die psychologische Wechselbeziehung zwischen den Motiven des Spiels und der Liebe zeigt auch die Plauderei der Spieler vor dem Eintritt von Hermann und Tomskij: Die Frage von Čekalinskij: „Vy do utra opjat' igrali?“ („Spieltet Ihr wieder bis gegen Morgen?“) enthält das Thema von Hermanns Arioso und gleichzeitig das Leitmotiv der drei Karten. Diese musikalische *idée fixe* kehrt wieder in der Szene von Hermann und der Gräfin im vierten Bild: Als der Held an ihre Gefühle appelliert und sie anfleht, ihm das Geheimnis der drei Karten anzuvertrauen, erklingt das variierte Anfangsthema der Ballade von Tomskij:

I. Bild

Čekalinskij

Vy do ut - ra o-pjat' ig - ra - li?
(Spieltet Ihr wieder bis gegen Morgen?)

Hermann

Ja i-me-ni e - ě ne zna-ju
(Ich kenne ihren Namen nicht)

Tomskij

tri kar - ty, try kar - ty, tri kar-ty!
(drei Karten, drei Karten, drei Karten!)

Tomskij

Od - naždy v Ver-sa-le "au jeu de la Reine"
(Einmal in Versailles "au jeu de la Reine")

Leitmotiv der Gräfin

IV. Bild

Hermann

Es - li kog-da-ni-bud' zna-li vy čuv- stvo ljub-vi,
(Wenn Sie jemals die Liebesglut kannten,)

Notenbeispiel 3

Solches Zusammentreffen von Liebe, Tod und Manie ruft Angst hervor. In mehrmals von verschiedenen Figuren wiederholten Worten „strach“, „strašno“, etc. („Angst“, „furchtbar“, usw.) konzentriert sich ein Wesenszug des Werks: Die Personen stehen ständig unter Schock, sie sind immer erschüttert, haben Angst vor anderen und vor sich selbst und flößen anderen Furcht ein.

I. Bild: Das Quintett „Mne strašno“ — „Ich habe Angst!“, die Gräfin über Hermann: „kakoj on strašnyi!“ — „wie furchtbar ist er!“ II. Bild: Liza: „I tjaželo, i strašno!“ — „Das Herz ist mir schwer, und ich habe Angst“; „Lisa v užase otstupaeť“ — „Lisa tritt in Angst zurück“; Hermann über die Gräfin: „O, strašnyj prizrak“ — „O, furchtbares Gespenst“ III. Bild: Hermann: „Mne strašno“ — „Ich habe Angst“ (Schlußszene).

IV Bild: Hermann: „Pytliviy vzor ne možet otorvat'sja ot strašnogo i čudnogo lica“ — „Mein begieriger Blick kann sich von dem schrecklichen und wunderschönen Gesicht nicht losreißen“; die Gräfin: „prosypaetsja i v nemon užase bezzvučno ševelit gubami“ — „wacht auf, stumm vor Schreck; ihre Lippen bewegen sich lautlos“; Hermann: „Ne pugajtes', radi Boga ne pugajtes'!“ — „Fürchten Sie sich nicht, um Gottes Willen, fürchten Sie sich nicht!“ V Bild: Hermann: „vsě tot že strašnyi son“ — „wieder derselbe furchtbare Traum“; „Strašno, no sily net nazad vernut'sja!“ — „Ich habe Angst, aber es geht über meine Kräfte, umzukehren“; „Proč!“, „strašnoe viden'e!“ — „Weg, du furchtbare Vision!“; „(stoit kak okamenelyj ot užasa): Mne strašno! Strašno!“ — „(steht, wie versteinert vor Schreck): Ich habe Angst! Ich habe Angst!“ VI Bild: Liza: „Ach, strašno, strašno mne ...!“ — „Ach, ich habe Angst, ich habe Angst ...!“ VII Bild: Čekalinskij über Hermann: „Strašnee byz' nel'zja!“ — „Man kann nicht furchtbarer sein!“; Hermann: Vam strašno? Vam strašno?“ — „Habt Ihr Angst? Habt Ihr Angst?“, „(v užase): Starucha! ... — „(in Angst): Die Alte! ...“

Das musikalische Motiv der Angst durchdringt die ganze Handlung, widerhallend in Liebesäußerungen, Alpträumen und sogar in der stilisierten Idylle des Duetts von Lisa und Polina. Beben, Zittern, Herzklopfen, fliegender Puls, schweres Atmen, Krämpfe werden offenkundig mit mehreren Tremoli wiedergegeben — dieses Motiv wird zum Symbol, zum Leitmotiv, zu einer der wichtigsten Kompositionsideen der *Pique Dame*.

Čajkovkij's Briefe bezeugen die Angst, die ihm das Komponieren dieser Oper einjagte, und seinen Wunsch, dasselbe Gefühl in den Zuhörern zu erwecken. Am 19. (7.) II. 1890 notiert er: „Heute schrieb ich die Szene, in der Hermann zur Alten kommt [...] Ich wurde in solche Angst versetzt, daß sie mich bis jetzt beeindruckt“. Am 22. II. (6. III.) 1890: „Ich arbeite fleißig, und es scheint mir, daß die »Pique Dame« eine interessante Oper wird. Eine ein bißchen zu furchtbare, also manchmal bekomme ich selbst Angst ...“. Am 19. (31.) III. 1890: „Einige Stellen, z. B. das vierte Bild, erschrecken und erschüttern mich so sehr, daß es unmöglich ist, daß die Zuhörer nicht wenigstens einen Teil davon spüren müßten“. Am 5. VIII. 1890: „Ich schrieb sie mit Eifer ohnegleichen und Schwung und machte alles, was in ihr passiert, durch (es gab sogar eine Zeit, da ich mich vor der Erscheinung der Pique Dame fürchtete)“¹⁵.

Eine düstere Atmosphäre von Obsession, Geheimnis und Angst wird durch das magische „Spiel mit den Namen“ erzeugt. Ein unbekannter Name und seine Entdeckung — das ist ein geheimes Thema der *Pique Dame*. Die Oper ist voll von „mysteriösen Unbekannten“: Für Hermann ist es Lisa, für Lisa und die Gräfin anfangs Hermann. Von magisch-verhängnisvoller Kraft ist das Motiv des „Dritten“, der ins Geheimnis der drei Karten eindringen (sie erkennen) soll, was für Hermann einen Sieg über das Schicksal bedeutet. So kann man in der dramatischen Entwicklung eine ständige Motivreihenfolge beobachten: Anonymität — Enträtselung des Namens oder Geheimnisses — Identifikation/Selbstidentifikation/Wechsel des Namens — Verzicht auf Erkennen.

Das Thema der Anonymität wird schon beim ersten Auftritt Hermanns eingeführt (im Arioso „Ich kenne ihren Namen nicht“). Identifikation/Selbstidentifikation/Wechsel des Namens bedeutet Änderung des ganzen Wesens und hat schwerwiegende Folgen: Hermanns Verrücktheit äußert sich in seiner Selbstidentifikation mit dem unbekanntem „Dritten“ aus der Ballade von Tomskij; logischereise identifiziert dann der Held eine Pique Dame mit „der Alten“: dem Tod.

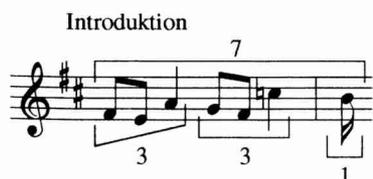
¹⁵ Wie Anm. 2, Bd. XV B, S. 44, 66, 103f., 237

Von ebensolcher Wichtigkeit ist „der Verzicht auf Erkennen“; ein anderes Symptom von Hermanns Geistesstörung ist sein Verzicht auf Lisa am Schluß des sechsten Bildes — „Ostav' menja! Kto ty? Tebja ne znaju ja!“ — „Laß mich in Ruh! Wer bist du? Ich kenne dich nicht!“ — , der von Anfang an im Unbewußten des Helden vorprogrammiert wurde („ich kenne ihren Namen nicht und will ihn nicht erfahren“). Das variierte Thema „Krasavica! Boginja! Angel!“ — „Du Schöne! Göttin! Engel!“, das zu dieser tragischen Lösung erklingt, betont die Kollision „Spiel — Manie — Liebesverzicht“. Čajkovskij, der die Konstruktion des Mythos bei Wagner ablehnte, schuf in seiner Oper unbewußt den Mythos als „erweiterten magischen Namen“ neu¹⁶.

Die Namen in der *Pique Dame* sind den Masken gleichbedeutend, die man während der Handlung anprobiert, trägt, ablegt und wechselt. Manchmal werden ihre Träger erkannt, manchmal bleiben sie anonym (so bleiben Surin und Čekalinskij in der Szene des Streiches von Hermann „unbekannt“), was ihre Ähnlichkeit mit gemischten Karten verstärkt. Hinter der Furcht, das echte Gesicht und den richtigen Namen — von anderen und sich selbst — zu entdecken, versteckt sich die Todesangst: Gerade der Tod entpuppt sich in dem unbekanntem „Dritten“, in dem die Haupthelden sich selbst und alle anderen erkennen, sobald die letzten Masken abgenommen oder heruntergerissen werden. Der Tod erweist sich als versteckter Regisseur und Hauptheld in diesem Mysterienspiel von Namen, Gesichtern und Masken.

Die Namenserkennung ist auch der Entzifferung, der Entdeckung magischer Formeln gleichbedeutend. Der Geheimcode der *Pique Dame* sind die Zahlen 3, 7 und 1, die den Bedeutungen der drei Karten „Drei, Sieben und As“ entsprechen. Die Oper besteht aus drei Akten, sieben Bildern und einer Introduction. Äußerst wesentlich ist, daß Čajkovskij auf drei Akten beharrte und dem Ratschlag seines Bruders nicht folgen wollte, die ersten zwei Bilder als einzelne Akte zu betrachten¹⁷.

Die ganze dramatische Entwicklung konzentriert sich auf das Geheimnis von drei Karten; die Gräfin muß einen Dritten treffen; nach Surin sollte Hermann „mindestens drei Untaten auf der Seele“ haben. An Lisa gewendet, wählt Hermann drei Epitheta: „Du Schöne, Göttin, Engel“. Die mehrmals in Sequenzen absteigende Reihenfolge von drei Akkorden symbolisiert in der Oper drei Karten, die Gräfin und ihr Gespenst. Die Schlußphrase der Ballade von Tomskij, „der Dritte, der versessen und leidenschaftlich liebend, kommt ...“, erklingt in der Oper siebenmal.



Notenbeispiel 4

¹⁶ A. F. Losev, *Dialektika mifa* (Die Dialektik des Mythos), Moskau 1930, S. 239.

¹⁷ Charakteristisch ist, daß Čajkovskij kategorisch alle Vorschläge ablehnte, das Thema der drei Karten zu verändern. Das beweist die entscheidende Rolle dieses Leitmotivs. Hierzu: Wie Anm. 2, Bd. XVI, A, S. 160.

Der Code 3-7-1 steckt im Leitmotiv der Gräfin. Daß das letztere seinerseits im Thema der Ballade von Tomskij chiffriert wird, deutet sich schon in der Introduction an (siehe Notenbeispiel 4).

Den Geheimcode 3-7-1 als musikalisches Textorganisationsprinzip verwendend, tritt Čajkovskij in Puškins Fußstapfen, der in seiner Novelle ständig mit diesen Zahlen spielt. Eines der feinsten Beispiele findet man in Hermanns Schlußfolgerung, die genau zeigt, wie die magischen Zahlen im und vom Unbewußten des Helden vorprogrammiert wurden: „Und die Anekdote selbst? ... Kann man sie glauben? ... Nein! Berechnung, Mäßigkeit, Pünktlichkeit: das sind meine drei sicheren Karten, das ist es, was mein Kapital verdreifacht, versiebenfacht und mir zur Ruhe und Unabhängigkeit verhilft!“¹⁸. Diese letzten beiden Begriffe repräsentieren eine der As-Bedeutungen beim Kartenlegen.

In der Welt von Čajkovskijs *Pique Dame* herrschen Karten-Zahlen, Namen und Masken. Ihre Identifizierung mit „lebendigen“ Personen und der Vergleich des Lebens mit einem vom Verhängnis geführten Spiel („was ist unser Leben? Ein Spiel!“) assoziiert eines der wichtigsten Prinzipien des mythologischen Denkens: „Zahlen regieren die Welt“ sowie den alten Topos: „Das Leben ein Spiel“, ein Theater, wo Menschen Spielzeuge, Marionetten des Demiurgen sind¹⁹. Ohne sich an traditionelle, sakrale Vorstellungen der Zahlenmystik anzulehnen, bildet sich Čajkovskij ein selbständiges symbolisch-semantisches System auf der Basis einer frei gewählten und innerhalb des musikalischen Textes chiffrierten Zahlenreihe. Dieses Verfahren nähert die Poetik seines Komponierens derjenigen von Dostoevskij an²⁰.

Pique Dame signalisiert einige wesentliche Veränderungen im damaligen Geistesklima Rußlands; sie symbolisiert das Ende eines erschöpften Kulturparadigmas: des Realismus und die Wende der russischen Kunst zur autonomen Theatralik. Es ist kein Zufall, daß diese Oper von Vertretern des Jugendstils, in erster Linie von dem Kreis um *Mir iskusstva* („Welt der Kunst“), auf den Schild gehoben wurde. Gerade diese Künstler, die in mancher Beziehung einen Kult mit Čajkovskij trieben, betrachteten das Leben und die Kunst im Zeichen des Stils und des „Theaters als solchem“. Zweifellos hat *Pique Dame* der Suche nach neuen Prinzipien des konventionellen Schauspiels in Rußland Impulse gegeben: im Sinne einer Bewegung zu abstrakten Formen. Das aber wäre das Thema einer eigenen Forschung.

(Aus dem Russischen von der Verfasserin; Bearbeitung: Detlef Gojowy)

¹⁸ A. S. Puškin, *Izbrannye proizvedenija v trech tomach* (Ausgewählte Werke in drei Bänden), Bd. 3 Moskau/Leningrad 1949, S. 523.

¹⁹ K. Menninger, *Zahlwort und Ziffer*, Bd. 1–2, Göttingen 1957–58; ders., *Number words and number symbols*, Cambridge/Mass./London 1970.

²⁰ V. N. Toporov, *Čisla* (Zahlen), in: *Mify narodov mira* (Mythen der Völker der Welt), Bd. 2, Moskau ²1988, S. 631

KLEINE BEITRÄGE

Die Gymel-Stimmen zum Superius des „O rosa bella“-Satzes im Kodex Trient 90

von Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

Erörterungen dessen, was Gymel dem Wort wie der Sache nach musikgeschichtlich bedeutet hat, ziehen in der Regel – unter den verhältnismäßig frühen Belegen – das Vorkommen zweier als *Gimel* und *Alius Gimel* bezeichneter Stimmen beim weitverbreiteten Liedsatz *O rosa bella* in der Handschrift Trient 90 (*I-TRmn*), fol. 361v–362r, heran¹. Obwohl diese Stimmen in Verbindung mit dem Liedsatz bereits zweimal ediert worden sind, ist eine erneute Beschäftigung mit ihnen nicht überflüssig. Denn während die erste Publikation, im Rahmen der Ausgabe von Kompositionen aus den Trienter Kodizes², unter gravierenden Textfehlern litt, entwarf die zweite³, wiewohl erheblich (doch nicht optimal) verbessernd, ein grundsätzlich anachronistisches Bild von der Rolle der beiden Stimmen. Allerdings spielen Momente der Überlieferung mit hinein, die deshalb anhand einer Skizze der Aufzeichnungen des Liedsatzes *O rosa bella* und seiner „Beigaben“ in den Trienter Kodizes veranschaulicht sei (Z.=„Zeile“)⁴:

| | | |
|----------------------------|--|----------------------------|
| Trient 89, fol. 119v | fol. 120r | Trient 90, fol. 361v–362r |
| <i>O rosa bella</i> (3st.) | <i>Concordancie... ut posuit Bedingham...</i> (3st.) | <i>O rosa bella</i> (3st.) |
| [Superius] Z. 1–3 | Z. 1–3 | Z. 1–4 |
| Tenor Z. 4–6 | Z. 4–6 | Z. 5–7 |
| Contra Z. 7–9 | Z. 7–9 | Z. 8 bis fol. 362r, Z. 1–2 |
| | Gimel | Z. 3–5 |
| | Alius Gimel | Z. 6–8 |
| | Secundus Contra | Z. 9 und fol. 362r, Z. 9 |

Wie ersichtlich, wurde der Liedsatz als solcher zweimal eingetragen. In Tr 89 füllt er exakt eine Seite (fol. 119v); ihr schließt sich auf der rechts gegenüberliegenden Seite (fol. 120r) die zeilenanaloge Aufzeichnung eines gleichermaßen dreistimmigen „Ergänzungssatzes“ mit der Beischrift *Concordancie O rosa bella cum aliis tribus ut posuit Bedingham et sine hiis non concordant* an. In Tr 90 (fol. 361v) ist *O rosa bella* anscheinend von gleicher Hand wie in Tr 89, allerdings mit einer Lücke (Contra, T. 28–29) und mit tonwiederholender Dehnung des Schlußklanges in Superius und Tenor, aufgezeichnet, jedoch mit etwas weiteren Notenabständen, so daß die Niederschrift auf die beiden ersten Zeilen von fol. 362r übergreift; hier nun folgen jene beiden *Gimel*-Stimmen sowie ein auf den Zeilen 9 beider Seiten „nachträglich“ ergänzter *Secundus Contra concordans cum ceteris vocibus*. Dieser Quellenbefund veranlaßte die Heraus-

¹ Vgl. besonders Manfred F. Bukofzer, Artikel *Gymel*, in: *MGG* 5, 1956, Sp.1144–1145; Reinhold Brinkmann, Artikel *Gymel*, in: *Riemann-Musiklexikon*, 12. Auflage, Sachteil, Mainz 1967, S.356; Ernest H. Sanders, Artikel *Gymel*, in: *The New Grove*, Bd. 7, London 1980, S. 863.

² In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* VII (Bd. 14–15), hrsg. von Guido Adler und Oswald Koller, Wien 1900, S. 229–232.

³ In: Victor Lederer, *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Ein Beitrag zur Musik- und allgemeinen Kulturgeschichte des Mittelalters*, Bd. I, Leipzig 1906, S. 383–395, aber auch S. 361–373.

⁴ Außer acht bleibt hierbei die einzelne Contratenorstimme des *O rosa bella*-Satzes, die in Trient 93, fol. 371r überliefert ist (und, anders als die beiden verzeichneten Versionen, in T 22 die korrekte Note *g* [statt *a*] bietet).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

fol. 362r, Z. 3

Gimel
(♩ = ♩)

Z. 6

Alius Gimel
(♩ = ♩)

fol. 361v, Z. 1

(Superius)
(♩ = ♩)

Z. 8

Contra
(♩ = ♩)

Z. 5

Tenor
(♩ = ♩)

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

c'

Z. 4

Z. 7

Z. 2

fol. 362v, Z. 1

Z. 6

25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

orig. Terz tiefer

Z. 5

c'

Z. 3

Z. 2

Z. 7

37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47

Z. 8

Z. 4

geber der ersten Edition zu einer synoptischen (partitur-ähnlichen) Wiedergabe von drei dreistimmigen Gruppen (dem Liedsatz, den *Concordancie* und den *Gimel*-Stimmen samt *Secundus Contra*) und zur etwas vagen Anmerkung, aus Liedsatz und den „hinzugefügten sechs anderen Stimmen“ könnten „verschiedene Combinationen zu einem mehrstimmigen Verbande vereint werden“. Victor Lederer hingegen, der zweite Editor, sah zwei sechsstimmige Gebilde, entsprechend ihrer Aufzeichnung im Raum einer Doppelseite, als gegeben an, nämlich (1.) Liedsatz plus *Concordancie*, (2.) Liedsatz plus *Gimel*-Stimmen samt *Secundus Contra*. So zutreffend die erste Alternative auch ist, so anfechtbar – und mittlerweile begründet abgewiesen⁵ – bleibt der zweite vermeintlich sechsstimmige Komplex, den sein Interpret zu rechtfertigen suchte einerseits durch den Hinweis auf die Notiz *cum ceteris vocibus* (beim *Secundus Contra*, gemeint sind mit den „übrigen Stimmen“ aber nur die des Liedsatzes) und andererseits von der Vorstellung (neuzeitlicher) Instrumentalstimmen her, bei denen eine streckenweise Parallelführung in Unisono oder Oktave möglich und üblich ist, „wo ein Thema deutlich hervorgehoben werden soll“⁶. Lederer nahm überdies um der Idee einer beabsichtigten Sechsstimmigkeit willen in seiner Übertragung etliche Eingriffe in den Verlauf von *Gimel* und *Alius Gimel* vor, so daß auch diese Publikation kein adäquates Bild der beiden Stimmen vermittelt.

Die Edition des *O rosa bella*-Satzes in der Ausgabe der Werke John Dunstables⁷, dem das Stück – wohl zu Unrecht⁸ – zugeschrieben wurde, bezog die *Concordancie ... ut posuit Bodingham* sowie den *Secundus Contra* mit ein, nicht jedoch die beiden *Gimel*-Stimmen, weswegen auf deren (erneute, doch korrigierte) Wiedergabe im folgenden Notenbeispiel nicht verzichtet werden kann⁹.

Gewiß steht inzwischen außer Zweifel, daß die beiden *Gimel*-Stimmen des fol. 362r dazu bestimmt waren, lediglich jeweils einzeln mit dem *Superius*, der „Melodiestimme“, von *O rosa bella* zweistimmige Sätze zu bilden. Doch lassen sich zusätzliche Beobachtungen und Erwägungen anstellen, denen dieser Kurzbeitrag gelten soll.

Wie sich dem Notenbeispiel entnehmen läßt, verkörpert der *Gimel* augenscheinlich den Versuch, aus dem „Kern“ des dreistimmigen Liedsatzes einen – *gimel*-typischen – „Zwillingsgesang“ zweier lagengleicher Stimmen zu gewinnen. Denn aus dem Tenor des Liedsatzes wurden etliche Wendungen (oktaviert) übernommen, die nicht allein – wie die Kadenzformeln in T. 6–7, 17–18, 40–41, 46–47 – aus satztechnischen Gründen nahelagen, sondern ihre Herkunft aus dieser Stimme des Liedsatzes recht eindeutig bekunden: so vor allem die motivischen Imitationen T. 4–6, 8–9, 19–21, aber auch die kontrapunktischen Wendungen T. 22–23, 25–26, 27–30. Ohne eine Kenntnis der Tenorstimme konnte dieser *Gimel* schwerlich so ausfallen, wie er vorliegt. Allerdings zielte er offenbar zugleich auf eine den „Extrakt“ (*Superius*/Tenor) des Liedsatzes steigernde Konzeption: In T. 2–4 wird (unter Nutzung eines Zuges aus dem *Contra*) ein „Vor-Imitationsglied“ ergänzt, so daß in der Eröffnung zwei Motivpaare korrespondieren; und die veränderten Nachahmungen in T. 19–22 umgehen nicht nur den dissonierenden Einsatz (im Tenor-Auftakt zu T. 22), sondern auch eine gewisse – allzu simple – Kurzgliedrigkeit.

Dem *Alius Gimel* aber scheint die Absicht zugrunde zu liegen, ein gegenüber dem *Gimel*-Satz bewußt andersartiges Gebilde zu schaffen. Daß sich der *Alius Gimel* auf den *Gimel* „bezieht“,

⁵ Vgl. alle in Anm. 1 genannten Artikel, aber auch Frank Ll. Harrison, *Music in Medieval Britain*, London 1958, S. 155.

⁶ Lederer (siehe Anm. 3), S. 164 und 175f; vgl. auch die detaillierten, aber eben von einer ungeeigneten Prämisse bestimmten Erörterungen S. 169–172.

⁷ John Dunstable, *Complete Works*, hrsg. von Manfred F. Bukofzer, = *Musica Britannica* VIII, London 1953, Nr. 54, S. 133–134; dasselbe als revised Edition by Margaret Bent, Ian Bent and Brian Trowell, London 1970.

⁸ Vgl. Nino Pirrotta, *Two Anglo-Italian Pieces in the Manuscript Porto 714*, in: *Speculum musicae artis*. Festgabe für Heinrich Husmann, hrsg. von Heinz Becker und Reinhard Gerlach, München 1970, S. 257, und Margaret Bent, *Dunstable*, = *Oxford Studies of Composers* 17, London 1981, S. 85.

⁹ Übertragung mit Ligaturenklammern und Zeilenwechsellmarken nach der angegebenen Quelle. Ihre wenigen Akzidentien wurden übernommen und lediglich durch eingeklammerte b-Vorzeichnung, wie sie aufgrund der sonstigen Überlieferung des Liedsatzes anzunehmen ist, ergänzt. Originale Lesarten, die konjiziert wurden, sind über der jeweiligen Zeile vermerkt, die Ergänzung für den *Contra* (T. 28–29) steht in Klammern, die Brevispause einiger Stimmen nach T. 26 blieb unberücksichtigt.

zeigen am deutlichsten die Takte 14–15, aber auch diverse andere Züge, wiewohl strittig bleiben mag, in welchem Grade deren Ähnlichkeiten wie auch die weitgehende Identität von (Initium und) „Zieltönen“ in beiden Stimmen nur auf zeitstilistisch zwingenden Gegebenheiten von Kadenzbildung und Ambitus oder aber auf faktischen „Anlehnungen“ (des *Alius Gimel* an den *Gimel*) beruhen. Denn Gruppengemeinsamkeiten sind nicht zu übersehen, zumal wenn man auch die (später zu erörternden) „verwandten“ Stimmen *Alius discantus* und *Duo* mit heranzieht:

| | | | | | | | | | | | |
|--|-----------|----------|-----------|----------|-----------|-------------|----------|-----------|-----------|----------|-----------|
| Takte: | 1 | 5 | 7 | 12 | 18 | 26 | 30 | 33 | 35 | 41 | 47 |
| „Zieltöne“ der Melodie | <i>g'</i> | <i>g</i> | <i>g'</i> | <i>g</i> | <i>d'</i> | <i>fis'</i> | <i>g</i> | <i>d'</i> | <i>c'</i> | <i>g</i> | <i>g'</i> |
| Konsonanzen zum <i>Gimel</i> : | 1 | 8 | <u>8</u> | 8 | 1 | <u>6</u> | 8 | 1 | 1 | 8 | 1 |
| zum <i>Alius Gimel</i> : | 1 | 8 | <u>8</u> | 8 | 1 | 3 | 8 | 1 | 1 | 8 | <u>8</u> |
| zum <i>Alius</i> <i>discantus</i> : | 1 | 8 | <u>8</u> | 8 | 1 | <u>10</u> | 8 | 1 | – | 8 | <u>8</u> |
| und zum <i>Duo</i> : | 1 | 5 | 1 | 8 | 1 | <u>6</u> | 8 | 1 | 3 | 5 | 1 |

Für *Gymel*stimmen und *Alius discantus* können die (perfekten) Konsonanzen Einklang (=1) und Oktave (=8) an den vermerkten Punkten als zwingend gelten; dabei sind, um günstiger Lagen innerhalb der Ambitus willen, (außer zu Beginn und am Schluß) die Melodie-Finalistöne *g'* und *g* der Oktave vorbehalten (bzw. der Unteroktave=unterstrichen), die *Confinales* in der Mittellage (*d'*, *c'*) aber dem Unisonus. Lediglich an der formal eigentümlichen Stelle mit der „Fermate“¹⁰ (T. 26) verweilen die Gegenstimmen in verschiedenen imperfekten Konsonanzen.

Worin sich der *Alius Gimel* vom *Gimel* unterscheidet, wird an anderen Merkmalen deutlich. Die Mensuration des *Alius Gimel* ist (wie die der *Concordancie*, des *Secundus Contra*, aber auch des *Alius discantus*) nicht diejenige von Liedsatz und *Gimel*. Im Stimmenumfang (*g–b'*) wird die Extremzone des *Gimel* (bis *d''*, T. 21, 28), die den (in Trient 90 fehlenden) Schlüsselwechsel herausfordert, gemieden. Doch auch jenseits solcher Äußerlichkeiten folgt der *Alius Gimel* einem anderen Konzept: Der Stimmenverlauf ist „ruhiger“ (vgl. besonders T. 18, 28, 36, 42–43), die Klauselverzierung sparsamer (T. 11–12, 29, 40), Zusammenklangs-Terzen (auch parallelgeführt) sind häufiger, und Imitationen, wie im *Gimel* offenkundig angestrebt, bleiben (bis auf T. 8–9) geradezu ausgeklammert, wenn man nicht die Wendung T. 4–5 als Quartnachahmung verstehen will; möglicherweise sollte der *Alius Gimel* auch gewisse „Schwächen“ von Stimmführung bzw. Zusammenklang aus dem *Gimel*-Satz (z. B. T. 1, 6, 11, 14–15, 21, 46) verbessern. So gewinnt der Satz mit dem *Alius Gimel* ein deutlich anderes Gesicht als der mit dem *Gimel*, und man hat, außer der These, daß der *Gimel*-Satz eine besonders evidente „Reduktionsform“ des Liedsatzes darstellt, wohl zweierlei zu vermuten: 1) auch die im *Alius Gimel* gewählte Lösung beruhte auf einer bestimmten – doch andersartigen – Idee eines zweistimmigen Satzes; 2) die Aufzeichnung der verschiedenen Alternativen von Sätzen zur *O rosa bella*-Melodie in Trient 90 sollte die Vielfalt von mehrstimmigen Ausführungsmöglichkeiten gerade dieses Liedes noch gegenüber den Eintragungen in Trient 89 steigern. Die (nicht korrigierten) Lücken in den Aufzeichnungen (von *Concordancie*, Liedsatz in Trient 90 und *Secundus Contra*), aber auch einzelne Fehler sprechen dafür, daß es sich bei all diesen Eintragungen um

¹⁰ Vgl. hierzu Lederer (Anm. 3), S. 220–226, sowie Nino Pirrotta, *Su alcuni testi italiani di composizioni polifoniche quattrocentesche*, in: *Quadrivium* 14, Bologna 1973, S. 133–157 (allgemein zu *O rosa bella*).

Abschriften aus anderen Quellen handelte (der Liedsatz als solcher aber könnte in Trient 90 direkt aus Trient 89 übernommen worden sein).

Die reiche Tradition von Vertonungen des *O rosa bella*¹¹ enthält nun aber weitere Sätze für zwei lagengleiche Stimmen, deren eine stets der Liedsatz-Superius ist. Zwei dieser Sätze verkörpern Quodlibets, da sie *O rosa bella* mit anderen bekannten Liedmelodien verknüpfen¹²; sie können, da Sonderfälle, hier unberücksichtigt bleiben. Zwei andere aber berühren die Gymelfrage, obwohl dieser Terminus bei diesen Stimmen gerade nicht benutzt wurde.

Der mit dem Vermerk „Ockeghem“ versehene *Alius discantus super O rosa bella*, ebenfalls im Kodex Trient 90 (fol. 445r) enthalten und in den genannten Editionen berücksichtigt¹³, sollte, wie Lederer erkannte, keinesfalls den (auf gleicher Doppelseite notierten) dreistimmigen *O rosa bella*-Satz von Hert zur Vierstimmigkeit erweitern (wie in den DTÖ vorausgesetzt); diesen *Alius discantus* freilich für „nichts anderes als eine Umarbeitung von Dunstable's Tenor“ und für den Satzbestandteil einer Version ähnlich der „Dijoner Fassung des Liedes“¹⁴ zu halten (so Lederer), ist unzureichend begründet. Denn alles spricht dafür, daß es sich beim *Alius discantus* (ob man ihn nun „Ockeghem“ zuzuweisen geneigt ist¹⁵ oder nicht) um eine den Gymelstimmen ähnliche Alternative für einen jeweils zweistimmigen (lagengleichen) Satz zur *O rosa bella*-Melodie handelt. Auch hier lehnen sich einzelne Partien (aber nicht mehr) an den Liedsatz-Tenor an, übernehmen aus ihm Imitationen (T. 8–9, 15–16, 19–21) wie Kadenzwendungen und zeigen dabei Ähnlichkeiten vor allem mit dem *Alius Gimel* (T. 2–5, 28–35, 37–38, 44–47)¹⁶, wiewohl der Stimmenumfang seine an sich „gleiche“ Lage (g–c“) mit der Liedmelodie zur Fermate hin bis *d* unterschreitet (T. 25–26).

Auch die mit *Duo* bezeichnete Stimme aus dem Kodex El Escorial (Biblioteca del Monasterio, Ms. IV.a.24, fol. 35v–37r)¹⁷ verkörpert eine nachträgliche Zusatzstimme ausschließlich zum Lied-Superius, ist lagengleich (f–c“) mit ihm, folgt ihm zudem deutlich in seiner Neigung zu Septimensprüngen (vgl. T. 5, 12–13, 22), wirkt freilich auffallend zerdehnt (z. B. T. 6, 14–15, 31–32), in manchen Details auch unbeholfener als *Gimel*-Stimmen oder *Alius discantus* (vgl. T. 7–9, 22–25, 35–38) und entlehnt nur sparsam aus dem Liedsatz-Tenor (T. 19–21, 45–46). Trotz solcher Unterschiede in den Details folgt die *Duo*-Stimme keiner anderen Intention als die *Gimel*-Stimmen und der *Alius discantus*. Sie alle bilden mit der *O rosa bella*-Melodie, bei mehr oder minder deutlichen Anleihen an den Liedsatz-Tenor, faktisch lagengleiche zweistimmige Sätze durchaus vergleichbaren Zuschnitts.

Ihr Habitus jedenfalls bietet keine musikalischen Kriterien für eine zwingende Unterscheidung der überlieferten „Stimmenbezeichnungen“. Doch sind die Termini *Gimel*, *Duo* und (zum Superius oder Discantus hinzugefügter) *Alius discantus* nur scheinbar synonym, denn *Gimel*, in der allgemein akzeptierten Herleitung von gemellus (= „zwillingshaft“), ist (bezüglich der Lagengleichheit) präziser als *Duo* (hier nur beziehbar auf die Zahl der Stimmen, nicht der Ausführenden!), aber auch eindeutiger als *Alius discantus* (dessen *alius* auf eine alternative oder eine additive Stimme weisen kann).

Für die Frage nach Eigenart und Wesen des Gymel liefern die Vorkommen in Trient 90 das (anderweitig nicht belegte) Beispiel für „Zwillingsstimmen“, die lagengleich zur Melodie eines

¹¹ Lederer (Anm. 3), S. 159–252, werden überlieferte Sätze und Verwendungen der Melodie als Messen-Cantus firmus ausgiebig erörtert.

¹² Es handelt sich um *O rosa bella/ He Robinet* (ediert von Nino Pirrotta [vgl. Anm. 10], S. 153–154, sowie von Martha K. Hanen, *The Chansonnier El Escorial IV.a.24*, 3 Bände = *Wissenschaftliche Abhandlungen* 36, 1–3, Henryville-Ottawa-Binnigen 1983, Bd. II, S. 1–2) und um das als (unvollständiges) Notenbeispiel im *Proportionale* des Johannes Tinctoris enthaltene *O rosa bella/ L'homme armé/ et Robinet...* [CSM 22, IIa, S. 51].

¹³ Vgl. Anm. 2 (dort S. 233–234, doch in Fehldeutung als vierte Stimme zu *O rosa bella* von Hert) und Anm. 3 (S. 361–373 und 399–404 im Notenbeispiel, S. 180–188 erörtert).

¹⁴ Vgl. Anm. 3, S. 184 (Zitat) und S. 176–188.

¹⁵ Leeman L. Perkins (Artikel *Ockeghem*, in: *The New Grove* 13, S. 495) verzeichnet die Stimme als „probably part of a reworking of the piece for 3 or 4vv“

¹⁶ Die Wiedergabe des *Alius discantus* bei Lederer (Anm. 3, S. 361–373, 399–404) ist insgesamt brauchbar, wengleich man geringfügige rhythmische Konjekturen in T. 36 und 41–42 erwägen muß.

¹⁷ Vgl. Martha K. Hanen (Anm. 12), Bd. II, S. 116–120, deren Übertragung zugrunde gelegt wurde.

weitverbreiteten mehrstimmigen Satzes hinzutreten, sich aber partiell auf ihn beziehen, gleichsam seine zweistimmigen „Reduktionsformen“ bilden und anscheinend als seine Alternativen gelten konnten, dabei aber einer Praxis entsprachen, die auch unter anderen Bezeichnungen (*Duo*, *Alius discantus*) dokumentiert ist.

*

Postscriptum: Im Artikel *Gymel* der zweiten, neubearbeiteten Ausgabe von *MGG* (Sachteil Bd. 3, 1995, Sp. 1731–1734), bei dessen Vorbereitung dieser Beitrag entstand, blieb ein Wortbeleg (Mitte 15. Jh.) unberücksichtigt, den Bernhold Schmid bekanntmachte (*Der Musiktraktat aus Clm 26812*, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters I*, hrsg. von M. Bernhard [= *Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission* 8], München 1990, S.77–98). Der Kontext (S. 83, 19–21) erwähnt als Abweichungen von der üblichen Dreistimmigkeit (aus *Discantus*, Tenor und Contratenor) (1.) vier- oder fünfstimmige Sätze mit „*duo discantus*“ o. ä., (2.) rein zweistimmige Sätze („*scilicet discantum et tenorem*“); darauf folgt die Bemerkung „*sicut sunt gemellia*“, die aber unklar läßt, ob sie nur dem zweiten Fall oder auch dem ersten gelten soll.

Eine neuentdeckte Komposition Albert Lortzings

von Irlind Capelle, Detmold

In dem kürzlich erschienenen Verzeichnis *Musikalienbibliothek des Opernhauses Zürich. Bestand in der Zentralbibliothek Zürich*¹ wird auf S. 142–145 neben den bekannten und im *Verzeichnis der Werke von Gustav Albert Lortzing*² enthaltenen Abschriften einiger Opern Lortzings folgende Komposition mit der Signatur Mus BAZ 1309 erwähnt: „Die Marseillaise. [Musik] zu dem dramatischen Gedicht Die Marseillaise [in I Akt von Rudolf von Gottschall]. Partitur: Autograph, sign. Leipzig 29. 8. 1849 Albert Lortzing“

Diese Komposition war der Lortzing-Forschung und der Verfasserin bislang unbekannt, weil ihr bei der Bearbeitung der Züricher Bestände im Zusammenhang mit der Erstellung des Werkverzeichnisses dieses Autograph Lortzings noch nicht gezeigt werden konnte³. Andererseits gab aber auch die zeitgenössische Presse keinerlei Hinweise darauf, daß Lortzing zu diesem Stück Musik geschrieben hat.

Im folgenden sei die neu aufgetauchte Komposition als Nachtrag zum Werkverzeichnis in der dort üblichen Form kurz vorgestellt.

¹ Katalog zusammengestellt von Mireille Geering, Winterthur: Amadeus, 1995.

² Hrsg. von Irlind Capelle, Köln 1994.

³ Für die freundliche Auskunft sei dem Leiter der Musikabteilung, Herrn Dr. Chris Walton, ebenso gedankt wie für die umgehende Bereitstellung von Kopien dieses Autographs.

VN 86a

Schauspielmusik zu Rudolf von Gottschall „Die Marseillaise“.

Dramatisches Gedicht in 1 Akt

Text von Rudolf von Gottschall. Komponiert am 29. August 1849

Personen:

| | |
|---------------------------|--------------|
| Herr Fournier, Intendant | Herr Stürmer |
| Mad. Fournier, seine Frau | Frl. Schäfer |
| Rouget de Lisle | Herr Pätch |
| Ein General | Herr Kühn |
| Ein Offizier | Herr Wilcke |
| Offiziere. Soldaten. Volk | |

Scene: Landschaft des Intendanten Fournier

Jahr der Handlung: 1830

Orchester: 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl, 2 Fg, 2 Hr, 2 Tr, 3 Pos, Pk, gr. Trommel, Str. Rezitation

Allegro con brio

ff

ff

So lange werden diese Rosen blühen, ...

61 T

UA. 22. September 1849, Stadttheater Leipzig

UA-Rezension: *Theaterchronik* 18 (1849), S. 477/478 (28. 9. 1849); *Leipziger Tageblatt* 25. 9. 1849

Autograph: ZB Zürich: - Partitur. 6 Bll. 33,5 x 27 cm. Sign.: Mus BAZ 1309

Drucke: bislang nicht nachgewiesen

Textdruck: Rudolf Gottschall, *Die Marseillaise*. Dramatisches Gedicht in einem Akt. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1849.

Anmerkungen:

Diese Komposition für das alltägliche Theatergeschäft fällt in Lortzings kurzes zweites Engagement in Leipzig (1. Juli bis Ende Oktober 1849). Das einaktige Stück um den Dichter der *Marseillaise*, Claude Joseph Rouget de Lisle (1760–1836), wurde in Leipzig bis zum 26. August 1867 elfmal gegeben. Es basiert auf der Anekdote, daß der greise Dichter nach dem Sturz der alten Bourbonen die Nachricht vom Wiederaufleben seines Liedes erhält und durch Louis Philipp mit einem Orden und einer Pension geehrt wird. Die Reaktion de Lises auf diese Nachricht („Ich fühl's die bösen Geister fliehn,/die Nacht, die mich umfieng, wird hell!...“), die die Schlußszene des dramatischen Gedichts bildet, hat Lortzing melodramatisch mit Orchester untermalt, wobei selbstverständlich auch die *Marseillaise* im Text und in der Musik anklingt. Der Rezensent des Leipziger Tageblatts bemerkt hierzu, ohne Lortzings Musik zu erwähnen: „jetzt kann man nicht gut an Louis Philipps Gnadengeschenke erinnern, der Orden wirkt nicht mehr, aber die Klänge des Liedes bleiben berauschend und erhebend, ...“.

Ein eklatanter Plagiatsfall

Zu Rainer Heyinks Rosenmüller-Aufsatz in der *Musikforschung* 2/1996, S. 118–142

Mit großer Verblüffung habe ich festgestellt, daß der im letzterschienenen Heft der *Musikforschung* enthaltene Beitrag von Rainer Heyink in wesentlichen Teilen wörtlich auf einem von mir im Jahre 1992 – anlässlich einer CD-Produktion der Deutschen Harmonia Mundi und des WDR mit dem Ensemble Cantus Cölln – verfaßten Text beruht, ohne daß dieser als Quelle genannt oder die übernommenen Passagen als von mir stammend kenntlich gemacht wären.

Ich hatte seinerzeit in meiner Funktion als wissenschaftlicher Berater des Ensembles Cantus Cölln die Aufnahme von Rosenmüllers venezianischen Psalmkonzerten angeregt und für die Mehrzahl der aufgenommenen Stücke eigens Spartierungen angefertigt. Mein Text, der im Beiheft der 1992 veröffentlichten Aufnahme (Johann Rosenmüller, *Sacri Concerti*, DHM 05472 77181 2) abgedruckt wurde, geht weit über den bei CD-Texten üblichen Rahmen hinaus, denn es ging mir angesichts des bis in unsere Zeit so gut wie unbekannt gebliebenen Vokalwerks Rosenmüllers darum, trotz der Knappheit des zur Verfügung stehenden Raumes diese Kompositionen in ihren historischen Kontext einzuordnen, sie in wesentlichen Zügen zu charakterisieren und zugleich die sich aus diesem neuerschlossenen Repertoire ergebende Neubewertung von Rosenmüllers musikgeschichtlicher Bedeutung zu skizzieren. Da es sich nicht um eine Veröffentlichung in einer Fachzeitschrift handelte, mußte das entsprechende Format gewahrt werden, es unterblieben also die bei einem wissenschaftlichen Text üblichen Fußnoten, und ich sah mich gezwungen, meine Erkenntnisse und Gedanken in äußerst komprimierter Form zu vermitteln. Dieser Veröffentlichungsort bedeutet jedoch keinesfalls, daß mein Text ohne wissenschaftlichen Anspruch ist – und dies hat auch Heyink offensichtlich erkannt.

Ein genauer Vergleich mit Heyinks Aufsatz zeigt, daß mein Text zu zwei Dritteln – d. h. alles außer den Besprechungen von bei Heyink nicht berücksichtigten Einzelwerken – Wort für Wort von Heyink übernommen wurde und diesem somit nicht nur die Idee für seinen Aufsatz, sondern auch das komplette Argumentationsgerüst lieferte.

Heyinks Aufsatz gliedert sich in zwei Teile: einen historischen (S. 118–126, bestehend aus Einleitung, biographischem Abriss von Rosenmüllers Leben und einer Würdigung seines Vokalschaffens) und einen analytischen, in dem drei konkrete Einzelwerke näher besprochen und mit ausführlichen Notenbeispielen vorgestellt werden (S. 127–142). Der erste Teil verwendet die ersten 4½ Spalten meines Textes verbatim und lückenlos, interpoliert mit ausführlich dargelegtem Lexikonwissen; originale Gedanken des Verfassers fehlen völlig. (Minimale Veränderungen des CD-Textes sind formatbedingt, sie betreffen Zusätze von Vornamen, Verlagerung von Daten in Fußnoten, Vermeiden von eindeutig auf das Hörerlebnis bezogener Diktion.) Am Rande sei darauf hingewiesen, daß bei Heyink erscheinende wichtige Zeugnisse der deutschen Rosenmüller-Rezeption im 17. Jahrhundert in der Regel Werner Brauns Aufsatz *Urteile über Rosenmüller* (erschienen in der *Festschrift für Martin Just*, Kassel 1991, S. 189–197) entnommen sind, die Dokumentation aber in einer Weise erfolgt, die dem Nicht-Spezialisten suggerieren muß, die Dokumente seien von Heyink selbst ermittelt worden.

Der zweite Teil von Heyinks Aufsatz besteht aus einer Reihe recht konventioneller Werkbeschreibungen, in denen im wesentlichen die aus meinem Text plagierten Gedanken an konkreten Kompositionen exemplifiziert werden; zwei der drei näher vorgestellten Stücke (*De profundis* und *Beatus vir*) finden sich übrigens auf der obengenannten CD-Produktion. Zur Illustration seiner Besprechung von *De profundis* veröffentlicht Heyink insgesamt vier Seiten Notenmaterial, wobei er sich nachweislich auf die von mir angefertigte Spartierung des Stückes stützt – dies, ohne meine Genehmigung eingeholt zu haben; der Autor dankt (S. 127, Fußnote 41) zwar Konrad Junghänel, dem Leiter des Ensembles Cantus Cölln, für die Überlassung von Kopien, erwähnt mich jedoch mit keinem Wort, obwohl meine Partituren sämtlich mit Namen versehen sind. Nun besitzt Cantus Cölln zwar meine Genehmigung zur praktischen Nutzung dieser Spartierungen; diese selbst bleiben aber nach wie vor mein geistiges Eigentum, und ihre wissenschaftliche Auswertung (einschließlich etwaiger Editionspläne) behalte ich mir vor.

Ein so krasser Fall von Plagiat steht meines Erachtens in jüngerer Zeit im wissenschaftlichen Dialog unseres Faches singularär da und darf weder von mir als Betroffenen noch von der „community of scholars“ hingenommen werden.

Peter Wollny

BERICHTE

Erice (Sizilien), 26. bis 29. Juli 1995:

Symposium „Costituzioni musicali, strutture compositive e prassi esecutive nel XVI“

von Joachim Steinheuer, Detmold

In Verbindung mit dem *IX Corso di musica rinascimentale* veranstalteten das *Istituto di Storia della Musica dell' Università di Palermo* und die dortige *Scuola di musica rinascimentale* Ende Juli 1995 in Erice ein von Maria Antonella Balsamo und ihren Mitarbeitern ebenso umsichtig wie liebevoll vorbereitetes Symposium, das als direkter Erfahrungsaustausch zwischen musikwissenschaftlicher Forschung und historischer Aufführungspraxis konzipiert war. Fragen nach dem Zusammenhang von kompositorischer Struktur und Aufführungspraxis im italienischen Madrigal in der Zeit des Übergangs von der ‚prima‘ zur ‚seconda pratica‘ standen im Zentrum. Insofern hatte man die Referenten eingeladen, speziell jene Werke in ihren Vorträgen zu diskutieren, die von den Teilnehmern des parallel stattfindenden Interpretationskurses unter der Leitung von Gabriel Garrido und Roberto Gini auch praktisch erarbeitet werden sollten.

In seinem Einführungsreferat erläuterte Paolo Emilio Carapezza, ausgehend von einer Bemerkung Gioseffo Zarlinos in den *Istituzioni harmoniche*, seine Ideen zum Wandel der Funktion der Harmonik von einem subtilen Spiel mit eher homogenen Klangfarbenwerten etwa bei den venezianischen Madrigalkomponisten um die Mitte des 16. Jahrhunderts hin zu expressiver Dissonanzbehandlung und einem weit weniger auf Integration ausgerichteten Klangbild in Werken an der Wende zum 17. Jahrhundert. Als ‚prima pratica‘-Beispiele dienten im folgenden vor allem jene Kompositionen von Adrian Willaert aus der *Musica nova* (1559), die Zarlino selbst als vorbildlich erwähnt hatte. So stellte Maria Antonella Balsamo Willaerts Vertonung von Petrarcas Sonett *Aspro core e selvaggio e cruda voglia* der bereits ein Jahr zuvor veröffentlichten Fassung des jungen Jacques de Wert gegenüber, während Massimo Privitera Willaerts *Mentre che'l cor da gl'amorosi vermi* als modellhaft für dessen kompositorischen Umgang mit Syntax, Metrik, Klanglichkeit und Stimmung von Petrarcas Vorlage deutete. Ergänzt wurden diese Untersuchungen zum ‚prima-pratica‘-Madrigal durch einen Bericht von Giuseppe Collisani über editorische Fragen sowie einen Überblick von Dino Fabris über die handschriftlichen und gedruckten Quellen von Madrigalintabulierungen für Lauten sowie darüber, welche Schlüsse daraus für aufführungspraktische Fragen zu ziehen seien. Silke Leopold verwies bei ihrer Untersuchung zu Claudio Monteverdis Tasso-Vertonung *Dolcissimi legami* auf formale wie kompositorische Neuerungen im mehrstimmigen Madrigal am Ende des Jahrhunderts, und Joachim Steinheuer interpretierte schließlich Sigismondo d'Indias Solomadrigal *Cara mia cetra andianne* als in Text und Musik gleichermaßen bewußtes Manifest des einer neuen Wirkungsästhetik verpflichteten Sologesangs.

Dresden, 19. bis 24. September 1995:

Kolloquium und Vorträge „Heinrich Schütz in der historischen Umbruchsituation seines Jahrhunderts“

von Thomas Dohna, Bielefeld

Das 34. Internationale Heinrich-Schütz-Fest 1995 in Dresden stand unter dem Thema „Heinrich Schütz in der historischen Umbruchsituation seines Jahrhunderts“. Dieses Thema forderte

auch eine Betrachtung von Schütz' Stellung und Werk unter politischen Gesichtspunkten heraus. Drei Beiträge waren diesen Aspekten gewidmet. Fünf weitere Beiträge beleuchteten die musikalische Umbruchsituation. Zwei Vorträge näherten sich der Schütz-Pflege im 20. Jahrhundert.

In seinem Eröffnungsvortrag „Zur Geschichte der Heinrich-Schütz-Gesellschaft“ betrachtete Arno Forchert (Detmold) Ursprünge und Geschichte der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, die in Nachahmung der Bach-Gesellschaft von einer musikalischen Honoratioren-Gesellschaft zu einer internationalen wissenschaftlichen und musikalischen Vereinigung geworden sei und die wissenschaftliche Forschung mit der praktischen Aufführung der Werke Schütz' zu verbinden suche.

Die Referenten des Kolloquiums befaßten sich mit der historischen Umbruchsituation des 17. Jahrhunderts. Konrad Küster (Freiburg) sah in seinem Referat „Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges – Perspektiven der *Psalmen Davids* von Heinrich Schütz“ die *Psalmen Davids* (1619) einmal als Summe der bisherigen Tätigkeit Schütz' als Hofkapellmeister (seit 1617) des sächsischen Kurfürsten, dann als diplomatisches Geschenk in Verbindung mit der Einladung zu Schütz' Hochzeit an die herrschenden Häuser, was wiederum die enge Einbindung Schütz' in die Hofstruktur belege. Jürgen Heidrich (Göttingen) kam in dem Referat „Die *Cantiones Sacrae* von Heinrich Schütz vor dem Hintergrund konfessioneller und reichspolitischer Auseinandersetzungen“, was die politische Einordnung der *Cantiones Sacrae* (1625) angeht, zu ähnlichen Ergebnissen. Vielleicht ist schon die Kompilation, sicher aber die Widmung politisch bestimmt gewesen. Sie ist vom Kurfürsten sanktioniert, worauf das kurfürstliche Wappen auf dem Titelblatt hinweist, und vielleicht durch den sächsischen Oberhofprediger Matthias Hohe von Hohenlohe angeregt worden. Einen ganz anderen Zugang zum Werk Schütz' wählte Werner Breig (Bochum). Seine Analyse „Der Stil von Schütz' ‚Geistlicher Chormusik‘“ zeigte, daß eine Art „Reißbrettkonstruktion“ die Satztechnik beherrscht. Vom Stylus gravis als mittlere Schicht ausgehend, erreichte Schütz durch Verdichtung und Augmentation, also durch geradzahlige Verkleinerung und Vergrößerung der Notenwerte, drei zeitverschobene Varianten des Stylus gravis.

Musiktheoretische Probleme behandelte Eva Linfield (Waterville, Maine/USA) in ihrem Beitrag „Kontrastierende Theorien im 17. Jahrhundert: Analytische Ansätze zur Harmonik von Heinrich Schütz“. Sie zeigte, daß die in den deutschen Musiklehren des 17. Jahrhunderts deutlich werdenden Einflüsse der dur-moll-tonalen Harmonik auch in Schütz' Werk wiederzufinden sind. Mary E. Frandsen (Rochester, N.Y./USA) verfolgte „Eine wichtige Spur: Albrici, Peranda und die frühe Erscheinung der ‚Concerto-Aria-Kantate‘ in Dresden“. Sie legte nahe, die Entstehung der sogenannten Concerto-Aria-Kantate nicht mehr als eine Erfindung David Pohles anzusehen, sondern sie auf eine besondere Form der römischen geistlichen Motette zurückzuführen, die Albrici vor 1654 nach Dresden mitgebracht und zur Concerto-Aria-Kantate weiterentwickelt habe. Einen weiteren Aspekt von Schütz' Wirken sprach Michael Belotti (Freiburg) mit Schütz' Vermittlerrolle an. „Jacob Praetorius, ein Meister des instrumentalen Kontrapunkts“ war als Orgelschüler von Schütz an Matthias Weckmann vermittelt worden. Manfred Fechner (Dresden) diskutierte „Carlo Farinas Instrumentalmusik“, die, in fünf Bänden erschienen (1626–1628), Tanzsätze und Sonaten umfaßt. Die Sonaten zeigen spieltechnische, harmonische und rhythmische Feinheiten, die an Manierismus grenzen. Die Galliarde Nr. 14 ist Teil der Torgauer *Daphne* gewesen, die damit nicht als „durchkomponierte“ Oper, sondern als Stück des Sprechtheaters mit Tanz- und Gesangsseinlagen zu denken ist.

Mehr als nur „Bemerkungen zu den Festpredigten des Reformationsjubiläums 1617“ machte Wolfgang Herbst (Heidelberg), als er die politische Gefährlichkeit der Muster- und Festpredigten des oben schon genannten Oberhofpredigers und Vorgesetzten Schütz', Matthias Hohe von Hohenlohe, beschrieb. Die Polemik gegen Papst und Papsttum war geeignet, religiöse in politische und politische in religiöse Kämpfe umschlagen zu lassen. Die Diskussionen zu diesem und zu den Referaten des Kolloquiums kamen u. a. zu den Ergebnissen, daß die politische Funktion Schütz' und sein Verhältnis zu seinen Zeitgenossen am Dresdener Hof in der Forschung noch zu

wenig Beachtung erfahren haben, ihre Erforschung aber wichtige Erkenntnisse zum Werk Schütz' beitragen könnte.

Wolfram Steude (Dresden) äußerte sich „Zur deutschen Schütz-Pflege zwischen 1956 und 1995“ und beschrieb damit den Weg von der feierlichen Zelebration bei Rudolf Mauersberger (1956) bis hin zur modernen, unter den Gesichtspunkten der historischen Aufführungspraxis gestalteten Interpretation Frieder Bernius' (1992).

Köln, 14. bis 17. November 1995: Symposium „100 Jahre Hindemith“

von Norbert Bolín, Köln

Berührungsängste und Schwierigkeiten im konkreten wie übertragenen Sinne charakterisieren die problematische Beziehung zur Person und zum Schaffen von Paul Hindemith. Mit der Harmlosigkeit, die der älteren Generation avantgardistischer Komponisten unseres Jahrhunderts nachgesagt wird (wie z. B. Bernd Alois Zimmermann und Igor Strawinsky), setzen die einen, mit Avantgarde die anderen seine Kompositionen gleich. Als honoriger Professor gilt der ‚alte‘ Hindemith den ersteren, als Bürgerschreck erscheint der unvergessene ‚junge‘ Hindemith den Letztgenannten. Mit Detailstudien wie generalisierenden Überlegungen wollten Musikforscher aus Deutschland und Österreich mit einem Symposium in der Hochschule für Musik Köln, in den Tagen um den 100. Geburtstag des Komponisten, den gegenwärtigen Stand der Forschung zu Person und Werk Hindemiths eruieren und damit zu einer Neuorientierung im besten Falle, zur aktuellen Diskussion aber auf jeden Fall beitragen.

Daß das von ihm selbst in der Öffentlichkeit vermittelte Bild Hindemiths nicht der Wirklichkeit entspricht, lag als These dem Eröffnungsvortrag des Direktors des Frankfurter Paul Hindemith-Institutes, Giselher Schubert, zugrunde. Er erkannte die Gründe für die disparaten Wertungen und Deutungen über Hindemith für die Biographie des Komponisten unter anderem darin, daß Hindemith selbst-bewußt keine autobiographischen Schriften verfaßte, der Komponist wie Interpret sich jeweils emotionslos und sachlich bis entsubjektiviert über sich und sein Schaffen geäußert, auch eigene Werke zurückgezogen habe, schließlich mehrfach überarbeitete oder ganze Werkgruppen gar nicht veröffentlichte (u. a. frühe Lieder), die, da inzwischen verschollen, nur mehr als Werktitel bekannt sind. – Zwei Wesensmerkmale Hindemithscher Musik entwickelte Peter Cahn aus exemplarischen Wendungen der Biographie im Abgleich mit einer Vielzahl früher Werke des Komponisten: Melancholie und Bewegungsimpuls. – Der aus Hindemiths Verständnis resultierende Begriff des ‚verständlichen Komponierens‘ galt Luitgard Schader, das musikpädagogische Denken und Wirken des Komponisten am Beispiel des sogenannten Plöner Musiktages 1932 zu exemplifizieren. Hindemiths Laienmusik-Interesse wurzelte in der Überzeugung, die Diskrepanz zwischen dem professionellen Interpreten und dem Auditorium zu überbrücken. Daß der von Hindemith propagierte ‚Gemeinschaftsgedanke‘ durch nationalsozialistische Ideologen politisch korrumpiert und mißdeutet wurde, kann nicht dem Künstler und nicht dem Werk selbst zuzuschreiben sein, sondern einer ‚gewalttätigen‘ Rezeption. – Der Modernität Hindemiths galt der Vortrag Peter Andraschkes, der den Terminus der ‚Gebrauchsmusik‘ an Beispielen von Hindemiths Kompositionen für das seinerzeit neue Medium ‚Radio‘ einer kritischen Würdigung unterzog. Dem umfänglichen Wirken des Komponisten in Wien wie gleichermaßen dem Spätwerk Hindemiths entsprach eine faktenreiche Darstellung von Hartmut Krones.

Daß Hindemith nach 1945 zu den fraglos anerkannten Komponisten gehörte und sich seine Werke im Konzertbetrieb des Nachkriegs-Deutschland größter Beliebtheit erfreuten, führte Lot-

te Thaler zu der Überlegung, vor welchem Hintergrund die Distanzierung der nachwachsenden Komponistengeneration von Hindemith (Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Hans Werner Henze, Pierre Boulez u. a.) verlief. Sie differenzierte die Anhänger einer Fortschrittsideologie, deren Prophetie nicht zur Verantwortung gezogen werden könne, von Hindemiths kompositorischem Denken, das in der Rückgewinnung von Tradition die ‚traditionelle Kommunikationsform‘ Konzert nicht aufgeben wollte. Dem mit Radikalität und Restriktion verhafteten „ausschließenden Künstlertypus“ stand Hindemith als vermittelnder „einschließender Künstlertypus“ in seiner Zeit gegenüber, der vom Hörer ausging und dem das Werk eher von sekundärer Bedeutung erscheinen konnte. In Übereinstimmung mit diesen Gedanken exemplifizierte Dieter Gutknecht Hindemiths Verhältnis zur Alten Musik – als Interpret gleichermaßen wie als Komponist. Aufnahmen des Musikers Paul Hindemith, dessen Bearbeitungen Alter Musik sowie seine ästhetische Einstellung, „der Komponist habe vor allem die alten Meister zu studieren“, spinnen sich zum roten Faden der Erörterung.

Ein weiterer Vortragskomplex widmete sich einzelnen Werken, wie z. B. Erich Reimer der *Zweiten Orgelsonate*, Achim Heidenreich dem Werkkomplex der 20er Jahre, den sogenannten *Kammermusiken*, und Thomas Seedorf verschiedenen Vokalkompositionen. Die den täglichen Vortragszyklus beschließende abendliche Diskussion über die Tagesthemen des Symposiums leitete Norbert Bolin.

Berlin, 9. Dezember 1995:

Tagung „Erich M. von Hornbostel – Gestaltpsychologe, Archivar und vergleichender Musikwissenschaftler“

von Jörg Derksen, Bonn

Allzu häufig werden im gegenwärtigen Wissenschaftsbetrieb die Leistungen früherer Forscher auf Schlagworte reduziert, die ihren Anregungen nicht gerecht werden. Bei der Konzeption der anzuzeigenden Tagung in zeitlicher Koinzidenz mit dem 60. Todestag stand deshalb das Aufbrechen dieser Klischees im Mittelpunkt, um die Funktion Hornbostels im interdisziplinären Diskurs der ersten Jahrhunderthälfte und die Aktualität seiner Thesen und wissenschaftlichen Impulse kritisch zu erschließen. Es war genug Diskussionsmaterial aufgreifbar, als sich am Musikwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität Berlin Kultur- und Medienwissenschaftler, Psychologen und Musikethnologen mit Musiksoziologen um die Einbindung Erich M. von Hornbostels (1877–1935) in neue Zusammenhänge bemühten.

Die Zeiten überdauern wird in erster Linie die Institutionalisierung Hornbostels als Archivar. Hier stellte die mit der wissenschaftlichen Aufarbeitung der überkommenen Sammlung betraute Kuratorin, Susanne Ziegler (vgl. auch dies.: *Die Walzensammlung des ehemaligen Berliner Phonogrammarchivs, Erste Bestandsaufnahme nach der Rückkehr der Sammlung 1991*, in: *Baessler-Archiv* N.F. 43 [1995], S. 1–34), Wege und Probleme der frühen Schalldokumentation dar. Bereits vor Hornbostels Eintritt in die Archivleitung (1906) zeigte sich die Praxisbezogenheit der ersten Schallsammler: Ganz in diplomatischen Bahnen bewegte sich die erste „Phonographierung“ des zufällig am Berliner Kaiserhof weilenden Siamesischen Hoforchesters im aufschreibetechnischen Schwellenjahr 1900. Auch die erste Auslandsreise (1905) zwecks musikalischer Dokumentation von Berlin in das damalige Abessinien unterstreicht den experimentierfreudigen Zugang der Anfangsjahre. Im folgenden ließ die eingehende Beschäftigung mit der Person Hornbostels und seines wissenschaftlichen Œuvres Momente größter Kohärenz erkennen. Steffen Schmidt („Zeit und Ausdruck in Hornbostels Aufsatz ‚Melodischer Tanz‘, 1904“) stellte dabei die Einschränkung – entgegen Hornbostels eigenem Diktum von der „Einheit der Sinne“ – gegenüber dem körperlich-musikalischen Gesamtkomplex auf eine lediglich melodiefixierte Betrachtung heraus. Der Erste Weltkrieg unterminierte die angeführte Einheit der Sinne

und Einzelsinne noch gründlicher (Peter Berz „Zur Physiologie des Raumes bei Hornbostel“). U-Boote wurden zu Laborräumen der Musikforscher, und Spezialisten mit absolutem Gehör sollten – ebenfalls unter Wasser – Schiffstypen an der Tonhöhe der Motoren erkennen können. Das Richtungshören wurde Teil der Ballistik. Die Sinneswahrnehmung geriet in den Sog einer Pathologie des Krieges.

Ein weiterer Diskussionspunkt betraf die ideengeschichtliche Einbindung Hornbostels (Martin Müller „Gestaltpsychologie und kulturvergleichende Forschung“). Die enge Zusammenarbeit mit Carl Stumpf und die Wirkung der Berliner Schule der Gestaltpsychologie hinterließen auch hier ablesbare Spuren. So war Hornbostel eigentlich auch nicht ein kulturvergleichender Forscher, vielmehr gibt er sich als Vorläufer moderner Ethnopsychologie zu erkennen, der Kriterien für den interkulturellen und völkerpsychologischen Vergleich entwickelte. Trotz fehlender eigener Feldforschungen und einer unzureichend standardisierten Transkriptionspraxis war Hornbostels Bemühen auf musikethnologischem Gebiet bis in die jüngste Vergangenheit als nachhaltig innovativ anzusehen (Gerd Grupe „Hornbostel und die Erforschung der afrikanischen Musik aus der ‚armchair‘-Perspektive“).

In dem Briefwechsel (1923–1935) zwischen Hornbostel und dem niederländischen Musikethnologen Jaap Kunst, der von Marjolijn van Roon ausgewertet worden war, zeigte sich ein unvermutet schwelgerischer Musikforscher im Berlin der Zwischenkriegszeit. Offenbar verstand er seine Blasquintentheorie, die grundsätzlich kritisiert worden war, ausdrücklich als Hypothese. Die Korrespondenz kreiste um Laut und Sinn, das Alphabet und die Tierkreisdeutung. Die Begriffstriaas im Untertitel der Tagung fand durch die selbstreflexive Bezeichnung Hornbostels als „Zauberkünstler“ eine sinnfällige Ergänzung. Sebastian Klotz, selbst Organisator der Tagung, fügte in Anspielung auf den Adorno-Aufsatz „Nadelkurven“ in den *Musikblättern des Anbruchs* (1928) dem Persönlichkeitsprofil und Metierbewußtsein Hornbostels weitere Facetten hinzu. Es ging hierbei um Hornbostels oft zwiespältiges und ungeklärtes Verhältnis zur Moderne, zur Massenkultur, zu den neuen technischen Medien und Rationalisierungsprozessen jener Zeit. Gerade mit der eigenen Standortbestimmung vor Augen stellte sich Klotz die Frage, was sich beide Exilanten – Hornbostel und Adorno waren zeitgleich (1934) in New York – in einem fiktiven Dialog zu sagen gehabt hätten.

Berlin, 19. und 20. Dezember 1995:
Kolloquium „Sprache und Musik“

von Sabine Ketteler, Berlin

Die Arbeitstagung wurde von zwei Instituten der Freien Universität Berlin, dem Musikwissenschaftlichen Seminar und dem Seminar für Vergleichende und Indogermanische Sprachwissenschaft, in Verbindung mit der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung organisiert. Die Initiatoren, Albrecht Riehtmüller, Bernfried Schlerath und Hans H. Eggebrecht, hatten zu diesem Treffen Musikwissenschaftler, Sprachwissenschaftler und -philosophen eingeladen. Diese Zusammensetzung entsprach dem erklärten Ziel, das Thema nicht in seiner engeren Bedeutung aus der musikwissenschaftlichen Sicht, also zum Beispiel dem Bereich der Oper oder der Vertonung, anzugehen. Eine Zugangsweise quasi „von der Wurzel her“ sollte im Mittelpunkt stehen. Unter dieser Prämisse konnten gerade auch die unterschiedlichen Perspektiven von Musikwissenschaft und Sprachwissenschaft fruchtbar gemacht werden. Die differierenden Ansätze wurden in zwei grundsätzlichen Vorträgen zum Verhältnis von Sprache und Musik deutlich. Hans H. Eggebrecht (Freiburg i. Br.) beschrieb Musik als eine Sprache im metaphorischen Sinne. Der Wille zur Mitteilung stehe als gemeinsames Movens hinter musikalischer und sprachlicher Äußerung. Im Unterschied zur Sprache sei die Musik jedoch eine begriffslose Mitteilung. Daran schließe sich die spezielle und von dem begrifflichen Verstehen unterschiedene

Art des ästhetischen Verstehens an. Musik könne zwar z. B. durch Analyse zur Sprache gebracht werden, das Wesentliche sei damit jedoch nicht zu erfassen. Demgegenüber betonte Bernfried Schlerath auf Grundlage der Sprechakttheorie Bühlers, daß Musik keine Sprache sei und auch kein der Sprache vergleichbares Zeichensystem besitze. Musik sei aber von der Sprache abhängig, da alles Denken über Musik nur durch und in Sprache möglich und zu vermitteln sein. In der Konsequenz formulierte er Skepsis gegenüber der Möglichkeit eines objektabhängigen ästhetischen Verstehens, wie es Eggebrecht beschrieben hatte, und der Vorstellung eines richtigen oder falschen Verstehens von Musik.

Durch diese Vorträge und die daran anschließende Diskussion war deutlich geworden, daß die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Musik zum Teil auch mit dem Ziel einer Unter- oder Überordnung verbunden ist. Ein historisches Beispiel gab Wolfgang Auhagen (Berlin) anhand der Schriften Johann Nikolaus Forkels. Dieser wollte Musik zu einer „Sprache des Herzens“ erheben, sie also nicht nur der Sprache parallel setzen, sondern sogar in gewisser Weise hierarchisch überordnen, wie Albrecht Riethmüller bemerkte. Wendungen wie „Sprache des Herzens“ und „musikalische Logik“ sollten als Versuch verstanden werden, die Musik über Analogiebildung zu nobilitieren. Michael Maier (Berlin) erörterte die Problematik einiger solcher historischer Modelle der sprachanalogen Beschreibung von Musik.

Dieser Hintergrund des Nachdenkens über das Verhältnis von Musik und Sprache schien auch bei dem Themenblock durch, der dem Sprachwissenschaftler und Philosophen Johannes Lohmann (1895–1983) gewidmet war. Lohmann hatte sich vor allem in seinen späteren Arbeiten intensiv mit dem Verhältnis von Sprache und Musik in der griechischen Musiktheorie beschäftigt. Dort sah er, wie Albrecht Riethmüller referierte, im „Logos“ das Sprache und Musik gemeinsame rationale Prinzip, das ihm spezifisch für die abendländische Musikgeschichte zu sein schien. Werner Walcker-Mayer (Kleinblittersdorf) berichtete über seine Zusammenarbeit mit Lohmann anlässlich der Rekonstruktion der Orgel von Aquincum, in deren Aufbau Lohmann seine Theorie vom Logos verifiziert sah. Ob Lohmanns Theorie von der Rationalität als Spezifikum abendländischer Musikentwicklung in dieser Weise haltbar sei, bezweifelte Josef Kuckertz (Berlin). Auch in der indischen und arabischen Musikgeschichte gebe es eine hochentwickelte Musiktheorie, nur seien viel weniger Quellen zugänglich. Kuckertz selbst schilderte die vom Aufführungskontext abhängigen Varianten der Verbindung von Musik und Sprache in den Gesängen von Purandaradasa in Südindien. Frieder Zaminer (Berlin) entwickelte im Ausgang von Pindar die These einer frühen Einheit von Musik und Sprache in der griechischen Antike.

Der Frage nach Parallelen von Musik und Sprache widmeten sich weitere Vorträge. Albrecht von Massow (Freiburg i. Br.) erwog, daß es zwischen tonaler Musik und Sprache eine Deckung gegeben habe, wie z. B. von Reim und Kadenz, die in der Atonalität zugunsten einer Emanzipation der Musik aufgegeben worden sei. Jaroslav Jiránek (Prag) untersuchte die spezifische Semantik der Musik und stellte die Möglichkeiten des ‚wissenschaftlichen‘ Sprechens über Musik überhaupt zur Diskussion. Ana Agud (Salamanca) analysierte den Faktor Zeit in seiner unterschiedlichen Bedeutung für Musik und Sprache. Dem vor allem durch die Vorträge Eggebrechts und Schleraths angesprochenen Thema ‚Musik als Sprache‘ näherte sich von sprachphilosophischer Seite Werner Stegmaier (Greifswald). Auf der Grundlage einer ‚Philosophie der Zeichen‘ entwarf er eine Beschreibung von Musik als ein System aus prägnanten Zeichen ohne Bedeutung. Damit war der Blick zurückgelenkt auf die grundsätzliche Differenz von Sprache und Musik. Zugleich aber war auch von sprachwissenschaftlicher Seite ein Hinweis an die Musikwissenschaft gegeben, daß das System der Sprache nicht unbedingt leichter und eindeutiger als das der Musik zu fassen ist, daß wir, wie Ana Agud es formulierte, vielleicht auch nicht so genau wissen, was Sprache ist.

Zwickau, 7. bis 10. Februar 1996:

16. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung

von Thomas Synofzik (Köln)

Ungewöhnlich umfangreich gestaltete sich diesmal das Programm der Zwickauer Schumann-Tagung, als deren Veranstalter seit der ‚Wende‘ die Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau fungiert – der 100. Todestag Clara Schumanns und das 40jährige Bestehen des Schumann-Hauses mögen Gründe dafür geboten haben. Erster Themenschwerpunkt waren Schumanns Dresdner Jahre: Matthias Wendt (Düsseldorf) stellte eröffnend zwei Notiz- und Skizzenbücher aus den Jahren 1848/49 vor. Richard D. Green (Evanston, Illinois) verfolgte die Entstehungsgeschichte der Faust-Szenen, Gerd Nauhaus (Zwickau) jene der Dresdner Kammermusikwerke. Rainer Boestfleisch (Wolfenbüttel) bot eine thematische Analyse der 2. *Sinfonie*; Bodo Bischoff (Berlin) versuchte, zur Motette *Verzweifle nicht im Schmerzensthal* op. 93 über den Weg der Textanalyse und Jörg Ewert (Freiburg i. Br.) zur Oper *Genoveva* von den Satzbezeichnungen her einen Zugang zu finden. Schumanns Beziehungen zu den Dresdner Organisten Johann Schneider und Robert Pffretzschner beleuchtete Johannes Roßner (Zwickau), zu dem Dichter-Komponisten Leopold Schefer Ernst-Jürgen Dreyer (Kaarst) und zu Felix Mendelssohn Bartholdy Thomas Schmidt (Heidelberg).

Die Brücke zum folgenden Themenkomplex der Schumannschen Liedkompositionen schuf Eberhard Möller (Zwickau) mit seinem Vortrag über den Dresdner Kapellmeister Carl Gottlieb Reißiger sowie dessen Braunschweiger Amtskollegen Gottlob Wiedebein und ihre Beziehungen zu Schumanns Jugendliedern. Thomas Synofzik (Köln) interpretierte neue Dokumente zu den Anfängen des Liederjahrs 1840, Helmut Schanze und Krischan Schulte (Siegen) berichteten über ihre Arbeiten an einem den literarischen Textvorlagen der Vokalwerke Schumanns gewidmeten Band der Neuen Robert-Schumann-Ausgabe.

Der vielschichtigen Persönlichkeit Clara Schumanns widmeten sich Janina Klassen (Berlin), die die beiden Fassungen der Heine-Vertonung *Sie liebten sich beide* verglich, Olga Lossewa (Moskau) und Ute Bär (Zwickau), die Konzertauftritten in Rußland und im Ostseeraum nachgingen, und Renate Hofmann (Lübeck), die die Erziehung der Söhne Clara Schumanns darstellte. Die Grundsätze Claras eigener pianistischer Ausbildung durch Friedrich Wieck schilderte Cathleen Köckritz (Neukirch); ihre Beziehungen zu Hermann Levi untersuchte Joachim Draheim (Karlsruhe), zur Familie Friedrich Lists Eugen Wendler (Reutlingen), zu Wilhelmine Schroeder-Devrient Kazuko Ozawa-Müller (Düsseldorf) und zu Ernst Rudorff Stephanie Twiehaus (Bonn).

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

Angaben 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 1995/96

Bonn. Priv.-Doz. Dr. Walter Werbeck: Programmmusik im Fin de siècle: Die Tondichtungen von Richard Strauss (mit Pros) – Pros: Die Orgelmusik J. S. Bachs – Haupt-S: Musiklehre im 16. Jahrhundert (Lektüre der „Musica“ von Nicolaus Listenius).

Köln. Hochschule für Musik. Dr. Josef Eckhardt: Pros: Einführung in die Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Jobst Fricke: Grundlagen der Kontextgenerierung in der Musik (mit Haupt-S). □ Prof. Dr. Robert Günther: S: Musik der Mittelmeerländer. □ Dr. Hans-Joachim Wagner: Quellentexte zur Ästhetik der Oper im 20. Jahrhundert.

Saarbrücken. Priv.-Doz. Dr. Dieter Gutknecht: Georg Friedrich Händel – Pros. II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 – S: Karl-Heinz Stockhausen: LICHT – S: Probleme in der barocken Aufführungspraxis.

Weimar. Prof. Dr. Helen Geyer: Das Triangulum Schütz-Schein-Scheidt – Vom Concerto grosso zum Solokonzert – Pros: Die Motette der Niederländer – Haupt-S: Oper zwischen den Reformen: Von der Entstehung bis zur Heranbildung der Opera seria – Ü: Manieren und Ähnliches – Probleme der Aufführungspraxis 1550–1700.

Sommersemester 1996

Bayreuth. Musikwissenschaft Bernat Cabero M. A.. Pros: Robert Schumanns Liedzyklus „Dichterbildung“ – Pros: Aufführungspraxis alter Musik: ein produktives Paradoxon?

Bonn. Prof. Dr. Renate Groth: Pros: Jean-Philippe Rameau als Komponist und Theoretiker – Pros: „Stile antico“ und „stile moderno“ in frühen geistlichen Chorkompositionen von Heinrich Schütz – Haupt-S: 1830: „Symphonie fantastique“ von Hector Berlioz. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: „Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica.“ Möglichkeiten und Ziele des Studiums zwischen Musikwissenschaft und Musikpraxis.

Detmold/Paderborn. Die Lehrveranstaltungen von Prof. Dr. Silke Leopold und Joachim Steinheuer entfielen. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Pros: Anton Webern. □ Prof. Dr. Karol Berger: S: Mozarts Klavierkonzerte. □ Prof. Dr. Andrew McCredie: S: Musik der Emigration. □ Prof. Dr. Jaap van Benthem: S: Ockeghem. □ Prof. Dr. Reinhard Strohm: S: Venezianische Oper. □ Dr. Irmlind Capelle: Ü: Analyseübung zur Sinfonie um 1800.

Frankfurt. Prof. Dr. Heinrich Poos: Haupt-S: „Todesmusik“ Studien zum Verhältnis von Musik und Mythos in der neueren Musikgeschichte.

Frankfurt. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Herbert Schneider: Robert Schumann. □ Prof. Dr. Peter Cahn: S: Beethovens Violin- und Violoncellosolnaten – Kolloquium. □ Dr. Andreas Ballstaedt: S: Aaron Copland. □ Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Geschichte der Musik ab 1600. □ Dr. Dieter Winzer: Pros: Französische Orgelimprovisation und -komposition seit César Franck. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Beethovens späte Quartette. Werkanalysen und Deutung – zugleich eine fachübergreifende Einführung in neuere Theorien der ästhetischen Bedeutung (Strukturalismus, Semantik, Semiotik). □ Dr. Rainer Bayreuther: Einführung in die Musikwissenschaft.

Kiel. Priv.-Doz. Dr. Siegfried Oechsle: S: Deutsche Musiktheorie des 17. Jahrhunderts (3) – Ü: Beethovens Klaviersonaten.

Köln. Priv.-Doz. Dr. Manfred Bartmann: EDV-Anwendungen in der Vergleichenden Musikwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung neuerer ethnomusikologischer Forschungen. □ Prof. Dr. Ferenc Bónis: Probleme der ungarischen Musikgeschichte. □ Priv.-Doz. Dr. Peter Gülke: Sinfonische Konzeptionen vor und nach der Jahrhundertwende. □ Priv.-Doz. Dr. Tomi Mäkelä: Kompositionstechniken im 20. Jahrhundert – Haupt-S: Schulen Neuer Musik. Analysen zur Problematik der Schüler-Lehrer-Rezeption – Pros: Filmmusik in Hollywood der 1930–40er Jahre – Ü: Musiktheoretische Texte. □ Priv.-Doz. Wolfgang Voigt: Ästhetik und Hauptrichtungen der programmatisch orientierten Instrumentalmusik seit dem Madrigalismus – Haupt-S: Hörpsychologie und Elektronische Musik – Pros: Sozialpsychologische Aspekte des Musiklebens im 20. Jahrhundert. □ Dipl.-Ing. Andreas Gernemann: Ü: Tontechnisches Praktikum. □ Christoph Louven M. A.. Pros: Grundlagen der musikalischen Akustik – Ü: Akustisches Praktikum. □ Priv.-Doz. Dr. Roland Eberlein: Haupt-S: Die Kontrapunktlehre: Entstehungsgeschichte und Entstehungsursachen. □ Birgit Vogelsang-Herden M. A.. Ü: Musikbibliothekarisches Arbeiten.

Köln. Hochschule für Musik. Dr. Josef Eckhardt: Pros: Musikinteressen aus soziologischer Sicht. □ Prof. Dr. Jobst Fricke: Akustik der Musikinstrumente (mit Pros). □ Priv.-Doz. Dr. Manuel Gervink: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance – Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert – Pros: Musikalische Stilkunde – Haupt-S: Franz Schubert. □ Prof. Dr. Robert Günther: S: Die Musik Lateinamerikas. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Haupt-S: Die deutsch-österreichische Symphonik zwischen Beethoven und Mahler. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte II: Barock bis Klassik. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert – Pros: Geschichte des Instrumentalkonzerts bis 1750 – Pros: Adornos „Philosophie der neuen Musik“ – Haupt-S: Mendelssohns Oratorien „Paulus“ und „Elias“. □ Dr. Hans-Joachim Wagner: Quellentexte zur Geschichte der Musikästhetik.

Saarbrücken. Priv.-Doz. Dr. Dieter Gutknecht: Geschichte des Sinfoniekonzerts – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik – S: Abstract Expressionism und New York School – S: Geschichte der Aufführungspraxis alter Musik.

Tübingen. Klaus Aringer M. A.: Ü: Die Motette im 13. Jahrhundert. □ Dr. Stefan Morent: Ü: Aufführungspraxis des Mittelalters III.

Wintersemester 1996/97

Augsburg. Lehrbeauftragt. Margit Bachfischer M. A.: Ü: Historische Satzlehre: Generalbaß. □ Lehrbeauftragt. Dr. Friedhelm Brusniak: S: Mediatisierung und Säkularisation (Landesforschung). □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Franz Schubert: Kompositionen aus seinem letzten Lebensjahr – Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1) – Haupt-S: Notre-Dame-Conductus (3). – Pros: Ausgewählte Kompositionen von Heinrich Schütz (Analyse). □ Lehrbeauftragt. Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Lehrbeauftragt. Irina Paladi M. A.: Pros: Ein- und mehrstimmige Gattungen des Trecento. □ Dr. Erich Tremmel: S: Saiteninstrumente ohne Tastatur (Instrumentenkunde) – Ü: Musikpaläographie III: Modal- und schwarze Mensuralnotation.

Bamberg. Prof. Dr. Marianne Bröcker: S: Einführung in die Instrumentenkunde – Die Volksmusik Frankreichs II – S: Katalogisierung fränkischer Volksmelodien (Projekt zur Entwicklung eines Verfahrens) – S: Feldforschungsprojekt in Oberfranken (Vorbereitung) S: Kolloquium. □ Prof. Dr. Martin Zenck: Theatralität – Haupt-S: Musik und Politik im 3. Reich – Pros: Mozarts Oper „Cosi fan tutte“ (= Methoden der musikalischen Analyse) – S: Musikkritik: Die Konzerte der Bamberger Symphoniker in der Konzertsaison 1996/97 (= Seminar über angewandte Musikwissenschaft).

Bayreuth. Musikwissenschaft. Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Forschungsfreisemester. □ Dr. Hans-Joachim Bauer: Pros: Methoden der Analyse Neuer Musik – Pros: Zu Beethovens Sinfonien. □ Bernat Cabero M. A.: Pros: Musik als „Text“ – Pros: Zur Kompositionstechnik Palestrinas.

Bayreuth. Theaterwissenschaft. Prof. Dr. Susanne Vill: Freisemester. □ Prof. Dr. Sieghart Döhring: Geschichte des Musiktheaters I (1600–1800). – S: Musikdramaturgische Analyse in Beispielen. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Opernexperimente der Zwanziger Jahre. □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Richard Wagners „Parsifal“ – Dramaturgie und Bühnenrezeption. □ Dr. Petra Grell: Pros: Wie macht man ein Opern-Programmheft? □ Stephan Joris: Pros: Theatertechnik als Bestandteil von Inszenierungen. □ Marion Linhardt M. A.: Pros: Frauenfiguren im Drama des Fin-de-siècle. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Pros: Stravinsky-Ballete. □ Frieder Reininghaus: Pros: Voraussetzungen, gegenwärtiger Zustand und Perspektiven der Opern-Kritik. □ Hans-Jürgen Rojek/Fredi Schmidtner: Pros: TV-Redaktion/TV-Technik. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Mozarts Opern in der Forschung. □ Dr. Johanna Werckmeister: Pros: Theatermuseen: Sammlungskonzeptionen und Präsentationsformen. □ Prof. Dr. Sieghart Döhring, Dr. Hans-Joachim Bauer, Dr. Rainer Franke, Marion Linhardt M. A., Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Thomas Steiert, Dr. Johanna Werckmeister: Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

Basel. Prof. Dr. Wulf Arlt: Gattungen der Musik: Geschichte und Kritik – Grund-S: Übungen zur Musik des Barockzeitalters – Haupt-S: Übungen zur Musik des Mittelalters (gem. mit lic. phil. Martin Kirnbauer) – Repetitorium zur Musikgeschichte für Fortgeschrittene (14-tgl.) – Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung) – Interdisziplinäre Übung: Aspekte des Minnesangs: Text, Melodie, Aufführung (gem. mit Dr. Helmut Puff) – Ü: Chanson und Lied in deutschen Quellen des 15. Jahrhunderts (gem. mit lic. phil. Martin Kirnbauer). □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Stravinsky

(mit Ü) (14-tgl.) – Grund-S: Einführung in Methoden der Musikwissenschaft. Anwendung und Reflexion (gem. mit lic. phil. Heidy Zimmermann) – Haupt-S: „Remaking the Past“ Historismus in der Musik des 20. Jahrhunderts – Ü: Analyse der tonalen Musik. □ Prof. Dr. Max Haas: Musik im 1. Jahrtausend (mit Ü) – AG: Musiktheorie, Wissenschaftsgeschichte und Philosophie (19./20. Jahrhundert). □ Joshua Rifkin: Die frühen Motetten des Adrian Willaert (mit Ü je 6x im Semester). □ Dr. Joseph Willmann: Paläographie der Musik III: Mensurale Aufzeichnungsweisen des 14. und 15. Jahrhunderts. □ Lic. phil. Heidy Zimmermann: Ü: Analyse und Lektüre zum Grund-S von Prof. Dr. Anne Shreffler (14-tgl.). □ Dr. Dominique Muller: Historische Satzlehre II: Kompositions- und Stilmerkmale im französischen Liedsatz vom 14. bis zum frühen 15. Jahrhundert.

Ethnomusikologie. Priv.-Doz. Dr. Issam El-Mallah: Die Musik der Araber (14-tgl.) – Ü: Rhythmus und Rhythmusinstrumente im Sultanat Oman (14-tgl.).

Berlin. Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Pros: Die Requiem-Vertonungen von Brahms, Verdi und Fauré – Haupt-S: Musikgeschichte und Antisemitismus (am Beispiel 1933–1945) (gem. mit Dr. Eva Hanau) – Ober- und Doktoranden-S: Die Stellung der Musik in den Schriften von Kant und Hegel. □ Prof. Dr. Tibor Kneif: Musikgeschichte I – Pros: Musik für Violine allein – Haupt-S: Musikästhetik der Frühromantik – Koll: Texte zur Semiotik der Musik. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Hector Berlioz – Haupt-S: Berlioz: „Benvenuto Cellini“ – Haupt-S: Gegenströmungen zur seriellen Avantgarde – Ober- und Doktoranden-S: Aktuelle Forschungsprojekte und wissenschaftliche Neuerscheinungen. □ Prof. Dr. Rudolf Stephan: Die Musik der Moderne. □ Dr. Bodo Bischoff: Pros: Franz Schubert, „Die Winterreise“ □ Christa Brüstele M. A.: Pros: Englische Komponisten im 20. Jahrhundert. □ Dr. Lucinde Lauer: Pros: François Couperin und die französische Klaviermusik seiner Zeit – Ü: Einführung in die mittelalterliche mehrstimmige Musik. □ Dr. Michael Maier: Pros: Augustinus, „De musica“ – Lektüre-Kurs: Francis-Joseph Fétis, Schriften.

Institut für Musikwissenschaft. Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Priv.-Doz. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Rhythmusstrukturen in der außereuropäischen Musik (14-tgl.). □ Dr. Andreas Meyer: GK. Transkription II – Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ N. N.: Die Musik Indiens – GK: Einführung in die musikalische Akustik – Pros: Musikindustrie und Filmkultur in Nordindien – Haupt-S: Mehrstimmigkeit – Ü: Musik in Lateinamerika – Ü: Arbeitstechniken in der Vergleichenden Musikwissenschaft.

Berlin. Humboldt-Universität Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Hermann Danuser: Grundzüge einer Musikgeschichte des Mittelalters – Haupt-S: „Ars musica“ – Idee und Geschichte – Koll: Musik in der Literatur: Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ – Pros: Musikalische Analyse: Johann Sebastian Bach „Das Wohltemperierte Klavier“ Band 1 und 2. □ Dr. Andreas Mertsch: Pros: Aspekte der musikalischen Gattungsgeschichte des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Musik und Renaissance – Einführung in die Paläographie, Teil II: Grundlagen der weißen Notation – Haupt-S: W. A. Mozart „Die Zauberflöte“ – Probleme der Opernanalyse.

Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik. Prof. Dr. Christian Kaden: Grundlagen der Musikethnologie – Haupt-S: Inhaltsanalyse in der Musikwissenschaft – Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Schönberg – Pros: Auditive Analyse – FS: Musiksoziologie. □ Dr. Sebastian Klotz: Pros: Arbeitsformen und Metierbewußtsein europäischer Musik-Komponisten, 1200–1600.

Systematische Musikwissenschaft/Musikethnologie. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Elektronische Musik – Haupt-S: Musikästhetik im 20. Jahrhundert – Pros: Funktionelle Musik – Ü: Schallanalyse. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Instrumentenkunde I – Pros: Rhythmuslehren. Methoden und Ergebnisse der Rhythmusforschung – Ü: Informatik für Geisteswissenschaftler: Datenbankarbeit – Ü: Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. Angelika Jung: Pros: Musikalische Formen und Genres zwischen Nordafrika und Nordindien – Pros: Die Philosophie der Musik im islamischen Mittelalter.

Populäre Musik. Prof. Dr. Peter Wicke: Populäre Musik im theoretischen Diskurs – Pros: Analytische Probleme populärer Musik – Haupt-S: Techno: Musikalische Gestalt – kultureller Gebrauch – Pros: Theorie und Methode der Popmusikforschung. □ Dr. Monika Bloss: Feministische Theorie und Popmusikforschung – Ü: VIVA versus MTV, Vergleichende Studie zu Programmkonzerten. □ Dr. Susanne Binas: „Wie kam das Didgeridoo in die Welt? – Popmusik, ein Modellfall globaler Modernisierungstendenzen.“

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Mahlers Sinfonien – Haupt-S: Referat-Seminar: Musik und Text – Pros: Mozart: Klavierkonzerte. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Filmmusik – Haupt-S: Französische Musik – Pros: Die Sinfonie im 19. Jahrhundert. □ Dr. Janina Klassen: Pros: Musikgeschichte(n) schreiben – Pros: Affekten- und Figurenlehre. □ Dr. Hans Neuhoff: Pros: Richard Wagner: Ring des Nibelungen – S: Musikalische Anthropologie. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Satzlehre I: Die Anfänge des Kontrapunkts – Ü: Satzlehre III: Kationalsatz und Generalbaß – Ü: Satztechnische Modelle – Ü: Musikästhetik – Ü: Formenlehre und Analyse II – Ü: Einführung in die musikalische Satzlehre.

Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich Musik. Musikwissenschaft. Prof. Dr. Elmar Budde: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Von Reger bis Pärt – „Tonale Musik“ im 20. Jahrhundert – Pros: Musikerziehung und -theorie im frühen Mittelalter (Boethius bis Guido) – Haupt-S: „Musikalische Währungsreform“ – Musik und Musikleben in Deutschland 1940–1950 – Ü: Lektürekurs – Texte und Textstellen zur Musik bei Kant – Offenes Forschungskolloquium. □ Prof. Dr. Peter Rummenhölter: Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg – Haupt-S: Karl Czerny, Statthalter Beethovens und Lehrer Franz Liszts (gem. mit Prof. Dr. U. Mahler) – Haupt-S: Interpretation und Musikwissenschaft (Block-S) – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Einführung in die Musikethnologie: Musikkulturen der Welt. □ Doz. Martin Supper: Pros: Ästhetik Elektroakustischer Musik. □ Wiss. Mitarb. Dr. Beatrix Borchard: Haupt-S: Johannes Brahms' Vokalmusik (gem. mit Prof. Jutta Schlegel) – Pros: Vom Virtuosen zum Interpret: Zum Wandel des Konzertlebens im 19. und 20. Jahrhundert. □ Wiss. Ass. Susanne Fontaine: Pros: Nymphen und Hirten, Augenspiel und Liebeskrieg. Das Madrigal als literarische und musikalische Gattung – Pros: Einführung in das Studium (gem. mit Prof. Dr. Christoph Richter). □ Wiss. Mitarb. Christian Thorau: Pros: Oratorium im 20. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. Dr. Gottfried Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister. □ Lehrbeauftr. Dr. Ellinore Fladt: Pros: Johann Sebastian Bachs geistliche und weltliche Kantaten. □ Lehrbeauftr. Ute Henseler: Pros: Formenlehre und Höranalyse. □ Lehrbeauftr. Dr. Christoph Henzel: Pros: Joseph Haydn: Die Pariser Symphonien. □ Dr. Heinz von Loesch: Pros: Formenlehre und Höranalyse. □ Christine Wassermann Beirao: Pros: Symphonien Anton Bruckners.

Musiktheorie. Prof. Dr. Patrick Dinslage: Die Klaviersonate im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Menuett und Scherzo in der Instrumentalmusik des 18. bis 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Stile-antico-Kompositionen im 19. und 20. Jahrhundert. □ Prof. Ingeborg Pfungsten: Theorie der musikalischen Form VI: Sonaten- und Rondoformen im musiktheoretischen Schrifttum des 18. bis 20. Jahrhunderts – Höranalysen: Historische und systematische Annäherung.

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: Geschichte der Klaviersonate III. Das 19. Jahrhundert – Pros: Rezitativ, Arie, Ensemble. Formen und Typen der Musik in der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts – S: Die deutschsprachige Musikwissenschaft in den 1920er und 1930er Jahren (1) – Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (1) – Gewußt wo! Einführung in die Techniken musikwissenschaftlicher Recherche (1) – Kolloquium: Methodenfragen der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Johannes Brahms I (1) – S: Die Kammermusik von Johannes Brahms – Ü: Feste der Renaissance und ihre Musik (Blockveranstaltung). □ Dr. Hanspeter Renggli: Ü: E. T. A. Hoffmann: Schriften zur Musik – Musikgeschichte I (1) – Musikgeschichte III (1). □ Cristina Hospenthal: Fest und Musik im Mittelalter: Vom liturgischen Drama zum geistlichen Spiel. □ Prof. Andreas Kotte: Fest und Spiel im Mittelalter. Ringvorlesung des Berner Mittelalterzentrums. □ Dr. Volker Hesse: Pros: Konzeptionelle Fragen der Spielplangestaltung und der Regieführung.

Bochum. Prof. Dr. Christian Ahrens: Ringvorlesung: Musikgeschichte im Überblick IV: Die Musik des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Isang Yun – Pros: Historische Reiseliteratur als musikethnologische Quelle – Pros: Instrumentenkundliches Praktikum. □ Prof. Dr. Werner Breig: Wagners späte musikdramatische Konzeptionen: „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger“, „Parsifal“ – Haupt-S: Undinen und Wasserfrauen in Musik- und Literaturgeschichte (gem. mit Dr. Reinmar Emans) – Pros: Übung zur musikalischen Analyse. □ Doz. Dr. Michael Walter: Geschichte der Sinfonie – Haupt-S: Die Sinfonien von Schumann und Brahms – Pros: Die Sinfonien Beethovens – Pros: Das fachwissenschaftliche Schreiben über Musik vom 11. bis 17. Jahrhundert. □ Dr. Eckhard Roch: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Händels Oratorien. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Notationskunde: Die deutsche Spieloper: Lortzing, Nicolai, Flotow – Pros: Geschichte der Marschmusik.

Bonn. Dr. Reinhold Dusella: Pros: Leonard Bernstein als Komponist – Pros: Die Klaviermusik von Robert Schumann. □ Prof. Dr. Erik Fischer: Musik im 20. Jahrhundert – Haupt-S: Tendenzen der

Ritualisierung und Neosakralisierung in der Musik der Gegenwart – Ober-S: Projekt Tanzwissenschaft – Doktoranden-S: Aktuelle Probleme der systematischen und historischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Renate Groth: Der Stilwandel in der Musik um 1600 (mit Pros) – Haupt-S: Form als Zyklus – Zyklische Form – Ober-S: Methodenprobleme der Musikgeschichtsschreibung. □ Prof. Dr. Siegfried Kross: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. □ Dr. Helga Lühning: Pros: Verdis Opern. □ AMD Walter Mik: Pros: Partitur- und Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte I: Musik bis 1600 – Haupt-S: Evangelische Kirchenmusik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Doktoranden-S: Musikwissenschaftliche Forschungen.

Bremen. Prof. Dr. Günter Kleinen: S: Chinesische Musik: Handlungsorientierte Zugänge im multi-kulturellen Studio. □ Dr. Andreas Lüderwaldt: S: Musik der Welt II: Vietnam, Malaysia, Kambodscha, Indonesien. □ Prof. Dr. Eva Rieger: S: Streichquartette und Streichtrios von Hensel bis Gubaidulina – Das 20. Jahrhundert.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. Gerhard Allroggen: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Allgemeine Musikgeschichte I – S: Kontrafakturen (gem. mit Prof. Dr. Hans-Hugo Steinhoff) – S: Historismus im 19. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Priv.-Doz. Dr. Walter Werbeck: Heinrich Schütz – S: Die „Wunderhorn“-Symphonien von Gustav Mahler – Pros: Zur Frühgeschichte der Claviermusik – Ü: Die deutsche Zarlino-Rezeption: Calvisius, Lippius, Crüger (Lektüre ausgewählter Schriften). □ Dr. Irmilind Capelle: Ü: Zur Terminologie der mittelalterlichen Musiktheorie. □ Dr. Joachim Veit: Pros: Erinnerungsmotivische Bezüge in Bühnenwerken bis zum frühen Wagner. □ Matthias Schäfers: Ü: Historischer Tonsatz: 16. Jahrhundert. □ Andrea Schwager: Ü: Theorie und Praxis des Generalbaß- und Partiturspiels. □ Heinz-Jürgen Winkler: Ü: Historischer Tonsatz: 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Gerhard Allroggen, Prof. Dr. Arno Forchert, Prof. Dr. Annegrit Laubenthal, Priv.-Doz. Dr. Walter Werbeck: Kolloquium über aktuelle Forschungsprobleme.

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: Franz Schuberts Sinfonien. □ Prof. Dr. Martin Geck: Einführung in die Musikgeschichte II (mit S) – Musikgeschichte als Ideengeschichte: Anton Bruckner (mit S) – Ober-S: Bachs Motetten – S: Musikästhetik und Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: S: Der „bewegliche Klang“: Nono und die Folgen – S: Komponistinnen des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Video-Clips in der Pop-Musik – S: Jazz-Geschichte II. Vom Big-Band-Swing zum Modern-Jazz. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – Musikalisches Lernen und Musikalisches Gedächtnis. □ Dr. Ulrich Tadday: S: Mythos Musik.

Dresden. Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte im Überblick: Musik des 19. Jahrhunderts – Haupt-S: Salonmusik im 19. Jahrhundert – Pros: W. A. Mozart: Le nozze di Figaro – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Priv.-Doz. Dr. Petra Bockholdt: Die Musik der Niederländer – Haupt-S: Joseph Haydns späte Streichquartette. □ Dr. Gerhard Poppe: Das Konzert für Tasteninstrumente im 18. Jahrhundert – S: Theater – Musik – Libretto. Einführung in die italienische Oper des 18. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Barbara Marx). □ Dr. Peter Wollny: Generalbaß in Theorie und Praxis. □ Dr. Horst Hodick: Einführung in die Akustik – Einführung in die Instrumentenkunde. □ KMD Michael-Christfried Winkler: Musikanalyse II (Schwerpunkt 20. Jahrhundert).

Düsseldorf. Dr. Gisela Csiba: Mittel-S: Historische Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Unter-S: Symphonische Dichtung und Programmmusik – Mittel-S: Bartók – Ober-S: Volk + Musik = Volksmusik? – Haupt-S: Forschungsprojekt „Düsseldorfer Musikgeschichte“ – Literaturkunde: Symphonische Dichtung und Programmmusik – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Helmut Kirchmeyer: Ober-S: Strawinsky: Leben – Werk – Wirkung – Haupt-S: Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Bernd Scherers: Literaturkunde: Kammermusik des 20. Jahrhunderts. □ Frank Stadler M. A.: S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Sander Wilkens: Unter-S: Liedtraditionen – Mittel-S: Wagners Opern und ihre Ästhetik – Literaturkunde: Liedtraditionen von der Renaissance bis zur Gegenwart.

Chemnitz-Zwickau. Prof. Dr. Helmut Loos: Musikgeschichte III: Das 19. Jahrhundert – Die Klavier-sonaten Beethovens – S: Methoden musikalischer Analyse – Forschungs-S: Christian Gottlob Neefe – Examenskolloquium. □ Priv.-Doz. Dr. Eberhard Möller: Volksliedkunde – Deutsches Kirchenlied – S: Deutsche Oper des 19. Jahrhunderts – S: Analyse 1 – S: Analyse 2.

Eichstätt. Prof. Dr. Karlheinz Schlager: „Romantik“ Musik im 19. Jahrhundert – S: E. T. A. Hoffmann – Die mittelalterliche Sequenz und ihre Geschichte – Theorie und Praxis der musikalischen Rhetorik.

□ Dr. Marcel Dobberstein: Pros: Musikpsychologie und Musiktherapie – Einführung in die Musikwissenschaft.

Erlangen-Nürnberg. Dr. Wolfgang Hirschmann: Mittel-S: Die lateinische Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach. □ Prof. Dr. Fritz Reckow: Musikgeschichte im 19. Jahrhundert (= Musikgeschichte V) – Haupt-S: Christoph Willibald Gluck: Die Auseinandersetzung mit der italienischen und französischen Operntradition – Pros: Einführung in den liturgischen Gesang und die Neumenschriften des frühen Mittelalters (gem. mit Dr. Andreas Haug). □ Dr. Thomas Röder: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Übungen in Musikbibliographie. □ Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt: Das symphonische Werk Joseph Haydns – Haupt-S: Die Musiktheorie des Aristoxenos von Tarent – Pros: Analyse ausgewählter geistlicher Werke von Josquin des Prés. □ Dr. Raffaella Camilot-Oswald, Dr. Andreas Haug, Dr. Wolfgang Hirschmann, Prof. Dr. Fritz Reckow, Dr. Thomas Röder, Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt: Kolloquium zu aktuellen Forschungsthemen.

Frankfurt. Prof. Dr. Adolf Nowak: Geschichte der Messe vom 17 bis zum 20. Jahrhundert – S: Die Messe in der Wiener Klassik – Haupt-S: Die Musiktheorie Hugo Riemanns und Heinrich Schenkers – Ober-S: Oberseminar für Examenskandidaten und Doktoranden. □ N. N.: Der Gregorianische Choral (mit S) – Pros: Anton Webern: Ausgewählte Werke – Haupt-S: Quellenkunde: Zur evangelischen Kirchenkantate des 18. Jahrhunderts. □ N. N.: Modern, ultra-modern, new, post-modern. Amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts – Pros: Antonio Vivaldis Concerti – S: „Unterhaltungsmusik“ als historische Kategorie – Haupt-S: Zur Geschichte der Kadenz. Improvisation-Komposition-Interpretation. □ Dr. Andreas Eichhorn: Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Franz Schubert: Lieder, Klavierwerke, Symphonien (gem. mit Prof. Dr. Heinrich Poos) – S: Die Musik in Frankreich zwischen 1900 und 1930. □ Ulrike Kienzle M. A.: Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ Lehrbeauftragt. Dr. Rainer Heyink: S: Die Idee der Nationaloper im 19. Jahrhundert. □ Lehrbeauftragt. Dr. Eric Fiedler: Pros: Notationskunde: Schwarze Mensuralnotation – Haupt-S: Die Frankfurter Telemann-Handschriften: Erschließung und Edition. □ Dr. Wolfgang Krebs: Pros: Formenlehre II.

Frankfurt. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Herbert Schneider: Neoklassizismus – S: Die Streichquartette von Joseph Haydn – Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Peter Ackermann). □ Prof. Dr. Peter Ackermann: Italienische Oper im 19. und 20. Jahrhundert – S: Die Sinfonie Gustav Mahlers. □ Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Geschichte der Musik von 1750 bis 1900. □ Dr. Dieter Winzer: Pros: Französische Orgel Improvisation und -komposition seit César Franck. □ Dr. Heinz-Jürgen Winkler: Einführung in die Musikwissenschaft (für Schulmusiker) – Pros: Die französische Chanson des 16. Jahrhunderts. □ Dr. Andreas Odenkirchen: Einführung in die Musikwissenschaft (für IGP). □ Dr. Andreas Ballstaedt: S: Humor in der Musik. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Schönbergs Weg in die Atonalität. Werk- und bedeutungsanalytische Überlegungen.

Freiburg i. Brsg. Prof. Dr. Christian Berger: Die Musik des 16. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Josquin Desprez – Haupt-S: Das französische und italienische Lied im 15. Jahrhundert – Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Konrad Küster). □ Prof. Dr. Konrad Küster: Felix Mendelssohn Bartholdy (1) – Haupt-S: Editionspraxis: Mozarts einzeln überlieferte Arien. □ Prof. Dr. Walter Salmen: Haupt-S: Der Spielmann in Literatur und Musik des Mittelalters (gem. mit Prof. Dr. Hannes Kästner). □ Priv.-Doz. Dr. Christoph von Blumröder: Haupt-S: Olivier Messiaen – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Markus Bandur: Pros: Die Streichquartette Joseph Haydns (Analyseseminar). □ Dr. Michael Beiche: Pros: Musik im/und Raum. □ Dr. Gabriele Busch-Salmen: Pros: Lektürekurs: Musikerautobiographien – zum Problem der Selbstdarstellung von Musikern im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. □ Dr. Keith Falconer: Pros: Notationskunde (Modal- und Mensuralnotation des 13./14. Jahrhunderts – Pros: Ursprünge der Mehrstimmigkeit in schriftlicher und mündlicher Überlieferung. □ Dr. Albrecht von Massow: Pros: Analysekurs: Debussy, Douze études; Schönberg, Klavierstücke op. 11; Skrjabin, Préludes op. 67 und op. 74. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: Die Arie. □ Matthias Wiegandt, M. A.: Pros: Beethovens Musik zu Goethes „Egmont“ – Pros: Die Klavierballade im 19./20. Jahrhundert.

Gießen. Prof. Dr. Ekkehard Jost: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Peter Andraschke: Pros/S: Franz Schubert und seine Zeit – Pros/S: Die Musik der Zweiten Wiener Schule. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Grundlagen der Musikpsychologie – Pros: Empirische Forschungsmethoden – S: Neuere Veröffentlichungen zur Musikpsychologie – Kolloquium für Examenssemester. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Musikgeschichte im Überblick – Pros: Einführung in die Musiktheorie – Pros: Die Kantate – S: Theorie und Praxis der Musikkritik – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Winfried Pape: S: Psychologische und

pädagogische Aspekte instrumentalen Lernens und Übens. □ Wiss. Mitarb. Ulrich D. Einbrodt: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Str. i. H. Dr. Dietmar Pickert: S: Multivariate statistische Analyseverfahren.

Göttingen. Prof. Dr. Rudolf Brandl: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft – Pros: Die vergleichend-musikwissenschaftliche Methodik der Wiener Schule – P: Videodokumentation und Video-clips (Analyse und Erstellung) – Haupt-S: Rezente Ansätze der Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Martin Stachelin: Liederzyklen des 19. Jahrhunderts (1) – Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte – Haupt-S: Quellenkunde zur Musik des 16. Jahrhunderts (3) – Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Notationskunde III (Mensuralnotation) – Pros: Die Musik des norddeutschen Barock. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Ausgewählte Aspekte der Musik des subsaharanischen Afrika (Schwerpunkt: Zimbabwe). □ Prof. Dr. Wolfgang Boetticher: Bach und Händel. Ein stilistischer Versuch – Doktoranden-kolloquium. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Neuere Methoden musikalischer Analyse. □ Prof. Dr. Klaus Hofmann: Pros: Das Parodieverfahren bei Johann Sebastian Bach. □ Dr. Manfred Bartmann: Ü: Musik und Trance: Analysen zur Rhythmik. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Dr. Ursula Günther: AG: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten.

Graz. Prof. Dr. Rudolf Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft – Musikwissenschaftliches S – Privatissimum für Austausch-Studenten – Kolloquium für Dissertanten. □ Doz. Dr. Josef-Horst Lederer: Musikgeschichte III: Klassik/Romantik – Übungen an Tonbeispielen (1) – Einführung in die Notationskunde – Das Prinzip der „entwickelnden Variation“ in Brahms' Sinfonik – Kolloquium für Diplomanden. □ Dr. Werner Jauk: Systematisch-musikwissenschaftliches Pros: Methodik I – Systematisch-musikwissenschaftliches S: Methodik II. □ Lehrbeauftragt. Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologisches Pros: Musikalische Strukturanalyse – Musikethnologisches S: Begriffs- und Kategorienbildung als Problem. □ Dr. Ingrid Schubert: Musikwissenschaftliches Pros I: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik. □ Lehrbeauftragt. Mag. Dieter Zenz: Einführung in die musikalische Analyse (1).

Graz. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Stilformen der Populärmusik im 20. Jahrhundert – Jazzgeschichte 1 (Der traditionelle Jazz) – Seminar aus Jazz und Populärmusik. □ Prof. Dr. Otto Kolleritsch: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik (gem. mit Ass. Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner, HAss., Dr. Renate Bozic und HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr) – Musiksoziologie I. □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie I (Viktor Zuckerkandls „Homo musicus“ – Musikethnologie I (Arabischer Raum) – Volkslied und Volksmusik im Burgenland (gem. mit HAss. Dr. Bernhard Habla). □ Dr. Helmut Brenner: Einführung in die Musik Mexikos I. □ Ass. Dr. Ottfried Hafner: Musik- und Kulturgeschichte Österreichs. □ Ass. Mag. Dr. Robert Höldrich: Digitale Signalverarbeitung in der Psychoakustik 1 (gem. mit DI Martin Pflüger) – Physikalische Modellierung von Musikinstrumenten 1 – Spatialisation von Klangsignalen 1 (gem. mit Ass. DI Winfried Ritsch) – Verarbeitungsalgorithmen in Akustik und Computermusik 1 □ Ass. DI Winfried Ritsch: Steuerungstechnik und Steuerungsnetzwerke in der Computermusik – Elektronische Klangerzeugung 1 – Technische Grundlagen der Elektronischen Musik. □ Ing. Harald Domitner: Mehrkanaltechnik. □ N. N.: Psychoakustik. □ Prof. Dr. Johann Trummer: Ausgewählte Kapitel zur Aufführungspraxis II (gem. mit Ass. Prof. Dr. Ingeborg Harer und HAss. Dr. Klaus Hubmann). □ HAss. Mag. Dr. Robert Höldrich, Prof. Dr. Franz Kerschbaumer, Prof. Dr. Otto Kolleritsch (gem. mit Ass. Prof. Dr. Karin Marsoner, HAss. Dr. Renate Bozić und HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr), Prof. Dr. Wolfgang Suppan (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla und Ass. Dr. Ottfried Hafner), Prof. Dr. Johann Trummer (gem. mit Ass. Dr. Ingeborg Harer und Ass. Dr. Klaus Hubmann): Dissertanten- und Magistrenten-Seminar.

Greifswald. UMD Ekkehard Ochs: Musikalische Entwicklung zwischen H. Schütz und der Vorklassik – S: Schostakowitschs Sinfonik. □ Dr. Sigrid Palm: Instrumentenkunde – Formenlehre. □ Prof. Dr. Matthias Schneider: Musikgeschichte des Mittelalters – Ü: Orgelliteraturkunde – Einführung in die Liturgie. □ Dr. Peter Tenhaef: Lektürekurs: Musikästhetische Divergenzen im 19. und 20. Jahrhundert – Die Messe – S: Die Ballade und Carl Loewe – S: Das Lied in der Romantik. □ Dr. Lutz Winkler: S: Entwicklung der Sinfonik im 19. Jahrhundert (3) – Musikalische Volkskunde (1) – S: Musik und Politik.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Der frühe Mozart – Haupt-S: Die Sinfonien Gustav Mahlers – Haupt-S: Grundbegriffe der Musik des 20. Jahrhunderts – Magistrenten/Doktoranden-Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Günter Fleischhauer). □ Prof. Dr. Günter Fleischhauer: Die Klaviermusik Ludwig van Beethovens. □ Dr. Siegfried Flesch: Haupt-S: Einführung in die Editionstechnik. □ Dr. Kathrin Eberl: Pros: Einführung in die Musikanalyse – Pros: Vortragslehren des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Undine Wagner: Musikgeschichte im

Überblick: Musik von 1600–1750 – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Achim Heidenreich: Pros: Notationskunde I: Modal- und Mensuralnotation – Pros: Angewandte Musikwissenschaft II: Radiophone Vermittlungsformen musikwissenschaftlicher Inhalte. □ N. N.: Vorlesung zur Systematischen Musikwissenschaft.

Hamburg. Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Musik und Malerei (1) – Ü: Notationskunde I – Ü: Werkanalyse I – Haupt-S: Neue Forschungsarbeiten (1). □ Dr. Reinhard Flender: Pros: Charles Ives und die amerikanische Musik. □ Prof. Dr. Constantin Floros: S: Gustav Mahler und seine Zeit – Haupt-S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Peter Petersen). □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Die Musik des 18. Jahrhunderts (1) – Pros: Orgeltabulaturen des 14. und 15. Jahrhunderts (1) – S: Die „St. Petersburger Musikhandschriften“ (gem. mit Dr. Jürgen Neubacher, Staatsbibliothek Hamburg) – Haupt-S: Historische Aufführungspraxis der Musik (gem. mit Prof. Dr. Gerhart Darmstadt) – Haupt-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Pros: Geschichte des Instrumentalkonzerts – S: Sujetgebundene Orchesterwerke von Hans Werner Henze – Haupt-S: Brecht-Vertonungen für das epische Theater (gem. mit Prof. Dr. Hans-Gerd Winter, Literaturwissenschaftliches Seminar der Universität Hamburg) (3). □ Dr. Dorothea Redepenning: Haupt-S: Beethovens späte Streichquartette. □ Dr. Peter Revers: Pros: Die instrumentale Ballade im 19. und 20. Jahrhundert. □ N. N.: Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft.

Systematische Musikwissenschaft Dr. Gabriele Braune: Pros: Arabische Musiktheorie. □ Prof. Dr. Helmut Rösing: Pros: Angewandte Musikpsychologie (3) – Ü: Aufgabengebiete und Methoden der Musikpsychologie – Projekt-S: Aspekte der Klangforschung (gem. mit Dr. Uwe Seifert) – Haupt-S: Musikalische Rezeptionsforschung – Haupt-S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Dr. Uwe Seifert: Ü: Musikalische Akustik. □ Dr. Peter N. Wilson: S: Zur Musik und Musikphilosophie John Cages.

Hannover. Prof. Dr. Klaus-Ernst-Behne: Psychologie der musikalischen Wahrnehmung (gem. mit Dr. Johannes Barkowsky) (1) – Pros: Musik und Entwicklung – Haupt-S: Musik-Gehirn-Emotion: Ein Dialog zwischen Musikpsychologie und Neurobiologie (gem. mit Prof. Dr. Eckart Altenmüller) – Koll: Aktuelle musikpsychologische Forschung (gem. mit Prof. Dr. Eckart Altenmüller und Dr. Johannes Barkowsky). □ Prof. Dr. Arnfried Edler: Zwischen Avantgardismus und Ideologie. Die Musik zwischen 1890 und 1950 – S (Aufbaustudiengang): Musik, Malerei und Literatur von und um Schubert und Brahms – Haupt-S: Igor Strawinsky – Lektürekurs: Musikerromane und -novellen der Romantik – Kolloquium zur aktuellen musikhistorischen Forschung. □ Prof. Dr. Ellen Hickmann: Einführung in die Musik fremder Kulturen – S: Exotische Welten, Europäische Phantasien. Exotismen in Opern des 17.-20. Jahrhunderts (gem. mit Doz. Dr. Susanne Rode-Breymann) – Musikethnologisches Kolloquium – Kolloquium im Aufbau-studiengang – S: Weltkulturen und zeitgenössische Musik (gem. mit Prof. Reinhard Febel) – S: Musik des Fernen Ostens. □ Prof. Dr. Günter Katzenberger: Pros: Polyphone Formen im 18. Jahrhundert – Haupt-S: Methoden der Analyse und Interpretation – Block-S: Musikgeschichte II – Literaturkunde: Orchestermusik im 20. Jahrhundert – Examenskolloquium. □ Dr. Joachim Kremer: Ü: Musikalische Edition: Theorie und Praxis – S: Methoden der Werkanalyse: Ausgewählte Beispiele von Schütz bis Berg. □ Doz. Dr. Susanne Rode-Breymann: Pros: Historische Tanzmusik – Pros: Anfänge des Streichquartetts – Haupt-S: Abseits von der Heerstraße des Gewohnten: Leben und Schaffen Alexander von Zemlinskys. □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Das Solokonzert im 18. und 19. Jahrhundert – S: Heinrich Schütz und seine Zeit – Formenlehre I. Vom Mittelalter bis zum Frühbarock (1). □ Prof. Gerhard Schumann: Musik und Musikpolitik in der ehemaligen DDR – S: Liedkunde: Das Kunstlied von Schumann bis Wolf – Das russische Ballett von Petipa bis Grigorowitsch – Examenskolloquium.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Satz- und Kompositionstechnik von Josquin. □ Prof. Dr. Ludwig Finscher: Doktoranden-Kolloquium. □ Liselotte Homering: Pros: Das Theater des 18. Jahrhunderts. Architektur-Bühnentechnik. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Geschichte der Tanzmusik – Ü: Rekonstruktion historischer Tänze (in Verbindung mit der Vorlesung) – S: Methoden musikalischer Analyse – Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Die Klaviersonaten Beethovens (mit Ü) (4, 14-tgl.) – Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. Gunther Morche: Ü: Harmonielehre I – Ü: Kontrapunkt II – Pros: Monsieur Croche. Übungen zur Musikkritik – S: Ensemblegesang auf der Bühne vor Mozart – Ensemble für solo-fähige Vokalist:en: Musik des 17. Jahrhunderts. □ Dr. Thomas Schipperges: Pros: Arnold Schönberg, Chorwerke – Pros: Heinrich Schütz: Die Passionen und ihr Umkreis. □ Dr. Thomas Schmidt: Ü: Fanny Hensel. □ Joachim Steinheuer M. A.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Tendenzen der Musik in

den USA während der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts. □ Dr. Heinz-Jürgen Winkler: Pros: Die isorhythmische Motette von Dufay.

Hildesheim. Dr. Jürgen Arndt: Neue Musik und Jazz in Polen in den 50er und 60er Jahren. □ Dr. Ulrich Bartels: Pros: Franz Schubert – Das Werk und seine Aufführung. Grundfragen der musikalischen Interpretation. □ Dr. Brian Berryman: Pros: Die Musik Henry Purcells. □ Claudia Bullerjahn: Filmmusik III: Wirkungen. □ Dr. Hans-Joachim Erwe: Pros: Johann Sebastian Bach – Original und Bearbeitung. □ Andreas Hoppe: Pros: Erprobung und Diskussion empirischer Forschungswerkzeuge für die Musikpädagogik. □ Prof. Dr. Werner Keil: Musikgeschichte I (3) – Die Oper in Geschichte und Gegenwart I – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: Einführung in die musikalische Instrumentation I. □ Prof. Dr. Rudolf Weber: Pros: Musikimprovisation in Kursen Heinrich Jacobys – „Musik und Gesellschaft“ – eine musiksoziologische Zeitschrift als Spiegel der kulturpolitischen Diskussion in den Jahren 1930/31 □ Claudia Bullerjahn, Dr. Hans-Joachim Erwe, Prof. Dr. Rudolf Weber: Musik in einer „veränderten“ Kindheit. Vorbereitungen zu einer empirischen Untersuchung in der Grundschule. □ Dr. Jürgen Arndt, Dr. Ulrich Bartels, Claudia Bullerjahn, Dr. Hans-Joachim Erwe, Andreas Hoppe, Prof. Dr. Werner Keil, Prof. Dr. Wolfgang Löffler, Prof. Dr. Rudolf Weber, Gastreferenten: Musikwissenschaftliches Kolloquium: Jazz und Avantgarde.

Innsbruck. Prof. Dr. Tilman Seebaß: Mittel- und Südasien – Kolloquium – Konversatorium. □ Doz. Dr. Sybille Dahms: Ausgewählte Kapitel der Tanzgeschichte vom 15. Jahrhundert bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. □ Doz. Dr. Rainer Gstrein: Musikgeschichte Frankreichs im 17. und frühen 18. Jahrhundert – S: Ausgewählte Kapitel zur Geschichte des Jazz. □ Doz. Dr. Monika Fink: S: Claude Debussy – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (Europäische Musikgeschichte). □ Dr. Kurt Drexel: Pros: Musik zum Theater (16.–20. Jahrhundert). □ Doz. Dr. Helmuth Staubmann: Pros: Einführung in die Musiksoziologie.

Karlsruhe. Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: S: Theodor W. Adorno – S: Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten II. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde I: Holz- und Blechblasinstrumente – Kleine Schule des Hörens und Begreifens in 15 Beispielen von Bach bis Boulez – S: Beethovens Sinfonien Nr. 3 und Nr. 9. Werkidee, Werkanalyse. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Klassische und romantische Aspekte im Beethovenbild – Musik des 20. Jahrhunderts – Ober-S: (ab 5. Sem.) Johannes Brahms: Lieder für Solostimmen und Ensembles – S: Bearbeitungen: Beispiele von Mozart, Schumann, Liszt, Bruckner, Schönberg, Strawinsky, Berio. □ Priv.-Doz. Dr. Peter-Michael Fischer: Problemfelder der musikalischen Hörwahrnehmung, offengelegt an Beispielen der Musik des 20. Jahrhunderts – S: Karlheinz Stockhausen: Aussagen zu eigenen Werken und Aussagen zu den Problemen des Kunstschaffens generell.

Kassel. Dr. Bodo Bischoff: S: Methoden der musikalischen Analyse II: Modellanalysen von Werken ausgewählter Stationen der abendländischen Kompositionsgeschichte von Perotinus bis Schütz – Kompakt-S: Wolfgang Amadeus Mozart: „Die Hochzeit des Figaro“ – S: Generalbaß, Paradigma aus dem 41. Kapitel des „Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen“ von C. Ph. E. Bach; mit Tonsatzübungen. □ Heinz Geuen: S: „Die unheimliche Begegnung von Marion Crane, Indy und J. R. um 12.00 mittags in Gotham City“ – Töne, Bilder und Musik im Film ab 1950 (gem. mit Michael Weber). □ Dr. Ulli Götte: S: Formenlehre. □ Dr. Matthias Henke: S: Einführung in die Musik des Mittelalters – S: Zwischen Repräsentation und Revolution. Zur Musik des 18. Jahrhunderts – S: Anestis Logothetis: Daidalos. Theoretische Auseinandersetzung und praktische Umsetzung des Bühnenwerkes (gem. mit Heinz Geuen) – S: Schlüsselwerke der Neuen Musik – eine subjektive Auswahl (gem. mit Reinhard Karger). □ Lesley Olson: S: Französische Musik der Moderne von Debussy bis Boulez.

Kiel. Priv.-Doz. Dr. Siegfried Oechsle: J. S. Bachs Spätwerk – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Heinrich W. Schwab: Sozialgeschichte der Musik: Grundlagen und Möglichkeiten – S: In memoriam A. A. Abert: „Oberon in Nord und Süd“ □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Zur Geschichte der Bach-Rezeption – S: Musikästhetik bei Hegel – S: Musik und Konzentrationslager. □ Dr. Michael Struck: S: Johannes Brahms' Variationen. □ Dr. Helmut Well: S: Arnold Schönberg: Fünfzehn Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“ von Stefan George, op. 15 – Ü: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Friedhelm Krummacker, Priv.-Doz. Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Dr. Carmen Debryn, Prof. Dr. Friedhelm Krummacker, Priv.-Doz. Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer, Dr. Michael Struck, Dr. Helmut Well: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

Koblenz-Landau. Prof. Dr. Christian Speck: Forschungsfreiemester. □ Akad. Dir. Peter Imo: Musikgeschichte V: Die Musik des 20. Jahrhunderts. □ Wilbert: Harmonielehre und Tonsatz I und II.

Köln. Prof. Dr. Dietrich Kämper: Gustav Mahler – Haupt-S: Johann Sebastian Bachs Spätwerk – Pros: Orgel- und Klaviermusik des 14.–16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musiktraditionen in Ozeanien – Haupt-S: Musik australischer Aborigines – Pros: Einführung in die Musik Indiens – Ü: Außer-europäische Musik im Hörvergleich (gem. mit Dr. Raimund Vogels). □ N. N.: Systematische Musikwissenschaft (mit Haupt-S und Pros) – Akustisches Praktikum. □ N. N.: Musik im 20. Jahrhundert unter Einschluß neuer Musiktechnologien und Medienkunde (mit Haupt-S, Pros und Ü). □ Prof. Dr. Jobst Peter Fricke: Haupt-S: Hörrelevante Musikanalyse an Beispielen aus Pop und Jazz – Koll: Besprechung laufender wissenschaftlicher Arbeiten und neue Literatur in der Systemischen Musikwissenschaft. □ Priv.-Doz. Dr. Manfred Bartmann: Zum Verhältnis von Musik und Trance. □ Priv.-Doz. Dr. Dieter Gutknecht: Haupt-S: Kunsttheorie von der Romantik bis zur Gegenwart (gem. mit Prof. Dr. Antje von Graevenitz). □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Haupt-S: Musik und deutsche Literatur in ihren Wechselbeziehungen (18.–20. Jahrhundert) (gem. mit Prof. Dr. Hans Dietrich Irmischer). □ Dr. Norbert Bolin: Pros: The English Madrigal School – Ü: Paläographische Übung: Tabulaturen/Mensuralnotation – Ü: Einführung in die Formenlehre. □ Priv.-Doz. Dr. Roland Eberlein: Pros: Orgelbaustile, ihre Entwicklung und Eigenheiten bezüglich Klang, Klanggestalt und Architektur □ Dr. Raimund Vogels: Pros: Musik in Zentral- und Südafrika. □ Michael Arntz M. A.: Ü: Kölner Komponistinnen und Komponisten der Gegenwart. □ Prof. Dr. Leo Danilenko: Ü: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik. □ Dipl.-Ing. Andreas Gernemann: Ü: Ton-technisches Praktikum. □ Priv.-Doz. Manuel Gervink: Erstellung musikwissenschaftlicher Rezensionen. □ Dr. Herfrid Kier: Musikvermittlung in den Medien. □ Dr. Martin Maria Kothes: Ü: Kultur-Sponsoring. □ Dr. Kerstin Schüssler: Ü: Probleme und Praxis der Operndramaturgie am Beispiel der Neuinszenierungen „Neues vom Tage“ und „Aida“ an den Bühnen der Stadt Köln.

Köln. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Jobst Peter Fricke: Musikpsychologie (mit S). □ Priv.-Doz. Dr. Manuel Gervink: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert – Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert – Haupt-S: Alban Berg – Pros: Geschichte der Klaviermusik. □ Prof. Dr. Klaus W. Niemöller: Haupt-S: Oper und Musiktheater in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance – Haupt-S: Die Kammermusik von Johannes Brahms – Pros: Bachs Kantaten – Pros: Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos. □ Dr. Hans-Joachim Wagner: Pros: Ausgewählte Texte zur Musikästhetik nach 1945.

Leipzig. Dr. Eszter Fontana: Haupt-S: Quellen zur Musikinstrumentenkunde. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: Haupt-S: Die Briefwechsel von Richard Strauss – Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Hans Joachim Köhler: Robert Schumanns späte Leipziger Jahre. Vom Klavierschaffen zu Kammermusik und Orchesterwerk. □ Doz. Dr. Michael Märker: Die Musik des Mittelalters – Haupt-S: Oper und Oratorium bei Georg Friedrich Händel – Pros: Quellen zur musikalischen Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (mit S) – Haupt-S: Geschichte der Musiksoziologie anhand ausgewählter Texte – Forschungs-S: Musik und Zeit. □ Dr. Thomas Schinköth: Leipzig: Vergangenheit und Gegenwart einer Musikstadt – Haupt-S: Nationale Besinnung und europäische Musikkultur: Chopin – Mussorgski – Grieg – Gade – Pros zur musikalischen Analyse: Französische Klavier-, Orgel- und Harmoniumkompositionen im 19. Jahrhundert – Block-S: Musik und Bildende Künste. Aspekte ihrer wechselseitigen Beziehungen. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Die Musik und ihre Ästhetik im 18. Jahrhundert – Haupt-S: Programmatisch bestimmte Musik. Einführung in die Rezeptionsästhetik – Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Musik von Schönberg, Webern und Berg – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. Wolfgang Gersthofer, Dr. Ulrich Leisinger, Doz. Dr. Michael Märker, Prof. Dr. Klaus Mehner, Prof. Dr. Wilhelm Seidel, Dr. Peter Wolny: Colloquium musicologicum.

Mainz. Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: Die Opern W. A. Mozarts – Pros: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – S: Liedkompositionen im 19. Jahrhundert – Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, Prof. Dr. Manfred Schuler, Dr. Ursula Kramer). □ Prof. Dr. Axel Beer: Zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung – Pros: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten (gedacht als Fortsetzung der Einführung in die Musikwissenschaft) – S: Musik-schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Friedrich-Wilhelm Riedel: Ober-S: Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Rudolf Walter: Ü: Formenlehre: Lied und Rondo. □ Dr. Ursula Kramer: S: Zur Gattungsproblematik in der Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Karl Kuegle: S: Musik in Venedig, ca. 1550–1650. □ Dr. Hubert Kupper: Ü: Übungen zur statistischen Analyse. □ Dr. Anno Mungen: Pros: Giacomo Meyerbeer. Werk und Aspekte der Biographie. □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Pros: Einführung in die Instrumentenkunde. □ Stephan Münch: Pros: „Musik und Natur“ – Ausgewählte Aspekte aus Ästhetik, Akustik und Analyse.

Marburg. Prof. Dr. Martin Weyer: Vom geistlichen Konzert zur Kantate oder: Von Schütz zu Bach – Pros: Hessen als „Orgellandschaft“ (mit Exkursionen) – Ü: Kontrapunkt – Ü: Harmonielehre I. □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: S: Die Konzertouvertüre im 19. Jahrhundert – S: Zeitgenössisches Musiktheater: Das Problem der Texte (gem. mit Arnd Beise) – Doktorandenkolloquium. □ Panja Mücke: Pros: Giacomo Puccini. □ Herbert Lölkes: Pros: Typen und Tendenzen der Musikkritik in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Lothar Schmidt: S: Alban Berg. □ Dr. Reinmar Emans: S: Einführung in die Editionstechnik.

München. Prof. Dr. Theodor Göllner: Haupt-S: Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins – S: Aktuelle Fragen zur Methode der Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Birgit Lodes) – Ober-S. □ Prof. Dr. Lorenz Welker: Claudio Monteverdi – Haupt-S: Instrumentale Ensemblesmusik an bayerischen Höfen des Barock – S: Der Conductus: Dichtung und Musik – Kolloquium. □ Dr. Issam El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Dr. Reinhold Schlötterer: Ü: Richard Strauss-Arbeitsgruppe: Motivgestalt, Motivverwandlung, Motivverarbeitung im Komponieren von Richard Strauss und seinen Zeitgenossen. □ Dr. Bernd Edelmann: Pros: Igor Strawinsky: Die „Sinfonien“ – Ü: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit – Ü: Palestrinasatz – Ü: Einführung in den vierstimmigen Satz: Bach-Choral – Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – Ü: Lektüre: Jacques Handschin, Der Toncharakter. □ Dr. Rudolf Nowotny: Ü: Die Vertonung des Ordinarium missae II. □ Dr. Franz Körndle: Ü: Liturgische Einstimmigkeit – Ü: Quellen und Notation II. □ Dr. Claus Bockmaier: Pros: Instrumentaler Satz und instrumentale Faktur bei Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverdi – Pros: „Abermals vom Freischützen“: Webers Oper im Spiegel zeitgenössischer Berichte und neuerer Literatur. □ Dr. Birgit Lodes: Ü: Grundkurs: Satzlehre. □ Dr. Michael Bernhard: Ü: Einführung in die Musiktheorie des Mittelalters. □ Dr. Vladimir Steingard: Ü: Russische Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Vorbilder. □ Dr. Klaus Peter Richter: Ü: Einführung in Methoden und Probleme der musikalischen Aufführungsgeschichte am Beispiel des „Werkbegriffs“ in Kompositionen von J. S. Bach. □ Dr. Hubert Grawe: Ü: Informatik für Musikwissenschaftler – Grundlagen. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Weltmusik. □ Josef Focht M. A.: Ü: Die Entwicklung von Streichinstrumenten-Typen. □ Jadwiga Nowaczek: Ü: Basse danse und Musizierpraxis im 15. und 16. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. Lorenz Welker).

München. Musiktheaterwissenschaft. Dr. Monika Woitas: Strawinsky und das Tanz- und Musiktheater seiner Zeit. □ Dr. Barbara Zuber: Pros I: Grundkurs Musiktheater (3) – Pros II: Die Zeitoper in der Opernkritik der 20er Jahre. □ Dr. Julia Liebscher: Pros II: Opern-Regisseure nach Felsenstein – Werkanalyse I: Nummern- und Szenentypen der Oper (3). □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: Haupt-S: Carmen-Inszenierungen (3) – Koll: Repertoire- und Formenkunde Oper und Tanz (3). □ Priv.-Doz. Dr. Wilfried Passow: Koll: Carmen – eine Figur (3). □ Lehrbeauftr. Dr. Hans Joachim Schaefer: Operndramaturgie-Workshop: Richard Wagner: Tristan und Isolde (22.–24. 10. 1996).

Münster. Prof. Dr. Heiner Gembris: Einführung in die Musikpsychologie I – Pros: Auswertung empirischer Daten in der Musikpsychologie (Einführung) – Sprechen über Musik: Musik hören und beschreiben (mit praktischen Übungen). □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Musik im Mittelalter – Haupt-S: „Werk“ – „Notat“ – „Aufführung“: Probleme musikalischer Schriftlichkeit – Pros: Übungen zur Sinfonie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Winfried Schleppehorst: Das Instrumentalkonzert im 19. Jahrhundert – Haupt-S: Overtüre und symphonische Dichtung – Pros: Orgelbau in Westfalen – Ü: Kontrapunkt. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: Haupt-S: Die da-Ponte-Opern W. A. Mozarts. □ Dr. Ralf Martin Jäger: Pros: „alle turca“ Der Exotismus in der europäischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts – Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Bernd Krause: Pros: Geschichte der Kantate. □ Dr. Diethard Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick I (bis 1600) – Harmonielehre I – Paläographische Übung: Mensuralnotation. □ Richard Rothe: Pros: Dekonstruktion in Arnold Schönbergs Klavierwerk. □ Dr. Michael Zywiets: Pros: Grundlagen der Musik des Mittelalters – Ü: Einführung in die Formenlehre: Die Entwicklung der Klaviersonate von C. Ph. E. Bach.

Oldenburg. Prof. Gustavo Becerra-Schmidt: S: Latein-amerikanische Musik zwischen Folklore und Avantgarde. □ Prof. Violeta Dinescu: Pros: Technik „einer“ musikalischen Sprache: Olivier Messiaen – Ü: Kompositions- und Improvisationsmodelle mit alten und neuen Spieltechniken für Besetzungen von Solo bis Ensemble. □ Karin Dittmer: Ü: TaKeTiNa: Körper- und Rhythmusarbeit im Musikunterricht. □ Dr. Kadja Grönke: Pros: Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung auf der Basis des Buches „Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart“ von Hans Heinrich Eggebrecht. □ Prof. Dr. Ulrich Günther: Pros: Musiklexikon für Kinder. □ Prof. Dr. Walter Heimann: Pros: Musiklernen bei Kindern und Jugendlichen: Stufen der Entwicklung, schulische Bedingungen und methodische Konsequenzen. □ Katharina Herwig: Pros: Louise Farrenc (1804–1875). Komponistin im Paris

des 19. Jahrhunderts (gem. mit Christine Heitmann). □ Axel Kassner: Ü: Shareware-Programme für musikbezogene Anwendungen. □ Gerhard Kissel: S: Einführung in Theorie und Praxis der indischen Kunstmusik. □ Bernhard Mergner: Ü: Neuere Entwicklung in der afro-amerikanischen Musik – Ü: Arrangieren und Komponieren für Ensembles in der afro-amerikanischen Populärmusik. □ Dr. Gertrud Meyer-Denkmann: Pros: Körper – Klang – Gesten in Kompositionen und Interpretationsstilen sowie im Musiktheater seit den 60er Jahren. □ Dr. Thomas Münch: Pros: Rundfunk, Fernsehen, Film und Schallplatte: Musik in den Medien zwischen 1870 und 1945 – Pros: Musiksozialisation aus soziologischer, psychologischer und pädagogischer Perspektive (gem. mit Friederike Güffens). □ Prof. Dr. Fred Ritzel: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft: Musikzeitschriften und ihre Darstellung des Musiklebens – S: Ästhetisch-musikalische Star-Inszenierung im Kino – Pros: Filmmusik und Musikunterricht: Lektüre, Diskussion und Erprobung von einschlägigen musikdidaktischen Materialien – S: Musik in Deutschland nach 1945 (Musikleben in der frühen Nachkriegszeit: Nachholen und Verdrängen) (gem. mit Prof. Dr. Peter Schleuning). □ Prof. Dr. Peter Schleuning: Pros: Musikgeschichte im Überblick: Das 18. Jahrhundert – Pros: Lieder erfinden und begleiten. □ Rolf Seidelmann: Ü: Experimentelle Komposition mit dem MIDI-Flügel. □ Jörg Spix: Ü: Internet-Publishing für MusikerInnen – Ü: Interaktive Kompositionskonzepte mit dem Programm „Cypher“ □ Cornelius Teeling: Pros: Afrikanische, lateinamerikanische und asiatische Percussionsmusik in der Schule (Erarbeitung von schulpraktischen Modellen). □ Barbara Thalheim: Ü: Workshop Chanson: „Die Fremde“ (deutsch/französisch). □ Peter Vollhardt: Ü: Arrangieren: A cappella – Ü: Musiktheater für Kinder und Jugendliche. □ Axel Weidenfeld: Ü: Analyse: Joseph Haydn, „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“

Osnaabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: S: Musik im Internet – per Internet (virtuelles Seminar). □ Prof. Dr. Sabine Giesbrecht: S: Richard Strauss: Der Rosenkavalier. Musikalische Analysen – S: Hans-Werner Henze – ein politischer Komponist (gem. mit Dr. Stefan Hanheide) – S: Die Zusammenarbeit von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. Vom Libretto zur Oper (gem. mit Prof. Dr. Magdalene Heuser). □ Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick I – S: Der Choral in der Musik Johann Sebastian Bachs. □ Prof. Walter Heise: S: Materialien zur Rekonstruktion eines Singspiels. □ Prof. Dr. Hartmut Kinzler: Musikgeschichte im Überblick III: 20. Jahrhundert – S: Anton Bruckners Symphonik. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt: S: Dramaturgische Konzeptionen im Verlauf der Operngeschichte – S: Zwischen Gefühl und Kalkül. Der Spielraum von Filmmusik – Einführung in die historische und systematische Musikwissenschaft (mit S) (gem. mit Dr. Stefan Hanheide).

Potsdam. Prof. Dr. Fritz Beinroth: Ausgewählte Fragen zur Geschichte der Musik von der franko-flämischen Chorpolyphonie bis zu J. S. Bach – Haupt-S: Musikästhetik und ihre Geschichte – Kolloquium für Doktoranden und Examenkandidaten. □ Prof. Dr. Vera Cheim-Grützner: Europäische Musik zwischen 1870 und 1920 – Haupt-S: Die Sinfonik Brahms', Bruckners und Mahlers – Haupt-S: Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Regine Kaufmann: Einführung in die Musikethnologie.

Regensburg. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Zur Ästhetik und Geschichte der Programmmusik II: Symphonische Dichtung und Programmsymphonie – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Die Wiederentdeckung der Alten Kunst im 18. und 19. Jahrhundert: Dichtung, Malerei, Musik (gem. mit Prof. Dr. Hans Joachim Kreutzer und Prof. Dr. Jörg Traeger) – Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (gem. mit Prof. Dr. David Hiley). □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Mozarts Kirchenmusik. □ Prof. Dr. David Hiley: Allgemeine Musikgeschichte II (Renaissance) – English Keyboard Music of the 16th and 17th Century – S: Pariser Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts. □ N. N.: Ü: Die Symphonie im 20. Jahrhundert – Ü: Historische Satzlehre (16. Jahrhundert). □ Dr. Rainer Kleinertz: Pros: Johann Sebastian Bach – Ü: Lektüre ausgewählter Texte zur Aufführungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert. □ Domorganist a. D. Eberhard Kraus: Ü: Die ostbayerische Orgel des 17. und 18. Jahrhunderts. Technik, Klang und Prospektgestaltung. □ Domorganist Franz Josef Stoiber: Ü: Harmonische Analyse III und IV.

Saarbrücken. Prof. Dr. Wolf Frobenius: Neue Musik im Spannungsfeld zwischen Ostasien und dem Westen – Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 – S: Bartók, Ligeti, Kurtág – Doktorandenkolloquium. □ N. N.: Französisches Musiktheater bis 1830 – Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Gluck – Seminar für Examenkandidaten. □ Dr. Jürgen Böhme: Kurs: Allgemeine Musiklehre – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik. □ Prof. T. Krämer: Kurs: Kontrapunkt. □ Dr. Tobias Widmaier: Pros IV: Geschichte der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk I (gem. mit W. Korb) – Kurs: Musikalische Regionalgeschichte (gem. mit Stefan Fricke M. A.). □ Dr. T. Schmitt: Kurs: Einführung in die musikorientierte Computeranwendung (gem. mit O. Adams und M. Kuttler).

Salzburg. Dr. Daniel Brandenburg: Italienisches Theater des Settecento (gem. mit Prof. Dr. Brigitte Winklehner) – Pros: Rossini, Bellini, Donizetti. □ Prof. Doz. Dr. Sibylle Dahms: S: Operndramaturgie – Seminar für Diplomanden und Dissertanden (gem. mit Doz. Dr. Ernst Hintermaier) – Tanzpraktikum. □ Dr. Wolfgang Gratzner: Pros: Mediengeschichte (14-tgl.). □ Dr. Thomas Hauschka: Pros: Musikalische Satzlehre I. □ Prof. Dr. Horst-Peter Hesse: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ Dr. Thomas Hochradner: Pros: Schwarze Mensuralnotation. □ Dr. Mag. Andrea Lindmayr-Brandl: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Editionspraktikum (14-tgl.). □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte I: von der Gregorianik bis 1400 – S: Die Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert – Luigi Nono: Leben und Werk. □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie (14-tgl.). □ Prof. Dr. Mag. Gerhard Walterskirchen: Pros: Die Entwicklung des abendländischen Instrumentariums. □ Dr. Gerhard Winkler: Pros: Musikanalyse.

Siegen. Prof. Dr. Hermann J. Busch: S: „Was ist an Händels Largo so schön?“ Zur Geschichte, Ästhetik und Rezeption klassischer Evergreens – Kolloquium für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Dr. Hans-Ulrich Fuß: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – S: Musiktheorie in der Schule. □ Prof. Martin Herchenröder: S: Orgelmusik nach 1960. □ Prof. Hartmut Kapteina: S: Einführung in die Musiktherapie. □ Prof. Dr. Werner Klüppelholz: S: Cage und Kagel: Die Hörspiele. □ Prof. Dr. Reinhard Schneider: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Einführung in die Musikdidaktik – Koll. Kolloquium für Examenskandidaten.

Tübingen. Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Zur Geschichte des Solokonzerts – S: Quellenstudien zur Musikgeschichte Baden-Württembergs – S: Claudio Monteverdi – S: Doktoranden- und Magistrandenkolloquium. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Die Musikanschauung von Ernst Bloch – Ü: Musikalische Formenlehre – S: Ausgewählte Kompositionen von Bernd Alois Zimmermann – S: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Doz. Dr. Wolfgang Horn: Musikgeschichte III (1600–1750) – S: Die Motetten von Adrian Willaert. □ Prof. Dr. Ulrich Siegele: S: Johann Sebastian Bach, die Politik und das Geld (im Rahmen des Studium generale). □ Prof. Dr. Thomas Kohlhasse: Ü: Zum Verfassen von Werkeinführungen für Konzerte und Tonträger (1). □ Prof. Dr. Alexander Sumski: Ü: Repertoirekunde II (Sinfonien der Wiener Klassik). □ Klaus Aringer M. A.: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Quellenkunde). □ Dr. Geneviève Bernard-Krauß: Ü: Klaviermusik der Couperins.

Weimar. Prof. Dr. Wolfgang Marggraf: Die deutsche Oper des frühen 19. Jahrhunderts – Joseph Haydn – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Haupt-S: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ – Haupt-S: Robert Schumanns Klavierschaffen – Kolloquium zu aktuellen Themen der Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Michael Berg und Dr. Helen Geyer). □ Vertr.-Prof. Dr. Helen Geyer: Das Instrumentalkonzert der Klassik (mit begleitendem Seminar) – S: Musica Enchiriadis und Guido v. Arezzo „Micrologus“ (Lektüre) – S: Editionsprobleme: Beispiel Cherubini-Edition (II) – Haupt-S: Tragédie Lyrique: von Lully zu Rameau. □ Prof. Dr. Sigrid Wiesmann: Musiktheater im 20. Jahrhundert – Bruckners symphonisches Schaffen – Einführung in musiksoziologisches Denken – Pros: Bruckner als Lehrer – S: Musiktheater im 20. Jahrhundert: Musikalisch-dramaturgische Analyse – Haupt-S: Musiksoziologie: theoretische Ansätze: □ Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick I (Antike, Mittelalter, franco-flämische Epoche) – Musikgeschichte im Überblick III (Wiener Klassik, 19. Jahrhundert) – „Religion-Kultus-Musik“ – Pros: Zur allgemeinen Musikgeschichte – Haupt-S: Zur Geschichte der musikalischen Hermeneutik – Haupt-S: Musikspezifische Reflexionen im Roman des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Zu Theorie und Praxis der Musikkritik. □ Dr. Tamara Burde: Instrumentenkunde – Pros: Notationskunde: Tabulaturen.

Wien. *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* Prof. Dr. Gottfried Scholz: J. S. Bach – sein Werk in der Zeitenwende (gem. mit HAss. Dr. Margareta Saary) – S: Die Frage nach der „Angemessenheit“ in der Analyse (gem. mit Ass. Prof. Dr. Gerold W. Gruber) – S: Musikalische Strukturanalyse II und III (gem. mit Ass. Prof. Mag. Walter Schollum) – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass. Prof. Dr. Gerold W. Gruber). □ Ass. Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Heroisches, Erhabenheit gegenüber häuslicher Idylle (Musikalische Wertvorstellungen des 19. Jahrhunderts aus analytischer Sicht). □ Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Einführung in die Musikgeschichte – Ringvorlesung („Die 60er Jahre“) – Sprechen über Musik (Musikwiss. Privatissimum) – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Dr. Cornelia Szabó-Knotik: Musikästhetik – Allgemeine Repertoirekunde I. □ Dr. Manfred Permoser: Musikleben: Wien (Institutionengeschichte) – Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Christian Glanz: Die Strauß-Dynastie – Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. □ Mag. Andreas Holzer: Von den Anfängen bis einschließlich Ars Nova. □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Probleme der Musiksoziologie (Einführung in die

musiksoziologische Arbeitsweise) (gem. mit HAss. Doz. Dr. Alfred Smudits) – Einführung in die musiksoziologische Denkweise (gem. mit Ass. Prof. Dr. Elena Ostleitner) – S: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und Möglichkeiten der pädagogischen Reflexion – S: Diplomanden- und Doktoranden-seminar (gem. mit em. Prof. Kurt Blaukopf). □ Ass. Prof. Dr. Elena Ostleitner: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Frau und Musik (Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin). □ Prof. Dr. Desmond Mark: S: Musikrezeption und elektronische Medien (Forschungs-S) – S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ HAss. Doz. Dr. Alfred Smudits: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – Aufführungspraxis der Vokalmusik I – S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (gem. mit Mag. Stefan Jena) – S: Notation und Aufführungspraxis (am Beispiel der Tabulaturen) – S: Multikulturelle Aspekte in der Musik des 20. Jahrhunderts – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Mag. Stefan Jena). □ Mag. Hannelore Unfried: S: Tanzbarkeit und Stilisierung von instrumentalen Tänzen des 18. Jahrhunderts (mit Ü). □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 16. und 17. Jahrhunderts.

Lehrkanzel für Musikgeschichte. Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte I: Von der Antike bis zu den Anfängen der Mehrstimmigkeit – S: Aufführungsgeschichtliche Fallstudien IV: C. Ph. E. Bach. □ Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 3: 16. Jahrhundert bis Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp, Dr. Markus Grassl: S: Musiktheoretische Grundbegriffe – Neue Musik in der zweiten Jahrhunderthälfte: Wien nach 1945 – Diplomandenkolloquium.

Würzburg. N. N.: „Wiener Klassik“ im Kontext der europäischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) – Haupt-S: „Capellmeister“ oder „fünfter Evangelist“? Johann Sebastian Bach zwischen Musik und Theologie – Ü: Die späte Kammermusik Wolfgang Amadeus Mozarts. □ N. N.: Die italienische Musik des 20. Jahrhunderts – Ü: Das Klavierkonzert bei Mozart und seinen Zeitgenossen – Ü: Die Orgelsonate von Bach bis Hindemith – Ü: Übung und Hörpraktikum zur Vorlesung. □ Dr. Frank Heidelberger: Ü: Das Streichquartett der Wiener Klassik – Ü: Geschichte der Instrumentation I – Musikhistorischer Kurs: Die Zeit von Haydn und Mozart. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) – Ü: Das Opernfinale nach Mozart (19. Jahrhundert). □ Prof. Dr. Martin Just: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten).

Zürich. Prof. Dr. Max Lütolf: Quellen zur Musikgeschichte des ersten Jahrtausends (1) – Pros: Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit – S: Altrömische und gregorianische Überlieferung des Chorals – Koll: Konzepte regionaler Musikforschung II (1) – Koll: Liturgie des Mittelalters: Riten, Texte, Melodien (gem. mit P. Stotz und P. Wittwer). □ Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Die Opern Mozarts (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I – S: Johann Sebastian Bach: Werk und Wirkung. □ Dr. Dorothea Baumann: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1) – Musikalische Akustik. □ Dr. Zoltan Cserépy: Pros: Analyse ausgewählter Beispiele aus der Neueren Musik (1) – Harmonielehre I – Harmonielehre III: Formanalyse. □ Dr. Bernhard Hangartner: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts I. □ Peter Wettstein: Ü: Kontrapunkt I (1), Analytisches Musikhören I (1).

Musikethnologie. Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Einführung in die Musikethnologie I – Hören außer-europäischer Musik I – S: Übungen zur Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Musikethnologie Japans.

Nach Redaktionsschluss eingegangen

Essen. *Folkwang-Hochschule.* Dr. Brzoska: S: Motette – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – V: Im Zeichen von Verdi und Wagner. □ Dr. Harnischmacher: S: Einführung in die Musikpsychologie. □ Dr. Mäkelä: S: „Musik im Bild – Das Bild zur Musik“ □ Dr. Raab: S: Die Fantasie – S: Die Klaviersonaten von Joseph Haydn – S: Das Lied zu Beginn des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Schadendorf: S: Oswald von Wolkenstein. □ Dr. Schwartz: S: „François Couperin und seine Zeit“. □ Prof. Dr. Sirker: V+S: Musikgeschichte im Überblick – V+Ü: Kompositionstechnische Verfahren der Neuen Wiener Schule und ihre Auswirkungen auf die Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Weber: S: Brahms, 1. Symphonie: Einführung in musikwiss. Arbeiten – S: Geschichte der Symphonie – S: Fin de siècle und Anbruch der Moderne: Musik in Wien um 1900 –. □ Weyer: V. Geschichte des Jazz – S: Akustik/Instrumenten- u. Partiturlkunde. □ Brzoska/Raab/Weber: V. Aspekte der Musikgeschichte – S: Colloquium für Doktoranden und Examenskandidaten.

BESPRECHUNGEN

HENDRIK VAN DER WERF: The Oldest Extant Part Music and the Origin of Western Polyphony. Rochester, N. Y. Hendrik van der Werf 1993. Volume One. Observations, Conclusions and Hypotheses. XI, 227 S.; Volume Two. The Transcriptions. XXII, 216 S.

Ein Buch, von dem sein Autor, sich von der Diskussion mit seinen Fachkollegen gekränkt dispensierend, offensiv bekennt, es enthalte Forschungsergebnisse, deren Veröffentlichung von Fachzeitschriften abgelehnt worden sei, ist Lesern anzuzeigen, die im Umgang mit den Auffassungen anderer unverkrampfter als der Autor sind und guten willens, die von diesem im Vorwort aufgebauten Rezeptionsbarrieren zu überwinden. Das lohnt sich schon des Themas wegen. Betreffen die von Hendrik van der Werf vorgelegten „observations, conclusions, and hypotheses“ (so die mottohafte Ankündigung des Inhalts nach S. XII) doch nichts Geringeres, als was der Titel als „The Origin of Western Polyphony“ und „The Oldest Extant Part Music“ bezeichnet. Gemeint ist das Corpus zweistimmiger Gesänge, das aufgrund seiner Überlieferung mit dem Namen der Abtei Sant-Martial zu Limoges verbunden ist, wobei der Superlativ sich einer Skepsis im Hinblick auf die Rekonstruierbarkeit der klanglichen Verfassung der ein Jahrhundert älteren Organa von Winchester verdankt, die seit den in der Zwischenzeit erschienenen Untersuchungen von Susan Rankin übertrieben erscheint.

An dem diskutablen „oldest“ liegt indessen nichts. Denn einerseits bestätigen und verdeutlichen gerade die Beobachtungen Hendrik van der Werfs, daß auch die Mehrstimmigkeit von Saint-Martial hinsichtlich der Parameter ihrer klanglichen Realität nur sehr bedingt „extant“ ist. Und andererseits beträfe die zentrale und obstinat gestellte Frage seiner Arbeit die Mehrstimmigkeit aus Winchester nicht weniger als die aus Limoges: Es ist die Frage nach der Funktion von Notation im Kontext einer genuin schriftlosen Tradition polyphonen Singens und nach dem komplexen Verhältnis zwischen schriftlicher Aufzeichnung und schriftloser Vortragspraxis. So werden bei

der Analyse der Satztechnik und der Relation des zweistimmigen Satzes zu Bau und Artikulation der vertonten Texte die Konsequenzen erwogen, die das bloße Faktum, die besondere Form und die eventuelle Motivation der Niederschrift für ein angemessenes Verständnis der Satzorganisation und des Vortragsmodus der Gesänge, aber auch für die Lesung und Deutung, die textkritische Bewertung sowie die editorische Behandlung der Aufzeichnungen haben mögen.

In der Konsequenz solcher Überlegungen steht dann auch der von Hendrik van der Werf im zweiten Band unternommene erneute Versuch, die vertrackten Probleme einer Edition der zweistimmigen Versus von Saint-Martial zu lösen, Probleme, die durch die Anwendung eines zur Darstellung einstimmiger Melodien ausgebildeten Notationstypus zur Darstellung mehrstimmiger Verläufe sowie durch unsere unzulängliche Kenntnis der Lesekonventionen wie der Klangintentionen bedingt sind. Er ersetzt die aquitanische Neumenschrift der Quellen durch eine Notation, die optisch einen Schein von Ferne zur modernen Notenschrift erzeugt, ohne konzeptionell die Nähe zur originalen Aufzeichnungsform zu wahren. Fünfliniensysteme mit G-Schlüssel, tondauerneutrale rautenförmige Einzelnoten ohne Ligaturen, linksbündige Zuordnung von Tongruppen mit verschiedener Tonanzahl, Verzicht auf vertikale Koordination der Stimmen und damit auf Klärung der Zusammenklänge. Bei Konkordanzen sind die Fassungen der Quellen D, C, B, A und Cal praktischerweise synoptisch mitgeteilt. Ebenso wenig wie die älteren Transkriptionen Sarah Fullers oder die umstrittenen, am vorausgesetzten Klangergebnis ausgerichteten Theodor Karps sind die von Hendrik van der Werf vorgelegten definitiv. Als Entzifferungshilfe bei der Arbeit mit Mikrofilmen oder mit der Faksimileausgabe Gillinghams (deren Erscheinen van der Werf ob ihrer deplorablen Qualität zu Recht bedauert) ist seine Edition allemal wertvoll. Und interessanter als der Transkriptionsmodus ist für das Verständnis der Musik letztlich dessen Begründung, die sich in mancher Hinsicht mit

den Überlegungen Marianne Danckwardts im *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* 68 (1984) be-
rührt.

So trivial die Einsicht erscheinen mag, daß mittelalterliche Musikaufzeichnungen nicht für uns geschrieben sind, so schwierig sind die Konsequenzen zu erkennen und zu ziehen, die diese Einsicht für unsere Behandlung der Handschriften als Quellen von Erkenntnis und von Editionen hat. Mit seinem verdienstvollen Beharren darauf, daß die Frage nach der „Raison d'être of Medieval Music Manuscripts“ eine Frage ist, die Priorität hat, weil von ihrer Beantwortung die Antwort auf so viele andere Fragen abhängt, steht Hendrik van der Werf in der gegenwärtigen Forschungsszene zwar nicht so alleine, wie er selbst den Eindruck hat; gleichwohl leisten so engagierte Arbeiten wie die seine, indem sie die Reflexion dieser Frage befördern und mit neuer Substanz versehen, einen notwendigen Beitrag zur Erforschung der mittelalterlichen Musikgeschichte.

Der erste der ansonsten schön gedruckten und gebundenen Bände weist, hoffentlich nur im Rezensionsexemplar, Lakunen aufgrund sechs unbedruckt gebliebener Seiten auf.

(Oktober 1995)

Andreas Haug

BERNHARD HANGARTNER. *Missalia Einsidlensia. Studien zu drei neumierten Handschriften des 11./12. Jahrhunderts. St. Ottilien. EOS Verlag Erzabtei St. Ottilien 1995. 277 S., Abb. (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens. 36. Ergänzungsband.)*

Gegenstand der Studie sind die Codices 113 und 114 der Stiftsbibliothek Einsiedeln sowie Codex 14/I des Stiftsarchivs St. Paul in Kärnten, zu denen ausführliche codicologische, paläographische und Repertoire-Untersuchungen sowie eine zusammenfassende historische Einordnung geboten werden. Die drei Handschriften sind Ende des 11./Anfang des 12. Jahrhunderts in Einsiedeln entstanden; dabei gehören die Codices 113 und 114 in vieler Hinsicht eng zusammen. Codex 14/I kam zu einem nicht genau bestimmbareren Zeitpunkt nach St. Blasien und von dort nach St. Paul. Die Darstellungen sind sorgfältig und werden

durch viele umfangreiche Tabellen untermauert. Besonders gehaltreich sind die Ausführungen zur Neumenschrift. Auf breiter Vergleichsbasis werden vier Neumenformen untersucht – der Torculus I, der Torculus II, die Oriscus-Epiphonus-Ligatur und der diminutiv liqueszierende Porrectus –, an denen Einzelheiten aufgewiesen werden, die die Einsiedler Schreibtradition von der St. Galler abgrenzen. Die Konzentration aufs Detail verstellt aber nicht die umfassendere Sicht, und es gelingt dem Verfasser zu verdeutlichen, was er im Schlußsatz formuliert: „Diese Missalien ... lassen uns den Stand mittelalterlicher klösterlicher Kultur ermessen.“

(August 1995)

Andreas Traub

FUMIKO NIYAMA. *Zum mittelalterlichen Musikleben im Benediktinerinnenstift Nonnberg zu Salzburg. Dargestellt am Nonnberger Antiphonar Cod. 26 E 1b und am Tagebuch der Praxedis Halleckerin unter besonderer Berücksichtigung der Zeit von Advent bis zur Octav von Epiphanie sowie des Officiums von der Heiligen Erentrudis. Frankfurt a. M.-Berlin-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 296 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 122.)*

Das Buch gliedert sich in drei Abschnitte. In seinem ersten Teil werden das Antiphonar Salzburg, Nonnberger Stiftsbibliothek, 26 E 1b (NA) (um 1320 entstanden) und das Tagebuch der Praxedis Halleckerin Nonnberg, Stiftsarchiv, V 87 Ab (NT) (15.–16. Jh.) beschrieben; in einem zweiten Teil werden das Offizium von Advent bis einschließlich der Oktav von Epiphanie sowie das Offizium der Hl. Erentrudis inventarisiert und untersucht; im abschließenden dritten Teil werden die Besonderheiten des musikalischen Lebens auf dem Nonnberg im späten Mittelalter beleuchtet.

Das NA ist mit Metzger gotischen Neumen auf Linien ausgestattet, die fünf verschiedenen Händen zuzuweisen sind. Möglicherweise haben die ersten drei Notatoren aus dem Antiphonar von St. Peter (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Series Nova 2700; um 1160 entstanden, mit linienlosen deutschen Neumen) abgeschrieben (S. 35). Inhalt-

lich sind die beiden Quellen eng verwandt (S. 55ff.), obwohl fast zwei Jahrhunderte sie trennen; das betrifft insbesondere das Sancturale der beiden Handschriften (S. 47ff.). Da aber im NA einige liturgische Neuheiten auftauchen, die im Antiphonar von St. Peter noch nicht zu finden sind, vermutet die Autorin, daß „sich für die Praxis der Umschrift der Neumen auf ein Liniensystem eine andere Handschrift bot, die momentan nicht greifbar ist“ (S. 55). Nicht überzeugend ist der Schluß der Autorin, diese Handschrift, die aus dem 13. Jahrhundert stammen müsse, sei entweder „eine Regensburger Handschrift [...], die von Aquileia beeinflusst ist“, oder könne „aus Aquileia direkt in das Nonnberger Kloster gelangt sein und dort als Vorlage für das Antiphonar gedient haben“ (S. 56). Auch in der Einleitung (S. 10) wird eine Verbindung mit Aquileia angesprochen („In Nonnberg wurde nach Aquileias Liturgien gefeiert“). Wenn dabei an die Liturgie des frühen Mittelalters gedacht wird, so muß gesagt werden, daß die Quellen aus Aquileia so spärlich sind, daß ein Vergleich – zumindest was das Offizium betrifft – gar nicht möglich ist; wenn indes an die Liturgie des späten Mittelalters gedacht wird, so vermag ein Vergleich zwischen dem römischen Offizium von Aquileia und dem monastischen Offizium von Nonnberg keine Indizien zu erbringen, die die Annahme der Autorin stützen würden.

Da hätte eine Untersuchung der Responsorien-Reihe der Adventssonntage (S. 56) vielleicht eine bessere Möglichkeit geboten, um das Umfeld des NA zu erkennen: eine Möglichkeit, die freilich von der Autorin weder erkannt noch ausgeschöpft wurde. Das NA gehört, wie die Autorin feststellt (S. 56), zur Nr. IV der „groupes monastiques“ des CAO (*Corpus Antiphonalium Officii*, hrsg. von R.-J. Hesbert, Rom 1975, Bd. V, S. 412; NA ist im CAO durch die Nr. 750 gekennzeichnet). Felix Heinzer (*Der Hirsauer ‚Liber Ordinarius‘*, in: *Revue Bénédictine* CII [1992], S. 309–347, bes. S. 342f.) hat gezeigt, daß „Hesberts monastische Gruppe IV die Hirsauer Liturgie vertritt“ (dort S. 343). Durch den Hirsaischen Einfluß läßt sich auch besser erklären, warum das NA vom Text her dem Rheinauer Antiphonar („R“ in CAO) so nahe steht (S. 63): Dieses Antiphonar vertritt – „gewissermaßen ‚getarnt‘, weil von Hesbert nicht erkannt – die

Hirsauer Tradition unmittelbar“ (Heinzer, S. 342, Anm. 118). Den einzigen – recht vagen – Hinweis auf die Hirsauer Reform gibt die Autorin in der Einleitung (S. 12): „Nonnberg [...] wurde ebenfalls von den Reformern von Cluny (Hirsauer-Reform) beeinflusst“; dabei erweckt sie den Eindruck, Cluny und Hirsau seien miteinander gleichzusetzen, was nicht haltbar ist, da „Hirsau und Cluny mit ihren Einflußbereichen zwei ganz verschiedenen Gruppen zuzuordnen sind“ (Heinzer, S. 345).

Teil II der Arbeit beginnt mit einer Beschreibung des monastischen Offiziums im Vergleich mit dem Offizium des „cursus romanus“ (S. 106–113), gefolgt von einer Untersuchung des Nonnberger Offiziums (S. 113ff.). Interessant ist der Exkurs über die Entwicklung der Advents-, Weihnachts- und Epiphaniasliturgie (S. 117–121): Während der Schluß, daß Nonnberg die gregorianische Tradition übernommen habe, nicht überrascht, ist die Feststellung, in Nonnberg seien auf musikalischem Gebiet Reste der alten ambrosianischen Tradition bewahrt (S. 121 und 269ff.), weniger naheliegend: Die Autorin beobachtet den Gebrauch einer mailändischen Kadenzform, die bei den Augustinerchorherren in Bayern und im Salzburger Raum (u. a. Salzburger Dom, Klosterneuburg und St. Zenon in Reichenhall) bis ins 14. Jahrhundert nachzuweisen ist (S. 273; da die S. 257–272 meines Exemplars fehlen, kann leider nicht weiter auf dieses Thema eingegangen werden). Dem Inventar von Advent bis Epiphanie (S. 124–162) – begleitet von den aufschlußreichen liturgischen Vorschriften des NT (S. 163–172) – folgt die Untersuchung des Offiziums der Hl. Erentrudis (S. 173ff.), das sich nur in Nonnberg findet. Melodie-Übertragungen werden hier ohne Kommentar geboten (S. 182–184).

Nicht immer überzeugend sind die Interpretationen von musikalisch-liturgischen Besonderheiten des Stiftes Nonnberg im späten Mittelalter. So veranlassen „sehr große Intervalle“ in der Melodie des Responsoriums „Gaude Maria virgo“ (was unter „sehr große[n] Intervalle[n]“ verstanden werden soll, ist nicht klar – eine Übertragung der Melodie wird nicht gegeben) die Autorin zu der ein wenig an den Haaren herbeigezogenen Annahme, diese sei „nicht echt gregorianischen Ursprungs“ (was immer das sein mag) und stamme vielleicht „aus dem gallikanischen Raum“

(S. 199). Auch ob die von der Autorin beobachteten „Unregelmäßigkeiten“ und „Neuschöpfungen“ dazu ausreichen, der Benediktinerinnenabtei Nonnberg eine „eigene Liturgie“ (S. 191) zuzuschreiben, ist zweifelhaft. Die Versuchung, aus jeder Abweichung vom ‚Standard-Repertoire‘ gleich eine ‚eigene Liturgie‘ zu machen, ist in der liturgisch-musikalischen Forschung immer noch groß. Selbstverständlich müssen solche Besonderheiten beleuchtet werden, aber es wäre auch zu klären, was man unter ‚Standard-Repertoire‘ verstehen möchte. Der Gregorianische Choral hat individuelle Entwicklungen erfahren, die von Kirche zu Kirche anders sind und die nicht auf die Auswahl besonderer Alleluia-Gesänge, Sequenzen, Tropen oder Responsorien begrenzt sind, sondern bis zur Schöpfung neuer Gesänge für lokale Heilige reichen. So könnte wie Stift Nonnberg beinahe jede Kirche und jedes Kloster eine eigene Tradition aufweisen.

In Teil III wird das Problem von Tradition und Innovation in der Nonnberger Liturgie anhand dreier Beispiele vertieft: am Hymnus „Te decet laus“, am Rudbert-Offizium und an der „Visitatio sepulchri“. Den Hymnus „Te decet laus“ hat Nonnberg aus der benediktinischen Liturgie übernommen: Er findet sich aber in Nonnberg in verschiedenen Handschriften mit singulären Melodien. Das Rudbert-Offizium wurde im NA – mit Ausnahme von einigen neuen Gesängen – aus St. Peter übernommen. Eingehend untersucht werden Besonderheiten der Nonnberger Version der „Visitatio sepulchri“. Eine Übertreibung ist es, aufgrund von „minimalen und doch so bedeutsamen Unterschieden in der Wortwahl, der Wahl der Darsteller, der Zusätze zum Grundgerüst der ‚Visitatio‘ und auch teilweise der Melodie“ von einem großen „Freiheitsdrang“ der Nonnen auf dem Nonnberg gegenüber dem Dom zu sprechen, gar von einer „kleinen Rebellion“ der Frauen (S. 244): würde doch wohl jedes benediktinische Kloster – egal ob Männer- oder Frauenkloster – gegenüber der Diözesanliturgie eines von Augustinerchorherren regierten Domes mehr oder weniger bedeutende Unterschiede aufweisen. Und wie bewußt diese Unterschiede empfunden wurden, läßt sich anhand der Nonnberger Quellen auch nicht klären.

Die kulturelle, politische und liturgische Bedeutung von Nonnberg für das kirchliche

Leben Salzburgs im Mittelalter sollte anerkannt werden, daß die Nonnen ihrer eigenen Tradition die Treue hielten, sollte aber nicht dramatisiert werden: Dergleichen ist in den meisten Klöstern und Kirchen zu beobachten. Es tritt hier die bekannte Gesetzmäßigkeit ein, nach der jede Kirche sich der Verdrängung des eigenen Repertoires widersetzt. Ob sie in den neuen eigenen melodischen Kompositionen oder Bearbeitungen innerhalb des Nonnberger Offiziums Spuren eines „freien Geistes“ (S. 278) und „eine charakteristische Frauenarbeit: ohne Revolutionen, aber mit feiner Sensibilität“ (S. 275) erkennen wollen: das bleibe den Leserinnen und Lesern der an interessanten Beobachtungen reichen, aber in ihren Interpretationen vielfach nicht überzeugenden Arbeit überlassen.

(Juni 1995) Raffaella Camilot-Oswald

SUSANNE CRAMER: Johannes Heugel (ca. 1510–1584/85). Studien zu seinen lateinischen Motetten. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. 435 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 183.)

Cramers Dissertation ist eine sehr gründliche Arbeit, die sich mit einem so gut wie unbekanntem Komponisten bzw mit einer Auswahl aus seinen Werken beschäftigt. Johannes Heugel (ca. 1510–1584/85) war zeit seines Lebens als Trompeter (!) und später als Kapellmeister der Kantorei am landgräflichen Hof in Kassel tätig. Vieles über und von ihm ist noch ungeklärt, etwa wichtige Daten im Lebenslauf und die gesicherte Zuweisung einzelner Werke. Die Autorin bemüht sich, entsprechende Lücken zu schließen. Neben Heugels Vita bilden eingehende Analysen einer „repräsentativen“ Auswahl lateinischer Motetten den Mittelpunkt der Schrift, darunter Vertonungen einzelner Psalmen, des Magnifikats sowie weltlicher Texte („Staatsmotetten“ u. a.). Die Analysen werden nach Gattungen aufgeteilt, „um anschließend generelle und werkübergreifende Formmodelle und Konzepte der jeweiligen Werkgruppe zu diskutieren ... In vergleichenden Analysen soll die Tradition bestimmt werden, in der Heugel anzusiedeln ist, aber ebenso konkrete

Vorbilder von ihm" (Der Einfluß ist je nach Gattung verschieden. Genannt werden u. a. die Deutschen Heinrich Finck und Ludwig Senfl, ferner Josquin Desprez, Nicolas Gombert und Orlando di Lasso.)

Es bleibt die Frage, warum Heugel — als Komponist schon zu Lebzeiten „kaum beachtet“ — bis heute so gut wie unbekannt geblieben ist. Die Autorin bezeichnet zwar Heugel als „überdurchschnittlich begabten Komponisten“ Die Musikgeschichte aber hat ihn, wenn überhaupt, „beharrlich der Kategorie ‚Kleinmeister‘ zugeordnet“ Nach Cramer bietet sich aufgrund der „außergewöhnlich günstigen Überlieferungssituation“ eine Gesamtausgabe oder wenigstens eine Werkauswahl „geradezu an“ Letzteres wäre eher zu empfehlen, während das sehr unterschiedliche Niveau im Werk Heugels eine Gesamtausgabe kaum rechtfertigen dürfte. So handelt es sich bei den 144 Stücken der Vertonung des deutschen Reimpsalters von Burkard Waldis „durchweg um anspruchslose Tenorsätze, die nach demselben Schema ausgearbeitet sind“ Auch in den Magnifikatvertonungen finden sich „viele konforme, ja schematische Züge“ Daneben fordern Einzelheiten in der musikalischen Faktur bzw. Deklamation zur Kritik heraus: Einerseits zeigt sich in den Psalmmotetten „eine auffallende Neigung zur Textinterpretation und Wortausdeutung; andererseits aber eine große Gleichgültigkeit gegenüber der Textdeklamation“, d. h. Heugel „verstößt häufig gegen die Regeln einer akzentgerechten und verständlichen Textunterlegung“ Bei oberflächlicher Betrachtung des Heugelschen Notenbildes — Cramer überträgt im Notenteil 15 Chorsätze — ist eine gewisse Einförmigkeit der Satzstruktur nicht zu übersehen: häufige Tonwiederholungen (neben typischen Noema-Einschüben), Punktierungen (punktirtes Viertel + Achtel bzw. + drei Achtel auf- oder absteigend) u. a. m. Ob Cramers Buch den Bann bricht, bleibt abzuwarten (im *Erbe deutscher Musik* sind „die zwei einzigen deutschen Psalmmotetten von Heugel“ veröffentlicht.)

(April 1994)

Adolf Fecker

ANNEKATHRIN MOESERITZ. *Die Weisen der Böhmischen Brüder von 1531 Eine stil- und quellenkritische Untersuchung der nicht-*

liturgischen Melodien des Gesangbuches von Michael Weiße. Inaugural-Dissertation Bonn. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität 1990. 408 S., Notenbeisp., Abb.

Es besteht kein Zweifel, daß die tschechische wie die deutsche Musikwissenschaft noch vor einer Menge gemeinsamer Arbeit bei der Ausfüllung weißer Stellen in der heute mehr als tausendjährigen Geschichte der kulturellen Beziehungen zwischen den beiden Völkern steht. Hierzu zählt paradoxerweise auch die Beziehung zwischen den tschechischen und deutschen Reformationsliedern, und zwar ungeachtet der Tatsache, daß der Zeitabschnitt der Reformation sicherlich zu den hellsten Kapiteln in den wechselseitigen Kontakten gehört. Es ist folglich jeder Beitrag begrüßenswert, der zu diesem bisher wenig erforschten und auf die Gesangbücher der Brüder-Unität beschränkten Gebiet neue Erkenntnisse wie auch methodologische Ansätze herbeiführt.

Das bereits Gesagte gilt in vollem Maße auch für die oben genannte Arbeit von Annekathrin Moeseritz mit den bislang umfangreichsten Analysen von melodischen, rhythmischen wie auch formalen Komponenten der ‚Mensuralschicht‘ im Gesangbuch von Weiße aus dem Jahre 1531 Sie sucht nach Verbindungen zum Repertoire der böhmischen Quellen aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Es handelt sich um eine sehr gründliche, wenn auch nicht unproblematische Arbeit. Moeseritz erschließt bislang nicht verwertete tschechische und deutsche Quellen und analysiert sie im Blick auf Weißes Gesangbuch. Zum Nachteil der Untersuchung gerät jedoch die Einengung auf diese Quelle sowie die Nichtberücksichtigung anderer Redaktionen (die von Johannes Horn und vor allem die in Ivančice [Einbenschtitz] vorgenommenen). Und was noch wichtiger ist: Die bereits von Wolkan, Bruno Stäblein sowie Camillo Schoenbaum durchgesetzte Methode der ‚Stammbaum-Suche‘ von einzelnen Liedern ist bei gegenwärtigem Quellenstand sehr schwierig und nicht verlässlich. Sie bringt nur partielle Ergebnisse und führt folglich zu methodologisch irreführenden Schlüssen. Die Problematik der Repertoirekontinuität und -migration kann verlässlich auf dem Wege der kodikologischen und inhaltlichen Analyse gelöst werden, was allerdings ein interdisziplinäres Herangehen

erfordert – vor allem die Zusammenarbeit mit Theologen. Doch an einer gründlichen theologischen und liturgischen Analyse des Repertoires der Böhmisches Brüder-Unität (einschließlich dessen deutscher Variante) sowie an einer Untersuchung der „theologischen und liturgischen Migration“ des böhmischen Liedgutes in das deutsche Repertoire fehlt es bis jetzt.

Fraglich sind jedoch auch Ergebnisse der inkonsequent durchgeführten Analyse, bei der die näher nicht definierten Kriterien der ‚technischen‘, funktionalen und historischen Analyse vermischt werden. Unter dem Blickwinkel dieser Analyseverfahren zerfällt das Material von 80 Liedern in 10 heterogene Kategorien, von denen keine einzige das untersuchte Repertoire in seiner Gesamtheit erfaßt. Ohne eine nähere theoretische Begründung sind Kategorien wie „Volkstümliche Lieder der d-Tonalität, Volkstümliche Lieder in anderen Tonarten, Lieder in volkstümlicher Art“ schwer annehmbar. Aus den Darlegungen der Verfasserin wird nämlich nicht deutlich, was unter „volkstümlich“ zu verstehen ist – es geht um einen im betreffenden Zeitabschnitt sehr unklaren Begriff. Sollen damit die Funktionalität (also die soziologische Ebene des Begriffs) oder die „künstlerischen Züge“ (also die ästhetische Ebene) verstanden werden?

Schwer annehmbar ist auch die bereits im Untertitel vorgenommene Bezeichnung des analysierten Repertoires als „nichtliturgische Melodien“. Bis heute wissen wir nämlich nicht, was in der Praxis der böhmischen reformierten Kirchen des 15. und 16. Jahrhunderts „liturgisch und nichtliturgisch“ war. Die Ablehnung der latreutischen Auffassung der Liturgie zum Nutzen der soterischen Auffassung gehört zu den dominierenden Merkmalen der böhmischen Reformation. Wenn die Autorin an den ‚nicht-gregorianischen‘ Teil des melodischen Repertoires in Weißes Gesangbuch gedacht haben soll (der gregorianische Teil umfaßt nahezu ein Drittel), dann wäre die Bezeichnung ‚Mensuralschicht‘ gewiß die angemessenere.

(Mai 1995)

Stanislav Tesář

ROBERT LEE WEAVER: *Waelrant and Laet. Music Publishers in Antwerp's Golden Age. Michigan: Harmonie Park Press (1995). XXIII,*

421 S., Abb., Notenbeisp. (*Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music 15.*)

Zu den prominenten Gegenständen musikhistorischer Betrachtung zählt das Verlagswesen nicht. Mithin ist jeder von Kompetenz getragene Beitrag willkommen, der sich mit der Materie auseinandersetzt und ihre Einbettung in das kulturelle und speziell musikalische Geschehen einer Zeit nachzeichnet. Jenen Anspruch erfüllt der Autor mit bemerkenswertem Kenntnisreichtum und Feingefühl, wobei der bescheiden gewählte Titel des Buchs womöglich in die Irre führen mag: Nicht allein um die Geschichte und Produktion eines zudem recht kurzlebigen Unternehmens geht es, sondern um die umfassende Darstellung des facettenreichen kulturellen Lebens in Antwerpen um die Mitte des 16. Jahrhunderts mit besonderem Augenmerk auf das Verlagswesen und die Zusammenarbeit von Hubert Waelrant und Jan de Laet. Weaver, der sich bereits in seiner Dissertation mit den Motetten Waelrants auseinandergesetzt hat, gelingt es, die allgemeinen, an sich zum Teil durchaus bekannten Rahmenbedingungen in ihrer Relevanz für den Verlag darzulegen und andererseits mit außergewöhnlichem Spürsinn den philologischen Details der veröffentlichten Werke (etwa Wasserzeichen und Drucktypen anhand der erhaltenen Exemplare und im Vergleich zu den Gewohnheiten der konkurrierenden Unternehmen) nachzugehen. In der Tatsache, daß beides nicht zum Selbstzweck erstarrt, sondern miteinander in Beziehung gesetzt wird, liegt die besondere Qualität des Buches, welches auf diese Weise die in der Einleitung (S. XX) niedergelegte Beobachtung untermauert, nach der die Verlage als „microcosm of the business and intellectual life“ zu bewerten wären. Besonders nützlich sind überdies die Mitteilungen der Widmungen und Vorreden, weiterer Dokumente und eine sehr umfassende Bibliographie. Alles in allem eine überaus gewinnbringende, anregende und in ihrer Art zweifellos wegweisende Lektüre für diejenigen, die sich der Bedeutung des Verlagswesens für das Musikschaffen bewußt sind.

(September 1995)

Axel Beer

CLAUS GANTER: *Kontrapunkt für Musiker. Gestaltungsprinzipien der Vokal- und Instru-*

mentalpolyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts in der Kompositionspraxis von Josquin Desprez, Palestrina, Lasso, Froberger, Pachelbel u. a. München, Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1994. 314 S., Notenbeisp.

Das Buch sei, so der Autor, „der Versuch, anhand vieler Notenbeispiele aus dieser Zeit [des 15., 16., 17. und 18. Jahrhunderts] die Gesetzmäßigkeiten der historischen Kompositionspraxis zu erläutern“ (S. 11). Es bleibt jedoch, und zwar dem Titel „für Musiker“ zum Trotz, unklar, für wen eigentlich diese wie auch immer verstandenen ‚Gesetzmäßigkeiten‘ erläutert werden sollen und vor allem vor welchem Hintergrund. Denn Ganter's Buch ist eine axiomatische Zusammenstellung von Lehrsätzen für den Unterrichtsgebrauch, ausgehend von den Intervallen und hinreichend bis zur vierstimmigen Instrumentalfuge. Ein solches Lehrwerk mag so oder so sein Recht haben. Legt man aber den explizit formulierten historischen Anspruch zugrunde, so fragt man sich, ob selbst ein pragmatisch akzentuiertes Gebrauchsbuch tatsächlich unter Verzicht auf die einschlägige Forschungsliteratur (Carl Dahlhaus, Bernhard Meier, Frieder Remp, Klaus-Jürgen Sachs) verfaßt werden kann. Zeitgenössische Autoren werden, mit Ausnahme der ohnehin apokryphen und überdies verlorenen *Kompositionsregeln* Sweelincks, nicht zitiert, es sei denn Johann Mattheson oder Johann Georg Albrechtsberger. Wie aber ist eine ‚historische‘ Darstellung der Modi ohne Glearean oder eine der Chromatik ohne Vicentino möglich? Namen wie die von Tinctoris, Gaffurius oder Zarlino fehlen ganz.

Diese Sorglosigkeit führt zu einer Unschärfe eigener Art: Es wird die ‚gesetzmäßige‘ Einheitlichkeit von vier Jahrhunderten suggeriert, die ebenso willkürlich wie fiktiv ist. Philologische Unklarheiten treten hinzu. So außerordentlich schwierige Dinge wie Textierungsfragen an Hand von Extrakten aus Werkausgaben zu illustrieren ist ebenso fragwürdig wie das Springen durch die Literatur, was mühelos Josquin, den unechten Sweelinck und Albrechtsberger zum Beweis eines Sachverhaltes verbinden kann (z. B. S. 134ff.). Heikle terminologische Undeutlichkeiten machen den Gebrauch des Buches nicht leichter: Das Hexachordsystem wird als „ein Ausschnitt aus dem mittelalterlichen Tonbereich“ (S. 20)

definiert, als „isorhythmisch“ gilt dem Autor offenbar ein in allen Stimmen gleichrhythmisch verlaufender Satz (S. 231ff.). Nachweise der zitierten Beispiele fehlen ebenso wie Literaturhinweise. Drucktechnische Nachlässigkeiten werden gekrönt von einem „Personenregister“ (S. 314), in dem nur 27 Namen aufgelistet sind (was allerdings nicht allen im Text auch genannten entspricht), von denen 13 mit teilweise oder vollständig falschen biographischen Daten versehen sind. Der Sinn dieses Registers erschließt sich aber ohnehin nicht, da es keine Seitenverweise enthält. (Oktober 1995) Laurenz Lütteken

JANA KALINAYOVÁ u. a. Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert. Aus dem Slowakischen von Karol Tauber Bratislava, Slowakisches Nationalmuseum, Musikmuseum, 1995. 255 S. (Musaeum Musicum.)

Quellenforschungen besonders für die Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts werden erschwert durch den Umstand, daß nur wenige der zahlreich erhaltenen Inventare gedruckt vorliegen, die seltenen philologisch-kritischen Übertragungen zudem in der Fachliteratur weit verstreut sind. Jana Kalinayová hat in Zusammenarbeit mit weiteren Autoren dieses so wichtige Anliegen der historischen Musikforschung für die Slowakei umsetzen können und eine insgesamt 18 Aufstellungen umfassende Publikation über Musikinventare aus der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert vorgelegt. Daß sich dennoch kein umfassendes Bild ergibt, sondern ein durch das Sieb der Überlieferung gefilterter, relativer Einblick in die Musikpflege im Gebiet der heutigen Slowakei, versteht sich von selbst. Die Edition, umsichtig systematisch gestaltet, quellenkritisch sorgfältig aufbereitet und mit entsprechenden Registern ausgestattet, umfaßt Inventare aus Bratislava (Preßburg, 6), Banská Bystrica (Neusohl, 3), Podolíneč (2), Kremnica (Kremnitz), Priedvidza, Prešov, Pruské, Svätý Jur und Trnava (Tyrnau, je 1), worunter sich – für den untersuchten Bereich symptomatisch – kein einziges thematisch angelegtes befindet.

In einem ergänzenden wissenschaftlichen Beitrag beschreibt die Herausgeberin, in welcher vorsichtiger Weise Musikinventare als musikgeschichtliche Quellen ausgewertet werden müssen. Grundsätzlich überwiegen Inventare von geistlichen Beständen. Sie wurden im Rahmen von Visitationen, Amtsübergaben von Chorregenten etc. angefertigt und enthalten, wenn überhaupt, kaum Eintragungen über weltliche Musik, deren Bedeutung somit, verließ man sich allein auf Inventare, gewiß unbotmäßig zurückstände. Und bereits jedes Inventar, für sich genommen, besitzt nur relative Aussagekraft, spielen doch lokale Besonderheiten der Musizierpraxis ebenso wie eine mögliche zuvor getroffene Auswahl der ins Inventar aufgenommenen Musikbestände mit herein. Inventare verstellen auch den Blick für einen in der Tat sich viel rascher und kontinuierlich vollziehenden Wechsel im Repertoire, da sie gewöhnlich auch verzeichnen, was über längere Zeit bereits nicht mehr aufgeführt wurde.

Es erfordert also große Umsicht, zutreffende Rückschlüsse aus Inventaren zu gewinnen. Dennoch läßt sich für die Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts in der Slowakei einiges aussagen, etwa, daß sich durch eine gezielte Gegenreformation Aufführungsorte und das Repertoire grundlegend veränderten, eine langjährige Koexistenz von evangelischem und katholischem geistlichem Musiziergut verschwand. Hierin wird dem imperialen „Reichsstil“, wie er sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts im habsburgischen Gebiet entfaltet, der Boden bereitet. Im übrigen brachte eine Nähe zu Wien, z. B. in Bratislava, zuvor schon eine nicht unbeachtliche Rezeption süddeutscher und italienischer Kompositionen mit sich, während man in der Mittel- und Ostslowakei wesentlich auf eine mittel- und norddeutsche Überlieferung zurückgriff. Der Anteil einheimischer Komponisten bleibt gering, obgleich mit Samuel Capricornus und Johann Kusser zwei auch außerhalb ihrer Heimat bekannte Persönlichkeiten in der Slowakei wirkten. Ob das in einem Inventar als „cymbelen“ beschriebene Instrument in der Tat ein Idiophon bezeichnet (Kommentar S. 232), ist fraglich. Durchaus könnte ein Cymbal gemeint sein, wie es etwa der Virtuose Maximilian Hellmann, Mitglied der

Kaiserlichen Hofmusikkapelle in Wien, gelegentlich offenbar sogar im Continuo spielte. (Dezember 1995) Thomas Hochradner

Music & Painting in the Golden Age. Hrsg. von Edwin BUIJSEN und Louis Peter GRIJP. *The Hague: Hoogsteder & Hoogsteder / Zwolle: Waanders Publishers 1994. 388 S., Abb.*

Bekanntermaßen sind die aufwendigen Ausstellungsbegleiter, die Katalogwerke, längst zu einer begehrten Spezies geworden, die eine Eigendynamik entwickelt hat. In ihnen gelingt nicht selten der sonst so schwierige interdisziplinäre Brückenschlag, ohne daß sich im gleichen Atemzug die eine über die andere Wissenschaft erheben muß, um ihr die methodische Fragwürdigkeit oder Unzulänglichkeit nachzuweisen. Im Gegenteil: Sie leben vom produktiven Ineinandergreifen von Information und Illustration im Sinne von größtmöglicher Veranschaulichung, so daß sie, namentlich wenn sie wie in diesem Falle einen Bestand von Objekten dokumentieren, die binnen absehbarer Zeit verkauft und somit dem wissenschaftlichen Zugriff entzogen sind, sogar Quellenwert bekommen können. Vorliegende imposante multimediale Ausstellungsaufbereitung verdient in mehrfacher Hinsicht besondere Beachtung, auch angesichts der Tatsache, daß die Musikikonographie innerhalb der Musikwissenschaft immer noch mit Skepsis betrachtet wird. „With the help of the modern media available to us“ war es den in das Ausstellungsprojekt der renommierten Kunsthändler aus Den Haag (Hoogsteder & Hoogsteder) Involvierten ein Anliegen, „to bring ... the seventeenth century painting and music ... to life“. Nach Art einer perfekten Performance wird der Leser bereits in den ersten Grußworten des prachtvoll ausgestatteten Bandes darüber informiert, daß er nicht nur „just a souvenir of a delightful day's viewing“, sondern das Ergebnis eines ehrgeizigen Gemeinschaftsprojekts von Kunsthandel, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, ausführenden Musikern und der Elektronikindustrie (Philips Electronics NV Eindhoven) in Händen hält. Er erfährt auf 20 Einleitungsseiten Wissenswertes über die beteiligten Institutionen: das Gemeentemuseum Den Haag, das Hessenhuis

und Vleeshuis Museum in Antwerpen, die Ruckers Society, das Ensemble Camerata Trajectina und das Early Music Festival in Utrecht, die das Forum nutzen, einen Einblick in ihre Geschichte zu gewähren. Sie präsentieren sich auch als Leihgeber oder Sponsoren, von deren Kooperationsbereitschaft das Zustandekommen einer Ausstellung von 47 Gemälden und acht Instrumenten mitgeprägt war, die einem Ausschnitt aus der mit berechtigtem Stolz als ‚Golden Age‘ bezeichneten Hochzeit der Genremalerei der vereinigten Niederlande des 17. Jahrhunderts gewidmet war.

Es bot sich an, angesichts der schier unüberschaubar gewordenen Informationsdichte über diese Zeit nach und um die Unterzeichnung des Westfälischen Friedens, die Historiker, Kunsthistoriker und Musikologen gleichfalls anzieht, dem deskriptiven Katalogteil umfassende Essays voranzustellen, in denen nicht nur ein konzeptueller Leitfaden, sondern auch ein Querschnitt durch die derzeitige Forschungslage vermittelt werden sollte. Man entschloß sich, in einem Dreischritt zunächst die Musikmotivik in der Niederländischen Malerei und Graphik des 17. Jahrhunderts auf dem spezifischen sozioökonomischen Hintergrund der Niederlande darzustellen. Das von der Autorin Magda Kyrova so knapp wie plausibel angelegte Sozialprofil, das von den angesehenen Stadtorganisten ausgeht und bei den usuellen Musikpraktiken der unteren Schichten endet, unterrichtet über die Orte und Funktionen von Musik. In einem zweiten Schritt stellt sie die ikonologischen Probleme der Sinn- und Abbildlichkeit der Musikszenen dar, in denen sowohl auf Spruchweisheit wie konfessionelle Eingebundenheiten rekurriert wird und deren Deutung ein oft schwieriges Unterfangen ist. Daran schließt sich ein Beitrag an, in dem der Autor Louis Peter Grijp an neun Musikerviten die von ihm als „paradox“ bezeichnete Situation vermittelt, in der sich die damaligen Komponisten und damit die Kunstmusik der Niederlande befanden. Während „Dutch painting and literature blossomed into a Golden Age“, so lautet Grijps Urteil über die damaligen Musiknotate Nicolaes Vallets, Jacob van Eycks oder Joan Albert Bans, habe die „Dutch music ... dark days“ durchlaufen. Diese These muß in der Tat auch zum nachfolgenden Text von Eva Legêne paradox anmuten, der sich um die der-

zeit stark favorisierte, in den Niederlanden wohl noch in den Anfängen stehende, archiva-lische Frage nach Musikinstrumentenreferenzen in den Inventaren privater Collectoren dreht. Nicht selten stellten sie ihr Interesse für kostbare Instrumente und kunstvolle Interieurs in repräsentativen Porträts zur Schau, so daß uns in den Bildern ein stolzer Einblick in reale private Kunstkabinette vermittelt wird, über die man bisweilen, etwa durch Nachlaßinventarien, detailliert unterrichtet ist.

Der von Grijp skizzierte musikwissenschaftliche Zugriff, so informativ und richtig er ist, steht in seltsam unvereinbar anmutendem Kontrast auch zu den angeschlossenen brillanten, oft mehrseitigen und sich auf eine Fülle von Vergleichsmaterial stützenden Bildmonographien (Edwin Buijsen, Fred G. Meijer, Paul Verbracken). Das um so mehr, als er in einem weiteren Kapitel: „Conclusions and Perspectives“ noch einmal eine Zusammenfassung der derzeitigen methodischen Zugriffe in der Ikonographie und damit der diversen Interpretationsmöglichkeiten bietet. In ihr wird einmal mehr offenbar, wie weit wir trotz des so ambitionierten Ansatzes gerade in diesem Band von einem das Gesamt einer Kulturlandschaft begreifen wollenden Blickrichtung entfernt sind. Sich von dem Maßstab des „opus perfectum et absolutum“ als alleingültigem für den Wert oder Unwert einer Kunstübung zu trennen, gehört angesichts des hier zu betrachtenden Gegenstandes, wie es scheint, zu den größten Problemen. Unweigerlich wird ein Bildzeugnis unter dieser Voraussetzung – ungeachtet der auch hier ausgesprochenen Warnungen – allzu gern auf die mehr oder weniger brauchbare organologische Dokumentation für möglichst perfekte Instrumentennachbauten abgeklopft, so daß es offenbar keinen Grund mehr gibt, sich etwa in museumsinterne Fragen der Titulatur eines Bildes einzuschalten. Auch in diesem Band kann man etwa die Bezeichnung „Konzert“ in Zusammenhängen finden, die mit einem „Konzert“ im terminologisch korrekten Sinne nichts zu tun haben (Vgl. Katalogteil S. 256: Adriaen van Ostade, *The Rustic Concert*, 1661), und fehlt bei der Ortung von Tanzszenen vollends das nötige verbale Instrumentarium. Damit ist der Weg zu einer umfassenden Bildinterpretation nachhaltig verstellt,

und dem Reichtum ins Bild gesetzter usuell tradierter Musik- wie Tanzübung als unverzichtbares Ingrediens des Lebens mit ihren eigenen Kunstfertigkeiten begegnet man mit dem Unterton der Hilflosigkeit.

Die im vorliegenden Falle geradezu musterhaft ausgebreiteten kunsthistorischen Hintergrundinformationen zu den 47 nahezu alle Bildtopoi der Niederländischen Bildkunst widerspiegelnden Gemälden, die auf ihre Maler, ihr Herkommen, ihre Motive, die Schulkonstanten und Bildtraditionen abgetastet werden, decken diesen auf den grundsätzlichen methodischen Zugriff abzielenden Einwand deshalb so klar auf, weil sie die innerfachlichen Befangenheiten transparent machen.

Mit dem Gesamt dieses Kataloges, zu dem auch noch die sehr lesenswerten Deskriptionen der Klavierinstrumente der Ruckers-Familie, der Viola da Gamba des Pietere Rombouts, eines anonymen Clavichordes und einer Matteo Sellas Laute, Leihgaben des Gemeinde- und Vleeshuis Museums und 2 CDs gehören (eine sehr hörenswerte Auswahl der Lieder und Blockflötenvariationen von Jacob van Eyck sowie eine Photo CD, eine kommentierte Präsentation der ausgestellten Gemälde), liegt gewiß ein im musealen Bereich wegweisender neuer Ansatz vor. Man findet in dem photographisch bestechenden Band durchaus das, was Reisende wie Anton Zeiler im 17. Jahrhundert gesucht haben: „gute Kauffleuth und künstliche Handwerker ... herrliche Musicanten Tuchmacher“, kurz „Inwohner .. die das Glück nehmen wie es kompt“

(November 1995) Gabriele Busch-Salmen

KARL WILHELM GECK: *Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin*. Saarbrücken. Saarbrücker Druckerei und Verlag 1992. 536 S., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge Band 6.)

Der Verfasser legt mit dieser Studie seine von der Universität des Saarlandes angenommene und geringfügig überarbeitete Dissertation vor. Das umfangreiche Quellenmaterial entstammt vorwiegend der Herzog August Bi-

bliothek Wolfenbüttel. Die Untersuchung widmet sich dem kompositorischen Schaffen der künstlerisch vielseitigen Sophie Elisabeth, Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676). Trotz verschiedener Einzeluntersuchungen stand eine musikgeschichtliche Monographie dieser bemerkenswerten Fürstin bisher noch aus. Die Ursachen dürften wohl vor allem in der großen Streubreite ihres Schaffens liegen, das vom barocken geistlichen Lied bis zur konzertanten Vokalmusik reicht.

Die mit großer Akribie erstellte Untersuchung gliedert sich in drei Teile. Während zunächst Biographisches und Umfang der musikalischen Betätigungen im Mittelpunkt stehen, beschäftigt sich ein zweiter Teil mit den Musikhandschriften und Gesangbüchern. Er gibt Aufschluß über das eigenschöpferische Wirken von Sophie Elisabeth. Ein letzter Abschnitt untersucht den Anteil der Fürstin an den Wolfenbütteler Festspielen.

Geck identifiziert glaubhaft die Personen auf dem bekannten anonymen Ölgemälde mit dem Streicherensemble der fürstlichen Familie. Leider enthält die Dissertation kein Bildmaterial. Vor allem aber gelangt der Autor zu einer Neubewertung der in der Sekundärliteratur mehrfach behaupteten Schülerschaft von Sophie Elisabeth bei Heinrich Schütz. Der Verfasser überprüft die zur Verfügung stehenden Quellen und kann feststellen, daß für eine kompositorische Zusammenarbeit von Schütz mit der Fürstin keinerlei Anhaltspunkte vorliegen. Er möchte deshalb Sophie Elisabeth nur im „ideellen Sinne“ als Schützschülerin auffassen. Gecks Erkenntnisse über das Schauspiel *Maria Magdalena* konnten inzwischen durch Forschungen von Judith P. Aikin (*Schütz-Jahrbuch* 1992, S. 9–24) korrigiert bzw. präzisiert werden. Außerdem ist kritisch zu bemerken, daß die Schützsche Vertonung des Becker-Psalters von 1628 nicht als „Neufassung“ angesehen werden kann.

Durch die Auswertung neuer Quellen wird erneut deutlich, daß Sophie Elisabeth an der Organisierung der Wolfenbütteler Hofkapelle entscheidenden Anteil hat. Die Untersuchung belegt aber auch, daß ihr Hauptschaffen neben dichterischen Bemühungen – stärker als bisher angenommen – auf den Gebieten des Arrangements und der Parodie zu suchen ist. Hinzu kommt die Tätigkeit als Kopistin. Die

Kompositionen von Sophie Elisabeth finden nähere analytische Betrachtungen. Bei zahlreichen Anonyma gelingen weitere Identifizierungen. Damit werden Irrtümer von Heinrich Sievers (1941) korrigiert. Für mehrere zwischen 1639 und 1656 aufgeführte Festspiele konnten Liederlagen der Fürstin ermittelt werden. Bei der Maskerade *Götter Banquet* (1653) war sie „verantwortlich für die Konzeption, verfaßte das Cartell und übernahm bei der Aufführung eine der führenden Rollen“ (S. 354). Die musikalischen Gemeinsamkeiten des Braunschweiger Freudenspiels *Friedens Sieg* mit Sigmund Theophil Stadens *Seelewig* werden herausgestellt. Die kontrapunktischen Mängel in Sophie Elisabeths Kompositionen erfahren deutliche Kritik, während der Verfasser bei den kleineren Formen zu positiven Einschätzungen gelangt. In Einzelfällen wird hier zu einer Neubelebung ermuntert.

Notenanhang und Incipitverzeichnis geben Voraussetzungen zu weiterem Forschen. Das Personenregister und die ausführlichen bibliographischen Angaben verdienen hervorgehoben zu werden. Ein Ortsverzeichnis hätte den wissenschaftlichen Wert der Arbeit noch erhöht.

Die vorzügliche musikgeschichtliche Monographie gibt nicht nur die umfassende Darstellung einer fürstlichen Komponistin, sondern bietet darüber hinaus neue Fakten und Erkenntnisse zur Geschichte von Theater und Kapelle am herzoglichen Welfenhof in Wolfenbüttel.

(September 1995)

Eberhard Möller

PIER FRANCESCO TOSI/JOHANN FRIEDRICH AGRICOLA. *Anleitung zur Singkunst. Faksimile-Neudruck mit Nachwort und Kommentar von Kurt WICHMANN. Wiesbaden-Leipzig-Paris. Breitkopf & Härtel (1994). 239, 62 S.*

Zu den zentralen aufführungspraktischen Zeitzeugnissen des 18. Jahrhunderts gehört für die vokale Praxis Pier Francesco Tosis Gesangslehre *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. Diese Abhandlung war in Agricolas bekannter Übersetzung und Erweiterung als *Anleitung zur Singkunst* (Erstdruck 1757) jahrelang vergriffen und liegt nunmehr in einer sehr ansprechenden Faksimile-Neuaufgabe vor.

Der Verlag Breitkopf & Härtel entschloß sich, für den '94er Druck der *Anleitung zur Singkunst* Kurt Wichmanns Kommentierung aus der 1966 erschienenen Ausgabe (Verlag für Musik Leipzig) nahezu unverändert zu übernehmen, weil Wichmanns Anmerkungen auch heute noch Gültigkeit besäßen. Diese Übernahme erscheint jedoch nicht unproblematisch: Wichmanns zweifellos lesenswerter Kommentar basiert auf der Forschung bis zu den 60er Jahren, deren Standpunkte bekanntermaßen in den letzten Jahren – zumal für die mit Vorurteilen belastete Vokalmusik des 18. Jahrhunderts – relativiert bzw. korrigiert wurden. So kritisiert Wichmann z. B. das Verzierungs Wesen des 18. Jahrhunderts, da damit der Sänger und nicht die Komposition im Mittelpunkt stehe, und lehnt unter anderem eine Aufführung des Händelschen *Messias* nach den Maßstäben Tosis ab, „weil die Größe des Ausdrucks, die in der messianischen Weissagung liegt, dabei verlorengehe“ Inzwischen ist es aber gleichsam ein „Gemeinplatz“ in der Musikwissenschaft – im übrigen auch durch Tosis Abhandlung selbst zu belegen – daß gerade die Auszierungen ein zentrales und die Werke des 18. Jahrhunderts konstituierendes Element darstellen.

Durch Wichmanns stellenweise überholte Erläuterungen werden somit viele der Klischees von der Musik des 18. Jahrhunderts erneut aufgegriffen, um deren Richtigstellung sich Aufführung und Wissenschaft seit Jahren bemühen. Ein revidierter Kommentar hätte – gerade bei einem so grundlegenden Werk in größerer Auflage und Breitenwirkung – sicher erheblich zur weiteren Korrektur der Vorurteile beitragen und ein differenziertes Verständnis für die Musik des 18. Jahrhunderts entwickeln helfen können.

(August 1995)

Panja Mücke

UTE SCHACHT-PAPE: *Das Messenschaftern von Alessandro Scarlatti. Frankfurt-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien. Verlag Peter Lang (1993). XI, 290 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 102.)*

Das Corpus von Messen nimmt sich im Gesamtschaffen Alessandro Scarlattis verhält-

nismäßig gering aus. Von den zehn Messen sind sieben a cappella-Messen im alten Stil, drei hingegen konzertierend, wobei zwei von diesen Streicherbegleitung fordern. Darüber hinaus verzeichnet die Autorin eine instrumentalbegleitete Messe sowie vier unabhängig voneinander überlieferte Meßteile, bei denen die Autorschaft Scarlattis jedoch in Zweifel gezogen werden muß. Der Untersuchungsgegenstand ist also einerseits relativ begrenzt, fordert andererseits jedoch hinsichtlich der Echtheitskritik die Berücksichtigung des kompositorischen Umfelds und könnte daher nach Bedarf ausgeweitet werden.

Verständlicherweise wird dem biographischen Abriß nur wenig Raum gewährt. Die sich anschließenden quellenkritischen Untersuchungen jedoch bleiben zahlreiche Informationen schuldig. Dadurch – und ebenso aufgrund sprachlicher Ungenauigkeiten – gestaltet sich ein Nachvollzug des Textes oftmals schwierig. Woraus die in diesem Zusammenhang angegebenen Entstehungstermine abzuleiten sind (die zudem in unterschiedlichen Kapiteln auch noch uneinheitlich und ausgesprochen widersprüchlich sind wie bei der *Messa tutta in canone*, MV 9 auf den Seiten 42f. und S. 212), wird ebensowenig deutlich, wie die schriftkundlichen Aussagen nachvollziehbar sind. Ohne Belege nämlich werden schlichtweg Behauptungen aufgestellt, die manchen Zweifel an der Richtigkeit der Schreiberidentitäten aufkommen lassen. Die pauschale Angabe: „nach eingehenden Schrift- und Papieruntersuchungen konnte jedoch zweifelsfrei festgestellt werden, daß ...“ (S. 33) reicht sicherlich nicht als Beweis für die Richtigkeit der Behauptungen aus. Dies um so mehr, als die abgebildeten angeblichen Autographe (S. 274–281) keineswegs eine durchgängig gleiche Hand aufzuweisen scheinen: Die stark abweichende Schreibweise der Schlüsselung sowie der stark differierende Ansatz des Notenhalses bei Abwärtskaudierung und die insgesamt andersgeartete Schriftneigung in der in Rom verwahrten Handschrift der *Missa Clementina I* gegenüber der in Wien befindlichen *Messa breve a Palestrina* lassen, vergleicht man auch die anderen Schriftproben, eher vermuten, daß es sich bei dem römischen Manuskript nicht um ein Autograph handelt. Mangelnde Einzelnachweise liefern den Leser auch bei der – im-

merhin rudimentär vorhandenen – Abhängigkeitsdiskussion auf Treu und Glauben der Autorin aus. Das Ordnungsprinzip der Stemmata bleibt ebenfalls undurchschaubar.

Das Kapitel „Stilkritische Untersuchung der Messen A. Scarlattis“ nimmt zwar den größten Raum der Dissertation ein, die Analysen bleiben jedoch zumeist an der Oberfläche, wobei die offenbar gar nicht so feststehenden Behauptungen aus den vorhergegangenen Kapiteln noch einmal – jetzt aber zum Teil dazu differierend – ausgebreitet werden. Die Oberflächlichkeit der Analyse zeigt sich besonders deutlich bei der Besprechung der *Incerta*. Die Zuschreibung an Scarlatti erfolgt bei der *Messa a 5 voci con stromenti* (MV 11u) aufgrund struktureller Ähnlichkeiten, die aber ganz sicher nicht nur für Scarlattis Stil charakteristisch sind; genannt werden: „Unterteilung der Sätze in kontrastierende solistische und chorische Partien; instrumentale Ritornelle zu Beginn und am Ende des Satzes; Wechsel von homophonen und polyphonen Abschnitten u. a. m. (!)“ (S. 142 und ähnlich S. 147). Wenn im folgenden einige Kompositionen wegen abweichender Instrumentierung Scarlattis aberkannt werden, fragt man sich, warum die oben genannte Messe MV 11u mit der singulären Besetzung von zwei Trompeten und Pauken nicht aus demselben Grund zumindest problematisiert wird. Um die fraglichen Messen wenigstens ungefähr zeitlich oder topographisch zuordnen zu können, hätte man sich zudem gewünscht, daß die Meßkompositionen im Umfeld Scarlattis in die Untersuchung einbezogen worden wären, nicht einmal die Messen Domenico Scarlattis werden in diesem Zusammenhang zur Kenntnis genommen. Der brauchbarste Teil der Arbeit ist sicherlich das thematische Verzeichnis, welches zahlreiche Aufschlüsse auch über stilistische Vorlieben Alessandro Scarlattis gibt, die der Autorin jedoch verborgen geblieben sind.

(Mai 1995)

Reinmar Emans

Zelenka-Studien 1. Unter Mitarbeit von Hubert UNVERRICHT hrsg. von Thomas KOHL-HASE. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1993. 431 S., Notenbeisp. (Musik des Ostens. Band 14.)

Die umfängliche Monographie faßt die Referate der internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (1679–1745) im Johann-Gottfried-Herder-Institut in Marburg (16.–20. November 1991) zusammen. Der Zeitpunkt der Konferenz macht ein verstärktes Interesse und einen engeren Kontakt zwischen ehemals getrennten bzw. politisch geteilten Ländern und Kulturräumen verständlich. Eine gewisse Aufbruchsstimmung ist durch die politischen Ereignisse seit 1989 bedingt: „Die Erforschung von Zelenkas Wirken (sofern sie ohne Ressentiments und unangebrachte Polemik betrieben wird), kann dazu beitragen, das Bewußtsein für ein ‚kulturelles Europa‘ zu stärken, in dem nationale Unterschiede nicht zu unversöhnlichen Spannungen, sondern zu fruchtbarem Austausch führen“ (Wolfgang Horn, S. 141).

Indes sind das Ausmaß und der Erfolg des „fruchtbaren Austausches“ durchaus unterschiedlich. Ausgehend von der Zuordnung des handschriftlichen Materials von anonymen Kopisten zu konkreten historischen Gestalten (wie etwa dem Bach-Nachfolger im Leipziger Thomaskantorat Gottlob Harrer), gelangen Wolfgang Reich (Dresden) und Wolfgang Horn (Hannover) zu gegensätzlichen Resultaten. Der Disput verläuft aber auf bemerkenswertem Niveau, und es kommt hier nicht zu unfruchtbarer Verengung und Verkrampfung, sondern die gegensätzlichen Positionen führen weiter, eröffnen neue Perspektiven, zeigen „fruchtbaren Austausch“.

Dies kann leider nicht von allen Beiträgen gesagt werden. Eine ergiebige Wechselwirkung zwischen den tschechischen und (ehemals west-)deutschen Wissenschaftlern ist nicht erkennbar. Die Betonung der eigenen Landesgeschichte, das eifersüchtige Wachen darüber, daß die Bedeutung Prags für die Vita Zelenkas nicht zu knapp veranschlagt wird, signalisieren eine Haltung, die sich noch aus dem Geiste der Vergangenheit speist. Daß solche Verhärtungen nicht so ohne weiteres aus der Welt zu schaffen sind, machen die Anmerkungen des Herausgebers zum Beitrag von Tomislav Volek (S. 26/27) deutlich. Und auch der Schlußsatz von Wolfgang Reichs Beitrag „Jan Dismas Zelenka und seine Dresdner Kopisten“: „Hier ist archivalische Detektivarbeit zu leisten, zu der auch die tschechischen Fachkollegen aufgerufen sind“ (S. 122),

läßt Enttäuschung über den Wissens- bzw. Diskussionsstand anklingen.
(November 1995) Günther Wagner

CHRISTOPH GROSSPIETSCH *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken. Studien zur Darmstädter Hofmusik und thematischer Katalog.* Mainz u. a. Schott 1994. 427 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte Nr 32.)

Mit seiner Heidelberger Dissertation von 1992 hat Christoph Großpietsch – um das Fazit der Lektüre vorweg zu nehmen – ein Standardwerk zum Schaffen Christoph Graupners vorgelegt, der von 1709 bis 1760 als hochbezahlter Hofkapellmeister in Darmstadt wirkte. Auch wenn im Zentrum der Arbeit die 85 in der Darmstädter Landes- und Hochschulbibliothek autograph überlieferten Ouverturen bzw. Ouverturensuiten Graupners stehen, bringt die Monographie doch so viele diesen Bereich übergreifende Aspekte sowie ein Kapitel zu „Biographie und Umfeld“ (S. 13–38), daß dieses Urteil auch anderen Graupner-Studien gegenüber gerechtfertigt erscheint. Mit weitem musikgeschichtlichem Horizont werden im Hauptkorpus der Arbeit die achtzig *Ouverturen* (mit französisch beeinflusstem Kopfsatz) und die fünf *Entrate per la Musica di tavola* (mit stärker italienisch geprägtem Eröffnungssatz) unter den jeweils noch untergliederten Gesichtspunkten Aufführungspraxis (S. 55–84), Instrumentierung (S. 85–118), (Tanz-)Satztypen und Satzcharaktere (S. 119–150) sowie vor allem unter dem Gesichtspunkt der kompositorischen Analyse im engeren Sinn (S. 151–256) betrachtet. Dieser Teil schließt mit einer zusammenfassenden Darstellung der stilistischen Eigenschaften der Ouverturensuiten Graupners, die Großpietsch unter die aus Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* [...] (2. Teil, 1754) entlehnten Oberbegriffe „galanter und canonischer Stil“ stellt (S. 257–278). Das letzte Drittel des Buches besteht aus einem Thematischen Katalog der – bis auf eine Ausnahme – undatierten Ouverturen und Entraten (S. 279–386, jeweils aufsteigend nach Tonart und Besetzungsstärke geordnet), dem noch ein übersichtlich in vier Sektionen spezifiziertes

Literaturverzeichnis (S. 387–417), eine Konkordanz der Darmstädter Signaturen mit den Siglen des vorgelegten Kataloges (S. 418–421) sowie ein Register der Personen und Orte (S. 422–427) folgen.

Die gut lesbare Arbeit zeichnet sich durch eine methodisch wohlüberlegte Aufbereitung und eine ebenso präzise wie umsichtige Analyse des umfangreichen Materials aus. Einige Abschnitte können geradezu als Teile eines Kompendiums zur deutschen Ensemblesuite in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnet werden, die vornehmlich unter französischem Einfluß stand und deren Hauptvertreter außer Graupner Johann Friedrich Fasch und – mit der umfangreichsten Produktion – Georg Philipp Telemann waren. Von besonderem Interesse ist neben der Typen-Vielfalt und dem musikalischen Erfindungsreichtum der Tanz-, Air-, Rondeau-, Pastoral- und deskriptiv-tonmalerischen Sätze auch die instrumentenkundliche und instrumentatorische Seite von Graupners Tafel- und Hoffestmusiken, von denen einige aparte Besetzungen mit Chalumeau, Flauto d'amore, Oboe d'amore, Oboe di selva und Viola d'amore (teilweise in Kombination) aufweisen.

Der gediegenen Forschung des Autors korrespondiert, soweit ich sehe, ein minimales Maß an ‚Leerstellen‘, Unstimmigkeiten oder Irrtümern. Einige Hinweise dazu seien jedoch angeführt: Zur historischen Profilierung des Begriffs ‚Musikerautobiographie‘ (ein reizvolles, leider seit langem nicht mehr umfassender bearbeitetes Gebiet) hätte der von Großpietsch bibliographierte Aufsatz von Carl Dahlhaus (*Festschrift Alfred Dürr*, 1983) zu Graupners Autobiographie (in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* [...] von 1740) und ihrer zeittypischen Verbindung zum Formprinzip des barocken Romans nahe-liegenderweise eingearbeitet werden können (vgl. besonders S. 14); der Librettist von Reinhard Keisers 1714 in Hamburg uraufgeführter Oper *L'inganno fedele* [...] ist nicht Balthasar König, sondern Johann Ulrich (von) König (vgl. S. 141); das Fugenthema der Ouverture Katalog B 5, 1 entbehrt nach Großpietsch „einer ‚logisch zwingenden‘ melodischen Gliederung“ und hätte daher „auch beliebig anders zusammengefügt sein können“ (S. 265), während sein Bauprinzip doch offenbar auf einer systematischen Intervallverengung (diato-

nisch von der Oktave bis zur Sekunde) und der rhythmischen Diminution von Achteln zu Sechzehnteln beruht, wie dies für zahlreiche Fugenthemen des 17. und 18. Jahrhunderts charakteristisch ist. Der zuletzt berührte Aspekt kommt in den abschließenden Bemerkungen des Analyseteils noch deutlicher zum Ausdruck. Der Autor bemerkt zu Graupners Kompositionen leicht resignierend: „So sehr ihnen die Kleinteiligkeit eine außergewöhnliche Kunstfertigkeit auf dem Gebiet der klanglichen Differenzierung schenkt, so sehr tritt die Aussage der Melodik im Grunde zurück: Graupners Themen sind recht uneinprägsam und wirken mitunter auch spröde. Welche der kleinen Segmente aufeinanderfolgen, scheint einer willkürlichen Wahl zu unterliegen“ (S. 277). Die diesem (modernen) Werturteil zugrunde liegende Konzentration auf die ‚melodischen‘ Qualitäten eines Satzes müßte auf das umfassendere Kontinuum von Melos, Rhythmus, Metrum und Harmonie ausgeweitet werden, da melodische Originalität oder Einprägsamkeit eine in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – sieht man von intimen Formen wie etwa dem strophischen Kunstlied ab – nicht unbedingt favorisierte ästhetische Kategorie darstellt; und daß die Kombination kleiner motivisch-thematischer „inventiones“ scheinbar einer „willkürlichen Wahl“ unterliege, ist schon aus schaffenspsychologischen Gründen unwahrscheinlich, wenn nicht unmöglich.

(November 1994)

Herbert Lölkes

RAYMOND DITTRICH: *Die Messen von Johann Friedrich Fasch (1688–1758)*. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). Teil 1: IV, 480 S., Notenbeisp., Teil 2: 232 S. (*Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 84.*)

In seinem Verzeichnis der Werke von Johann Friedrich Fasch hatte Rüdiger Pfeiffer 13 Messen nachweisen können, die zum Teil in unterschiedlichen Fassungen überliefert sind. Dem hinzuzufügen sind nun zwei weitere, in Tenbury verwahrte Messen bzw. Meßteile; von der doppelchörigen *Missa tota D-dur* legt Raymond Dittrich im zweiten Band seiner

Dissertation eine Edition vor. Der Computer-ausdruck bewegt sich druckgraphisch zwar des öfteren am Rande der Lesbarkeit, die inhaltlichen Erwartungen an die Edition werden jedoch voll erfüllt. Die Tatsache, daß bislang nur die einhörige Werkfassung bekannt war, veranlaßte Dittrich, dieser neu aufgefundenen und offenbar ursprünglichen Fassung ein separates und relativ umfangreiches Kapitel zu widmen.

Hauptzielsetzung der Arbeit – neben der Präsentation der Tenbury-Messe – ist die stilkritische Untersuchung der Messen. Forschungsstand und Fakten zur Biographie werden entsprechend nur knapp referiert. Die Quellenkritik basiert im wesentlichen auf den Forschungsergebnissen Pfeiffers, weist aber durchaus ein eigenständiges Profil auf. Innerhalb dieser ersten Kapitel stören einige zu meist durchaus vermeidbare Redundanzen, die in Spannung zu der insgesamt sprachlich konzisen Darstellung der Sachverhalte stehen.

Weitestgehend frei von Redundanzen ist hingegen der Hauptteil, die stilkritische Untersuchung. Dittrich gruppiert hier die jeweils vergleichbaren Meßsätze nach übergeordneten Kategorien, wodurch er nicht nur Ähnlichkeiten der Meßsätze untereinander darstellen, sondern auch eine relative Chronologie entwickeln kann, von der dann wiederum die Diskussion der Messen mit unsicherer Autorschaft profitiert. Neben dieser Gruppierung in Chorsätze (der homophone Chorsatz – der polyphone Chorsatz im modernen Stil – Sätze in Anlehnung an den stile antico), chorisch-solistische Sätze und Solosätze, die es erlaubt, die Satztypen unter verschiedenen Aspekten zu analysieren und aufgrund ihrer internen Vergleichbarkeit untereinander in Beziehung zu setzen, werden auch einige für Fasch als typisch angesehene Techniken gesondert betrachtet wie z. B. „Das komplementärhythmische Modell im ‚contrapunto perfidiato““. Auch den affektbetonten Satzmodellen wird in angemessenem Rahmen Aufmerksamkeit zuteil. Darüber hinaus erhellt der Vergleich der Messen Faschs mit denjenigen seiner Zeitgenossen, deren Messen im Repertoire der Zerbster ‚Concert-Stube‘ nachgewiesen werden können und die damit mit großer Wahrscheinlichkeit Fasch auch bekannt waren, Abhängigkeiten und Differenzen. Gewiß wird

niemand von den Ergebnissen der sorgfältigen und durch zahlreiche Notenbeispiele und Übersichten (zum Teil mit aufwendigen Faltseiten) angefüllten Analyse überrascht sein, wurde doch immer schon auf das Fasch eigene Spannungsverhältnis zwischen barocken und ‚vorklassischen‘ Stilelementen hingewiesen. Gleichwohl verdient gerade der sorgfältige Nachweis der stilistischen Schalt- und Knotenpunkte gebührende Anerkennung. Dittrichs gut nachvollziehbare und ausgesprochen solide gearbeiteten Analysen kommen zu Recht immer wieder genau auf jene Stilistika zurück, die für Faschs Stildualismus maßgeblich sind. Dadurch werden insbesondere die modernen, nicht mehr barocken harmonischen Wendungen und die melodischen, dem galanten Geschmack entsprechenden Neuerungen gut herausgearbeitet. So ist die vorliegende Dissertation sicherlich nicht nur für die Fasch-Forschung ein Gewinn.

(Mai 1995)

Reinmar Emans

GÜNTHER WAGNER: *Die Sinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs. Werdende Gattung und Originalgenie. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler (1994). 369 S., Notenbeisp.*

Sechszwanzig Jahre nach Ernst Suchlas analytischer Studie über die Sinfonien des „Berliner Bach“ liegt nunmehr eine neue monographische Arbeit über diesen Werkbereich vor. Die Publikation von Günther Wagner wird, so vermute ich, nun ihrerseits auf Jahre hin unser Verständnis in Hinblick auf C. Ph. E. Bachs Sinfonien prägen. Zu einem wichtigen Werk der Bachforschung macht sie ein tragfähiges methodologisches und analytisches Konzept. Wagner befragt das Musikschrifttum des 18. Jahrhunderts, insofern es sich mit der noch jungen Gattung der Sinfonie auseinandersetzt: Johann Mattheson, Johann Adolph Scheibe, Joseph Riepel, Heinrich Christoph Koch; leider nicht Schulz' Sinfonie-Artikel in Sulzers *Theorie*. Die Formenlehre des 19. Jahrhunderts sei – weil aus einer gänzlich anderen kompositorischen Praxis als der Bachschen abgeleitet – zur Erklärung der Spezifik dieses Werkbereichs nur partiell geeignet. Hilft aber das analytische Instrumentarium der genannten Theoretiker weiter?

Nur bedingt, eher als flankierende Belegstellen, nicht jedoch als Schlüssel zu ihrem Verständnis, wie Stefan Kunze in seiner Gesamtdarstellung der Sinfonie des 18. Jahrhunderts (1993) dieses Problem reflektiert. Wagner weiß nur zu gut, auf welch „sperrigen Darstellungsgegenstand“ (S. 1) er sich eingelassen hat. Indem er Bachs Beitrag zur Gattungsentwicklung als künstlerische Äußerungen eines – wie im Untertitel formuliert – Originalgenies versteht (Stefan Kunze überschreibt das diesbezügliche Kapitel seines Sinfonien-Buches nicht weniger treffend mit „Carl Philipp Emanuel Bach, der Unzeitgemäße“), versucht Wagner den Individualitätsanspruch folgerichtig in jeder einzelnen Bachschen Sinfonie zu bestimmen. Daß in dieser Hinsicht den sinfonischen Frühwerken ein anderer Stellenwert zukommt als den Streichersinfonien (1773) und Orchestersinfonien (1775–1776), verdeutlichen die Analysen des Autors, wiewohl auch in den ersteren, etwa von der *Sinfonie* Wq 176 an, „die individualisierenden Kräfte gegenüber den typisierenden ganz deutlich die Oberhand behalten“ (S. 229). Wagner untersucht u. a. die großformale Anlage, Struktur, Verknüpfung und Abfolge der Motivgruppen sowie Aspekte der motivischen Arbeit. Hier gelingen dem Autor treffsichere Beobachtungen, die er durch zahlreiche, allerdings hinsichtlich Artikulation, Phrasierung, Stimmführung bisweilen fehlerhafte Notenbeispiele stützt. (Warum wird nicht, wie im Anhang erwähnt, der autographe Notentext zitiert?)

Obwohl schon Jan LaRue in seinem *MGG*-Artikel „Symphonie“ (1965) den einstigen Gattungsfundus im 18. Jahrhundert auf mehr als 20. 000 Werke beziffert hat, schenkte die Musikforschung den sich in diesem Faktum andeutenden Detailentwicklungen der Sinfonie wenig Aufmerksamkeit. Anders Wagner: Er ist bemüht, die feinen Verästelungen der Gattungsentwicklung gleichsam als Background der Bachschen Sinfonieproduktion im Blick zu behalten: Diesen historischen, auch das Schaffen des „Berliner Bach“ bestimmenden Kontext zu erhellen, dienen der Abschnitt „Nationale und lokale Komponenten“ (S. 179ff.) sowie zwei Johann Gottlieb Graun (S. 244ff.) und Johann Stamitz (S. 284ff.) gewidmete Exkurse. Hat der Sinfoniker Bach auf die Wiener Klassiker gewirkt? Stefan Kunze ver-

neint diese Frage. Sollte man nach der Lektüre einer solchen Textstelle nicht doch von einer Einflußnahme Bachs sprechen? „Die Übereinanderschichtung verschiedenartiger Motive im Zusammenhang mit Abspaltungstechniken [in den Orchestersinfonien; H.–G. O.] läßt der Durchführung jene Eigenschaft des Dramatischen zuwachsen, die dann für diesen Teil der Sinfonie innerhalb der Wiener Klassik (und hier besonders im sinfonischen Werk Beethovens) so typisch ist.“ (S. 336f.) (November 1995) Hans-Günter Ottenberg

Leopold Mozart. Auf dem Weg zu einem Verständnis. Hrsg. von Josef MANČAL und Wolfgang PLATH. Augsburg: Dr. Bernd Wißner (1994). 198 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung. Band 1.)

Leopold Mozarts, des „Hochfürstl. Salzburgerischen Vice = Capellmeisters“ 1756 edierte *Gründliche Violinschule* gehört neben Johann Joachim Quantzens oder Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuchen ...* zu den überaus lebhaft für die Praxiserschließung herangezogenen Quellenwerken des 18. Jahrhunderts. Des ‚gelehrten Vaters‘ Korrespondenz mit seinem ‚genialen Sohn‘ ist nachgerade unverzichtbare Pflichtlektüre in unserem Fach. Trotz dieses Vertrautheitsgrades „erhebliche Mißverständnisse“ in der Beurteilung des „Vaters“ aufzudecken und zu revidieren, ja „ihn überhaupt erst einmal verstehen zu lernen“, das hat sich die am 14. November 1992 konstituierte Internationale Leopold Mozart Gesellschaft (ILMG) zum Ziel gesetzt. Die damit ins Leben gerufene Publikationsreihe *Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung* dient ihr als Plattform, deren erster Band jetzt vorliegt. Er ist die letzte Publikation, die Wolfgang Plath herausgeberisch mitbetreut hat. (Seine Verdienste um die Mozartforschung sind in einem Nachruf von Wolfgang Rehm in der *Mf* 48 [1995] H. 3 gewürdigt worden.) Notwendig nimmt sich dieser Band eine Bestandsaufnahme sowie die Skizzierung der Forschungslücken vor, die es in den kommenden Jahren zu füllen gilt. Man entschloß sich jedoch, diesen Forschungsrückblick nicht durch den Versuch eines Querschnittes der besonders in den letzten Jahren diskutierten vielfältigen Aspekte der

Leopold Mozart-Rezeption zu dokumentieren, sondern durch den Wiederabdruck von sechs ausgewählten Beiträgen, die um ein philologisch-stilanalytisches Thema kreisen, das die Mozartforschung nicht weniger als 60 Jahre beschäftigt hat. Diesen Beiträgen wird die re-graphische Wiedergabe des Vorworts vorausgeschickt, das Max Seiffert 1908 für den Leopold Mozart gewidmeten Auswahlband der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (IX/2, Leipzig) verfaßt hat. In der Tat dürfte diese Monographie die Leopold Mozart-Forschung der folgenden Jahrzehnte im wesentlichen mitbestimmt haben. Abgeschlossen wird der Band mit Josef Mančals Überlegungen „zur ‚Verfremdung‘ historischer Entfremdungsprozesse am Beispiel Leopold Mozarts“, die unter Aufgebot eines strukturanalytischen Instrumentariums als Programm künftiger Darlegungen und Klarstellungen gelesen werden soll. Zwischen diesen beiden Beiträgen wird also in epischer Breite und mit der knappen Begründung, gerade in diesem Zusammenhang eines „überaus fruchtbaren Irrtums“ gedenken zu sollen, erneut ein schwieriges und ohne kritischen Kommentar wohl auch mehr die Irr- denn die konstruktiven Wege der Stilanalyse dokumentierendes Kapitel der Mozart-Exegese rekapituliert. Erneut mitgeteilt werden die Arbeiten von Wilhelm Fischer (1923), Anna Amalie Abert (1964), Wolfgang Plath (1973), Gerhard Allrogen (1978), Robert Münster (1982) und Neal Zaslaw (1982), die sich mit der Urheberschaft der sich im Besitz des oberösterreichischen Benediktinerstiftes Lambach befindenden Sinfonie Nr. 221 (KV Anh. 221 = 45 a) als nicht enden wollende Querelle beschäftigt haben. Vor dem Leser entsteht unter nahezu völliger Ausblendung anderer Fragestellungen und Forschungsprojekte etwa zur Wunderkindforschung, zu schweigen von der breiten kritischen Rezeption, die Leopold Mozarts Violinschule genießt, unweigerlich das Bild einer wenig einladenden philologisch verengten und heterogenen Forschungslage. Es bleibt zu hoffen, daß es der Gesellschaft gelingt, Fragen zu formulieren, die mit gelassenerer Diktion die Rolle des Vaters, Autors und Kapellmeisters Leopold mit der dringend nötigen Öffnung zum sozialgeschichtlichen Kontext diskutieren. (November 1995) Gabriele Busch-Salmen

JÖRG RIEDLBAUER. *Die Opern von Tommaso Trajetta. Hildesheim u.a. Georg Olms Verlag 1994. IX, 585 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 7.)*

Tommaso Trajetta ist – wie etwa auch Niccolò Jommelli – bisher in der musikwissenschaftlichen Forschung immer ein wenig im Schatten geblieben, und es ist sicherlich mehr als ‚an der Zeit‘, daß sich das ändert. Im Zuge des seit längerem ganz deutlich zu verspürenden Interesses an einer Neuordnung des musikhistorischen Bildes von den ‚Opern-Reformen‘, kann sich Jörg Riedlbauers Regensburger Dissertation eines gespannten Publikums sicher sein. Er hat auch einiges vor, will er doch nicht nur die Quellen zu den Opern in einem thematischen Katalog zugänglich machen, die Biographie rekonstruieren, sondern vor allem auch eine historische Einordnung versuchen, die ausdrücklich zu einer solchen Neuordnung beitragen will: „Eine Untersuchung der Opern selbst stellt Trajetta in das Umfeld seiner Zeitgenossen, wobei insbesondere der Aspekt der ‚Reformoper‘ – ein in der Regel auf Gluck fixierter Begriff – eine wichtige Rolle spielt.“ (S. 5)

Leider nimmt Riedlbauer an der aktuellen wissenschaftlichen Diskussion über die damit zusammenhängenden Fragen nicht wirklich teil. Ein Beispiel – jedoch ein in diesem Zusammenhang zentrales – mag diese Einschätzung verdeutlichen: Trajetta geht, um Elemente des italienischen *Dramma per musica* und der französischen *Tragédie lyrique* zu verbinden, einen völlig anderen Weg als Gluck. Er komponiert ins Italienische übersetzte französische Libretti. Zu Recht vergleicht Riedlbauer also die erste Arbeit dieser Art, *Ippolito ed Aricia* (1759, Libretto von Frugoni), mit der Vorlage Rameaus. Was hätte näher gelegen, als diese Fährte auch für die zwei Jahre später zum Geburtstag der Erzherzogin Isabella von Parma in Wien entstandene *Armida* weiterzuverfolgen. Dies tut Riedlbauer nicht, was vermutlich zwei Gründe hat: Zum einen ist er so sehr um eine Demontage des Gluckschen Reformprojektes bemüht (was vor dem Hintergrund der aktuellen Gluck-Diskussion als Kampf mit einem bereits überholten Feindbild erscheint), daß er in einem Vergleich mit dessen *Armide* vor allem zu zeigen versucht, was bei Trajetta alles schon entwickelt war. Die Vorlage Lully/Quinaults

wird aus dieser Perspektive überhaupt nicht mit in Betracht gezogen. (Der Stoffgeschichte widmet der Autor noch nicht einmal einen vollständigen Satz; vgl. S. 165.) Das führt beispielsweise dazu, daß Riedlbauer Oronte in der Fassung von 1767 als „neue Figur“ bezeichnet (S. 163, Anm. 119), obwohl hier lediglich die von Quinault ursprünglich vorgesehene Besetzung der Szene wiederhergestellt wird; oder aber er bemerkt zum ersten Duett von Idraote und Armida: „Dieser Handlungsabschnitt entspricht dramaturgisch Glucks erstem *Armide*-Akt“ (S. 163, Anm. 120) – der die Anlage seinerseits ja ausdrücklich von Lully/Quinault übernimmt. Daß in Trajettas *Armida* aus der fünftaktigen Tragédie lyrique von Lully/Quinault eine Azione teatrale in metastasianischen Versen wird, diskutiert Riedlbauer auch nicht weiter. Der zweite Grund für diese verschenkte Argumentationslinie – die für Trajetta in Wien sicherlich eine der zentralen ist – muß man wohl in der mangelnden Berücksichtigung der neueren Sekundärliteratur suchen: So kennt Riedlbauer den für eine weitere Diskussion unverzichtbaren Aufsatz von Daniel Hertz *Traetta in Vienna: Armida (1761) and Ifigenia in Tauride (1763) (Studies in Music from the University of Western Ontario 7 [1982], S. 65–88)* nicht. Dieser Aufsatz setzt auch für die Beschreibung und Einschätzung der musikalischen Sachverhalte einen Maßstab, von dem Riedlbauer nicht einmal einen Begriff hat. Für die konstruktive Rolle Durazzos – die, wie sowohl Hertz als auch Bruce Alan Brown (*Christoph Willibald Gluck and the Opera Comique in Vienna 1754–1764*, Ph. D. University of California, Berkeley 1986 und *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991) ausführlich diskutiert haben, den eigentlichen Schlüssel für den Zusammenhang zwischen Glucks und Trajettas Projekten in Wien liefern kann – hat sich Riedlbauer im Grunde nicht interessiert. Den Umstand, daß Durazzo auf dem Titelblatt des Librettos nicht genannt ist, nimmt er gar zum Anlaß, dessen Beteiligung am Libretto zu einer Vermutung von Robert Haas zu erklären (S. 35). Auch hier hätte Lektüre der Sekundärliteratur weiter gebracht: Hertz und Brown haben diese Frage ausführlicher erörtert und auf die einschlägigen Quellen hingewiesen. Brown meldet außerdem berechtigte Zweifel an Durazzos Autorschaft am *Lettre sur le*

mécanisme de l'opéra italien an; Riedlbauer verzeichnet die anonyme Schrift im Literaturverzeichnis unter Hinweis auf einen Aufsatz aus dem Jahr 1969 unter Durazzo.

Als Verdienst dieser Arbeit bliebe schließlich der 250 Seiten umfassende thematische Katalog, der hoffentlich als Anstoß für weitere Forschungen wirken wird. Hier findet man Quellenaufstellungen, Incipitverzeichnisse, in einigen Fällen sogar Hinweise auf Schallplatteneinspielungen (z. B. zu *Antigona*) etc. Allerdings ist auch hier der Eindruck nicht ungetrübt. Grundsätzlich die Frage der Anlage solcher Kataloge zu diskutieren ist ein eigenes Thema und kann nicht im Rahmen einer Rezension geleistet werden – wenn auch dieses Verzeichnis erneut die Notwendigkeit einer solchen Diskussion zeigt. Wieder führte die Stichprobe bei *Armida* allerdings auch auf Mängel im Detail: So erweist sich eine Unstimmigkeit des Incipits zu *Armides Arie „Mori ... sì ... mori ... oh Dio“* (Szene IX) mit der von Hertz publizierte Abschrift dieser Arie (a. a. O., S. 75) nach Konsultation der Wiener Quellen als Lesefehler von Riedlbauer (1. Takt, 2. Ton: *b* statt *g*; 2. Takt, 1. Ton: *g* statt *e*). Auch im Incipit des vorhergehenden Recitativo accompagnato muß der erste Ton des Rezitativs nicht *a*, sondern *g* sein. Außerdem weist Riedlbauer leider nicht aus, auf welche Quelle er sich bei den Incipits der Fassung von 1761 stützt (wahrscheinlich A-Wn Mus. Hs. 1052). Daß zwei der drei in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrten Partituren (Mus. Hs. 17861 und Mus. Hs. 10007; beide sind undatiert, enthalten aber die Besetzung der Wiener Aufführung) die Oper in drei Akte aufteilen, wird weder im Textteil noch im Quellenteil erwähnt. Riedlbauers Berichtigung der von Claudio Sartori angegebenen Fundorte für das Wiener Libretto ist eine Falschmeldung: Er behauptet, in der Prager Nationalbibliothek befände sich statt des Wiener das venezianische Libretto (S. 338, Anm. 41). Tatsächlich findet man dort aber sogar zwei Exemplare des Wiener Textbuches (CZ Pn: 9 F 40 26 und 9 E 36 89), die allerdings im Katalog etwas irreführend unter dem Autor Quinault verzeichnet sind. Die von Marita P. McClymonds im Artikel „*Armida*“ (Trajetta) im *New Grove Dictionary of Opera* angeführte dreiaktige Fassung (Neapel 1763) erscheint ebenfalls nicht. Man wird bei der weiteren

Arbeit alle Angaben wohl vorsichtshalber überprüfen müssen. Außerdem finden sich nicht alle Informationen, die im Text vorkommen, auch im Werkkatalog: So erfährt man zwar auf S. 35f. das Datum der ersten Aufführung von *Armida* in Wien (3.1.1761), der thematische Katalog teilt aber nur „Karneval 1761“ mit (S. 338), weil die dort aufgeführten Daten in der Regel aus den Librettodrucken entnommen wurden.

Im Grunde hat Riedlbauer die Chance, die eine erste Monographie über Trajetta bietet, verschenkt – und es ist zu hoffen, daß sich wenigstens deutlich zeigt, wieviel noch zu tun bleibt.

(Dezember 1995)

Dörte Schmidt

Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava, 23. bis 25. März 1992. Hrsg. von Pavol POLÁK. Bratislava, ASCO Art & Science 1993. 221 S. (Historia Musicae Europae Centralis. Congressus Internationales Musicologici Bratislavenenses. 1.)

Das herkömmliche Bild von ‚Mitteleuropa‘ hat sich mit dem Ende des ‚Eisernen Vorhangs‘ verändert. Länder, eben noch nach Ost und West geteilt, haben die Möglichkeit, miteinander zu kooperieren, sich enger zusammenzuschließen und besonders sich über ihre historischen Gemeinsamkeiten auszutauschen. Es scheint, als ob man einer altvertrauten, nostalgischen Begrifflichkeit folgen könnte. Doch weder der Rückgriff zu vergangenen Vorstellungswelten noch eine Hinwendung zur nationalen Eigenheit werden einen ziel führenden Beitrag dazu leisten, den Begriff ‚Mitteleuropa‘ den heutigen Gegebenheiten entsprechend abzustecken und in Hinsicht auf seine kulturgeschichtliche Relevanz zu untersuchen.

Von geschärftem Problembewußtsein und kritischer Grundhaltung begleitet, widmet sich der von Pavol Polák herausgegebene Bericht einer 1992 in Bratislava (Preßburg) veranstalteten Konferenz der Aufgabe, von verschiedenen Seiten auf das aktuelle, doch komplizierte Thema zuzugehen. So begegnen bei der Lektüre des Bandes methodologische Fragen zur Musikgeschichtsschreibung, Beobach-

tungen zur Musikgeschichte Mitteleuropas oder allein des slowakischen Raumes und fügen sich zu einem aussagekräftigen Ganzen gerade in der Summe aller Teile. Es ist die gewichtige integrative Zusammenschau, die auch und vor allem an diesem Bericht beeindruckt.

Einleitend beleuchtet Eva Kowalská unter besonderer Berücksichtigung des Bildungswesens den geistigen und kulturellen Hintergrund des gesellschaftlichen Lebens in der Slowakei während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wie überall in ‚Mitteleuropa‘ zeigt sich auch hier im Zeichen der Aufklärung eine Koexistenz von europäischem Ideengut und dessen spezifischer regionaler Einlösung. Ihren heutigen Spiegel findet diese Situation in konzeptionellen Schwierigkeiten der Musikgeschichtsschreibung, wie Gernot Gruber aus Sicht der geplanten Neuauflage der *Musikgeschichte Österreichs* und Zdeňka Pilková aufgrund ihrer Erfahrungen anhand ihres Beitrags zu „Musik in der böhmischen Geschichte“ darlegen. Stationen und Werke von Anton Zimmermann und Georg Druschetzky wählt Pavol Polák, um den Weg zum klassischen Stil als eine nicht festgeschriebene europäische Konvention nachzuzeichnen; das Etikett eines slowakischen Komponisten trifft für beide nicht wirklich zu.

Piera Federicis Beitrag über das Repertoire für Bassetthörner verdeutlicht, auf welche Weise eine zu Beginn regional begrenzte Erweiterungsmöglichkeit der Harmoniemusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts rasch eine mitteleuropäische Dimension gewinnen konnte. Weitere einzelne Gesichtspunkte sprechen Graham Melville-Mason (ebenfalls über Musik für Bassetthorn), Rudolf Pecman (musiktheoretische Anleihen Franz Xaver Richters bei Johann Joseph Fux), Jiří Sehnal (musikalische Beziehungen zwischen Kroměříž und Wien) und Robert Münster an, der mit Franz Christoph Neubauer den Typ eines ‚wandernden Klosterkomponisten‘ vorstellt. Neubauer war nicht Konventuale, sondern begab sich innerhalb Süddeutschlands von Kloster zu Kloster, wobei er – wie sich aus seinen dort verstreuten Kompositionen schließen läßt – seinem jeweiligen Gastgeber mit musikalischen Werken dankte.

Darina Múdra und Ladislav Kačič charakterisieren das Musikschaffen im Gebiet der

heutigen Slowakei während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, einer Einflüssen besonders Wiens geöffneten Kultursphäre, deren Musikleben eine erstaunliche Breite erreichte und durchaus eigene Züge trägt. Über die Bedeutung nationaler Stilprägungen listet Roderich Fuhrmann eine lange Reihe von Zitaten auf, doch ohne dabei den Wandel des Nationalbegriffs durch die Aufklärung zu erwägen. Von der ‚Schreibart‘ blieb ‚Manier‘; Hartmut Krones untersucht die Relevanz der nationalen Spezifik für die Aufführungspraxis und weist nach, daß sich erhebliche Differenzierungen treffen lassen, wie auch dem improvisatorischen Moment eine bedeutsame Rolle zuwächst; Gerhard Walterskirchen berichtet über dieses oft unterschätzte Feld der Musikpraxis.

Gerhard Croll zeigt, daß Johann Michael Haydn 1762/63 an einem Wendepunkt seiner Laufbahn stand. Gezielt suchte sich der Komponist, auf dem Gebiet der Kirchenmusik bereits ‚eingearbeitet‘, mit Instrumentalmusik zu profilieren, um eine neue Anstellung zu finden; gewiß auch ein Hinweis für veränderte Kriterien in der Auswahl von Hofkomponisten. Manfred Wagners Beitrag über Mozarts Sozialisationsprozeß bringt eine erfrischende, interessante Sicht ins Spiel, wenn auch manche Aussagen – etwa über das Salzburger kirchenmusikalische Repertoire seiner Jugend – ohne eingehende Prüfung getroffen sind.

Viel Geschick beweist der Veranstalter, indem er abschließend ein einzelnes Werk ins Zentrum der Betrachtung rücken läßt: Mozarts *Requiem* bietet ein Reservoir offener Fragen. Christoph Wolff führt noch einmal vor Augen, was auch nach seiner konzentrierten *Requiem*-Studie unbeantwortet blieb. Robert Levin befaßt sich mit Ergänzungsversuchen, einschließlich seiner eigenen Arbeit. Auftraggeber Franz Graf Wallsegg schließlich steht im Mittelpunkt des Beitrags von Walther Brauneis; das wesentliche Ergebnis der Konferenz, die Bedeutung des Zusammenspiels von unmittelbar gebundenen und darüber hinausgreifenden Komponenten des Musiklebens im mitteleuropäischen Rahmen, wird nochmals zur Sprache gebracht.

(Dezember 1995) Thomas Hochradner

Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke von Gustav Albert Lortzing (LoWV). Bearbeitet von Irmilind CAPELLE. Köln: Studio (1994). VI, 459 S.

Verzeichnisse der musikalischen Werke und ihrer Quellen sind natürlich für die analytische Beschäftigung mit jedem Komponisten unabhängig von seiner musikgeschichtlichen Stellung und Bedeutung unverzichtbare Hilfsmittel. Dies gilt aber in besonderer Weise für ‚kleinere‘ Komponisten, deren Werke bisher nicht in kritischen Einzelditionen oder gar in einer Gesamtausgabe vorliegen bzw. entsprechend vorbereitet werden und zu denen Albert Lortzing trotz seiner festen Verankerung im Theaterspielplan mit einigen wenigen, aber vielgespielten Opern (*Zar und Zimmermann*, *Der Wildschütz*, *Undine*, *Der Waffenschmied*) zweifellos gehört. Solche Werkverzeichnisse verdanken sich meist den jahrelangen Bemühungen von Einzelpersonen – erinnert sei etwa an Günter Wagners Maßstäbe setzendes Verzeichnis der musikalischen und literarischen Werke von Peter Cornelius (Tutzing 1986); daß sie wie im vorliegenden Fall als Dissertation unternommen werden, darf indes sicherlich als Ausnahme angesehen werden. Für die umfassende Dokumentation der Werke Lortzings, mit denen sich die Musikwissenschaft bislang kaum auseinandergesetzt hat, lagen freilich auch ungewöhnlich günstige Voraussetzungen vor, die sich vor allem den Vorarbeiten des Lortzing-Biographen und -Forschers Georg Richard Kruse verdanken. Dessen Nachlaß bildet den Grundstock des 1938/41 eingerichteten Lortzing-Archivs der Lippischen Landesbibliothek in Detmold, das auch die Materialien aus dem Hoftheaterbestand aufbewahrt. Hinzu kommt, daß die Bearbeiterin des Verzeichnisses durch ihre langjährige Beschäftigung mit dem Schaffen des Komponisten, die sich in einzelnen Neuausgaben, in zahlreichen Aufsätzen und vor allem in der Herausgabe einer historisch-kritischen Edition der Briefe Lortzings (Kassel 1995) niederschlug, bestens für ein solches Unternehmen gerüstet war.

Das Verzeichnis umfaßt 110, von nun an wohl definitiv mit dem Kürzel LoWV versehene Nummern, darüber hinaus listet der Anhang nicht datierbare Werke, Entwürfe und

Fragmente (A1–11), nicht identifizierbare Werke und Entwürfe (B1–8) sowie fälschlich zugewiesene Werke (C1–3) auf. Die chronologisch geordneten und mit einer entsprechenden fortlaufenden Nummer versehenen Einträge geben zunächst über Titel, Gattung, gegebenenfalls auch Textanfang und Textautor bzw. -quelle sowie die Besetzung, bei Opern zusätzlich über die Rollenbesetzung der Uraufführung Auskunft, worauf sich – wie in thematischen Verzeichnissen üblich – Incipits jeder geschlossenen Nummer anschließen. Die Quellen sind nach den Hauptrubriken „Autograph(e)“, „Abschrift(en)“ und „Druck(e)“ gegliedert. Sofern der Standort des Autographs nicht bekannt ist, wird als zuletzt bekannter Nachweis eine Rubrik „Auktionskataloge“ eingeschoben – ein unübliches und zumindest gewöhnungsbedürftiges Verfahren, zumal in diesen Fällen verwirrenderweise das Autograph als „bislang nicht nachgewiesen“ bezeichnet wird. Vorangestellt sind diesen Angaben die Rubriken „Uraufführung“ und „Uraufführungsrezensionen“, die bei Lortzing große Bedeutung für die Datierung der Kompositionen haben. Daher wurde zu Recht auch nicht der vielfach unbekannte oder nur ungefähr bekannte Beginn, sondern der Abschluß eines Werks, für den das zumeist gesicherte und in der Regel zeitlich naheliegende Uraufführungsdatum ja einen Terminus ante quem darstellt, als entscheidendes Kriterium der chronologischen Einordnung genommen. Auch daß der Text keine eigene Rubrik für die Angaben von Autor und Quelle erhielt, erklärt sich aus der Eigenart des Lortzingschen Schaffens, in dem oft die (Mit-)Autorschaft des Komponisten am Text zwar vermutet, aber nicht ganz geklärt werden kann. Als eigene Rubriken sind „Einlagen“ und „Bearbeitungen“, sofern vorhanden, geführt. Darauf folgen spezifische Literaturangaben (allgemeinere sind in der Bibliographie am Buchende zusammengefaßt) und schließlich die „Anmerkungen“. Wie schon bei der umsichtigen Beschreibung der Quellen gelingt es Irmlind Capelle hier, durch die Konzentration auf die wesentlichen Fakten und Zusammenhänge dem Benutzer ein Höchstmaß an Information zu bieten, ohne der Gefahr einer Wertung oder Interpretation der Werke selbst zu erliegen. Als kleiner Nachtrag sei hier angemerkt, daß das Autograph zu LoWV 65, dem Klavierlied *Die*

Post, im Stargardt-Katalog Nr. 653 (Auktion vom 11./12. 3. 1993) mit einem Faksimile der ersten Seite erneut angeboten wurde (S. 326, Faks. S. 327) und sich seither in Privatbesitz befindet.

Zu der Kurzübersicht der Werknummern und den Verzeichnissen der Werke nach Gattungen, der Dichter sowie der Texte und Textanfänge, die die Brauchbarkeit als Nachschlagewerk wesentlich erhöhen, hätte man sich zusätzlich eine Zeittafel bzw. eine Übersicht über die Daten der Aufenthaltsorte Lortzings gewünscht. Durch die Fülle der Notenbeispiele sind beim Korrekturlesen der Incipits kleine Fehler stehengeblieben (vgl. etwa die fehlende Oktavierungs-8 beim Violinschlüssel S. 29 u. ö., den fehlenden Haltebogen S. 187, T 1/2 oder S. 349, Ballett, T 88 statt *as*, ferner fehlende Akzidentien S. 148, T 304; S. 176, Nr. 8, T. 7; S. 192, Teil 2, T. 2, 4, 6, 8; S. 213, Nr. 1, T 2; S. 220, T 4, 8; S. 250, Finale, T 237, vermutlich auch T 236; S. 293, T. 231; S. 370, Nr. 5, T 80, vermutlich ferner auch S. 307, T 1 und S. 336, T 294).
(Dezember 1995) Peter Jost

HERBERT HEYDE: Musikinstrumentenbau in Preußen. Tutzing: Hans Schneider 1994. 610 S., Abb.

Heydes Werk fällt auf durch seine Konzentration auf ökonomische Schwerpunkte, womit er Entwicklungen im Instrumentenbau offenkundig macht, die bisher weitgehend unberücksichtigt geblieben sind, z. B. die Entwicklung vom Handwerksbetrieb über die Manufaktur zur Fabrik samt aller Aspekte handwerklicher, finanzieller und gesellschaftlicher Art. Verschiedene Kapitel sind so der Eingliederung fremder Instrumentenbauer und ihrer Besteuerung, ihrer gesellschaftlichen Bedeutung im Wandel der Generationen, der Materialbeschaffung, der Gewerbeförderung durch Ausstellungen oder Wettbewerbe, den Problemen des Absatzes und nicht zuletzt dem oft tödlichen Konkurrenzkampf gewidmet. Brandenburg-Preußen war durch die Kargheit seiner Ressourcen stets auf Fremderzeugnisse angewiesen, denen es durch Einfuhrsperren und hohe oder niedrige Zölle zu steuern und nicht zuletzt durch Abwer-

bung von Spezialisten und nicht immer ganz sauberen Methoden der Kopie ausländischer Erfindungen zu begegnen suchte. Einen Aufschwung im Instrumentenbau kann man erst bei Musikinstrumenten verzeichnen, die vorwiegend auf handwerklicher Fertigkeit statt auf bestimmten Materialien beruhten (z. B. im Klavierbau). Außerdem spielten die Bedürfnisse des Militärs gerade hier eine besonders große Rolle und sorgten für eine international bedeutsame Blüte im Blasinstrumentenbau.

Heyde verwertete hier seine gründlichen Studien im nach Merseburg ausgelagerten Geheimen Preußischen Staatsarchiv, aus denen er ausführlich zitiert, wobei zahlreiche bisher nicht bekannte Details zu biographischen Einzelheiten oder Patentschriften zum erstenmal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Diese breit angelegte Quellensammlung wird ergänzt durch Tabellen, Abbildungen, eine gute Übersichtskarte über die territoriale Entwicklung Brandenburg-Preußens bis 1918 sowie Erklärungen von Währungen und Gewichten. Preußen wird von Heyde politisch verstanden und umfaßt sämtliche Gebiete, die seit 1705 dem preußischen Königreich einverleibt wurden. Dazu gehören auch z. B. Landstriche in Friesland oder Westfalen, deren Instrumentenbau dementsprechend unter ‚preußisch‘ rangiert, obwohl eine geographische Verwandtschaft nicht gegeben ist.

Bedauerlicherweise ist Heyde in bezug auf das 16. und 17. Jahrhundert nicht weiter fündig geworden als seinerzeit Curt Sachs. Die Quellen scheinen endgültig verloren zu sein, womit eine Klärung über die Identität z. B. von Gregorius Karpf oder Jacques Sainprae wohl unmöglich wird.

Das Buch bildet – vom Autor möglicherweise gar nicht beabsichtigt – eine Fundgrube auch für Leser, die sich mit der Bedeutung der historischen Aufführungspraxis beschäftigen. Die Zusammenhänge von Instrumentenbau und Industrieller Revolution (z. B. in der zunehmenden Mechanisierung im Instrumentenbau, ablesbar an den eingereichten Patentschriften, die von Heyde im 10. Kapitel zitiert werden) können wahrscheinlich nirgends so schlagend belegt werden wie am Beispiel Preußens, das überhaupt erst im 19. Jahrhundert zu einer gewissen Bedeutung im Instrumentenbau aufstieg. Gleichzeitig findet man Belege für die zunehmende Entfremdung

künstlerischen und (natur)wissenschaftlichen Denkens in der zuweilen geradezu naiv wirkenden Unkundigkeit von Instrumentenmachern im Bereich akustischer Phänomene, die zu dilettantischen Überlegungen führten, womit dann meist das erstrebte Patent verweigert wurde.

Alles in allem liegt hier ein neues Standardwerk vor, das in jede einschlägige Bibliothek gehört.

(April 1995)

Annette Otterstedt

FRANK P. BÄR: Die Sammlung der Musikinstrumente im Fürstlich-Hohenzollernschen Schloß zu Sigmaringen an der Donau. Katalog. Tutzing: Hans Schneider 1994. 248 S., Abb. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 15.)

Die Sigmaringer Sammlung ist eine private Instrumentensammlung, die kein erhaltenes Kapellinstrumentarium darstellt, sondern im Rahmen der Kunstsammlung während des 19. Jh. angeschafft wurde. Der vorliegende Katalog ist ein weiterer Beleg dafür, wie wenig Beachtung Musikinstrumenten verglichen mit anderen Kunstobjekten zugewandt worden ist (z. B. im Vergleich mit der Aufmerksamkeit, die der daneben aufbewahrten Waffensammlung zuteil wurde).

Der Schwerpunkt liegt auf Blasinstrumenten, die großenteils von hoher Qualität sind (u. a. Instrumente von Johann Christoph Denner, Haka, Gahn, Grenser, Ehe; einige Zinken aus dem 16./17. Jh.).

Der Katalog ist knapp und logisch aufgebaut. Einem historischen Teil folgt ein ausbreiteter Katalogteil, dem eine Übersicht vorausgeht, anhand derer man sich schnell orientieren kann. Die Beschreibung der Instrumente ist ausführlich, allerdings fehlen Bohrungsverläufe, und anscheinend wurden keinerlei weitergehende Untersuchungen (UV, Mikroskopische Analysen) angestellt. Einem Verzeichnis der Mundstücke sowie einer Liste der Instrumentenbauer folgt der Abdruck der die Musikinstrumente betreffenden Passagen der Sammlung Munk, aus der viele Instrumente in die Sammlung gelangten.

Der Abbildungsteil (schwarz-weiß) ist ausführlich; jedes Instrument ist bis in Details

hinein dokumentiert, Brandstempel sind vergrößert photographiert oder gezeichnet. Bei Blechblasinstrumenten ist die Art der Zahnung gezeichnet. Anhand der Inventarnummer ist die Zuordnung von Bild und Beschreibung erkennbar, wobei es für das schnelle Nachschlagen wünschenswert gewesen wäre, nicht nur in der Beschreibung, sondern auch in den Abbildungen Querverweise mit Seitenzahlen zu setzen. Einige Zeichnungen mit instrumentenkundlichen Grundbegriffen runden den Bildteil ab.

Im ganzen ist der Katalog erfreulich, da er sich mit der Geschichte und den Bedingungen der Sigmaringer Sammlung befaßt, ohne halb belletristischen Firlefanz oder ästhetisierende Effekte, wie man sie neuerdings in einigen Sammlungskatalogen antrifft, mit denen hilflose Kuratoren hoffen, den Verkauf zu steigern. Man bemerkt die langandauernde gründliche Beschäftigung mit der Materie und kann diesen Katalog als vorbildlich betrachten.
(April 1995) Annette Otterstedt

ANNETTE OTTERSTEDT: *Die Gambe. Kulturgeschichte und praktischer Ratgeber. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. 245 S., Notenbeisp., Abb.*

Wohl in den dreißiger Jahren gab Joseph Bacher im gleichen Verlag ein kleines verdienstvolles, an Liebhaber gerichtetes Handbüchlein zur Viola da Gamba heraus. Der Kreis der Gambisten ist seither nicht nur gewachsen, sondern hat sich längst von der einst belächelten Liebhaberei zu einem hoch spezialisierten Bereich der historischen Musikpraxis emanzipiert. Namhafte Ensembles und Solisten haben die umfangreiche und delikatsubtile Musik für Solo-Gambe, Kammermusik-Ensemble und Consort aus ihrem Nischendasein befreit und im Konzertsaal bzw. auf CD etabliert. Historische Kenntnisse über Spielpraxis, Literatur und sozialgeschichtliche Implikationen der Gampen-Kunst haben sich parallel hierzu vor allem durch angelsächsische, niederländische und schweizerische Forschungen erheblich erweitert. Ein aktueller Überblick, der vordringlich ernsthaft interessierten Liebhabern und Studierenden dienete, fehlte bislang. Diese Lücke füllt das vorliegende Buch.

Der Einstieg in das Thema ist allerdings enttäuschend. Die „Kleine philosophische Einleitung“ sowie die hybriden Kapitelchen „Humanismus und Rhetorik“, „Moderne Mißachtung alter Aufführungspraxis und Instrumente“ und „Das musikalische Werk und das Problem der Werktreue“ – dies alles abgehandelt auf fünf (!) Seiten – kann man getrost überspringen, denn sie vermögen die angesprochenen Problemkreise nicht einmal oberflächlich anzukratzen.

Zur Darstellung der geschichtlichen Entwicklung des Instruments und seiner reichen Spielliteratur (S. 16–103) trifft die Autorin eine weitgehend überzeugende Auswahl historischer Stationen, wobei Leben und Schaffen einzelner Komponisten-Interpreten (Otterstedt exponiert sie aus irgendwelchen Gründen in „drei Heiligenlegenden“) im Mittelpunkt stehen. In ihren Ausführungen zu Sainte Colombe verbeißt sich die Autorin allerdings in die Kritik eines ephemeren Films (dessen Titel im übrigen korrekt lautet: *Tous les matins du monde*, vgl. dagegen S. 68), statt sich gleich um eine ernsthafte Würdigung dieser weitgehend unbekannteren musikhistorischen Gestalt zu bemühen.

Mit den unterschiedlichen Instrumententypen der Gampenfamilie und den Besonderheiten ihrer Spieltechnik und Literatur befaßt sich das zweite Hauptkapitel (S. 106–193). Dabei ist das polemisch gemeinte, aber schief auf einer halben Seite abgehandelte Teilkapitel „Humanistische Parodie: Der Arpeggione“ (S. 140) überflüssig, denn dieses Instrument, für das eigentlich nur Franz Schubert eine einzige, allerdings bedeutende Komposition geschrieben hat (D 821, worauf hinzuweisen Otterstedt im übrigen unterläßt), gehört instrumentenkundlich nicht in den Kontext der Gambe. Anstelle dieses deplazierten Kapitels hätte ich mir die allzu knappe Behandlung des Barytons (S. 128–129), zu dem Joseph Haydn (auch dieser Name fehlt!) die prominenteste Literatur geliefert hat, fundiert dargelegt gewünscht, zumal gerade hier die Haydn-Gesamtausgabe und weitere Forschungen wichtige Neuerkenntnisse vorgelegt haben.

Handfeste Ratschläge zur Instrumentenwahl und -pflege, Hinweise auf bauliche Besonderheiten, Messuren, Besaitung etc. bietet der dritte, instruktiv bebilderte Hauptteil (S.

196–230), für den jeder Einsteiger und fortgeschrittene Gambist dankbar sein wird. Es ist dies der stärkste und beste Teil des Buchs. In diesem „Ratgeber“ stellt die Autorin ihre spielpraktischen Kenntnisse und Erfahrungen überzeugend unter Beweis.

Befremdend wirkt die sprachlich-stilistische Diktion und der teilweise geschwätzige Plauderton der Abhandlung. Sie bietet einen reichen Fundus an entgleisten Formulierungen und unfreiwilligen Stilblüten: „Kultur ist ein Spiegel unserer geistigen Verfassung und der Wahl zwischen einem Freilandeier und einem Batterieier, zwischen erneuerbaren Ressourcen und Erdöl oder Atomkraft, zwischen Qualität und Quantität entspricht die Wahl zwischen Kultur und Kulturbetrieb“ (S. 108). „Der Arpeggione [...] kommt mir neben der Gambe immer vor wie ein Batteriehuhn neben einem freilaufenden Huhn“ (S. 140). Im 17. Jahrhundert turnte „die Avantgarde in England am Ende des Griffbrettes herum“ (S. 181).

Angesichts dieses sich zwanghaft witzig gebärdenden Sprachstils, dessen sich die Autorin selbstgefällig befleißigt, muß man ihr und dem betreuenden Lektorat dankbar sein für „jeden komischen und farbenreichen Satz“, den die Verfasserin „am Ende wieder streichen mußte“ (S. 230). Irritierende Druckfehler sind kaum zu beklagen (S. 122: Jarzebski versus Harçebksi).

Die teilweise farbigen Abbildungen sowie die analytische Beobachtungen erhellenden Notenbeispiele wird der Leser dankbar begrüßen. Der Anhang bietet ein hilfreiches Quellen- und Literaturverzeichnis, in dem allerdings Joseph Bachers eingangs erwähntes Büchlein zu Unrecht fehlt. Auf das kleine Glossar (S. 237–238) hätte man verzichten können zugunsten eines Sachregisters, welches zweckdienlicher dem umfangreichen Personenregister hätte zur Seite gestellt werden können.

(Oktober 1995)

Bernhard R. Appel

Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Gesellschaft. Band 7. Hrsg. von Wolfgang SAWODNY. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1994). 100 S., Notenbeisp.

Das Jahrbuch enthält fünf Artikel: Leslie F. Johnson: „Analyse der Viola-Sonate op. 147 von Shostakovitch“; Monika Fink: „Die Bratsche in der Programmmusik in der Darstellung von Gemälden“; Ulrich Drüner: „Die Entwicklung der Bratsche im Lauf der Romantik“; Markus Spielmann: „Die Viola di Fagotto“; Frédéric Lainé: „Ein biographischer Abriß über Chrétien Urhan“.

Von Interesse ist der Beitrag Spielmanns über die Viola di Fagotto, die offenbar kurz nach Erfindung der umspinnenen Saiten gegen Ende des 17. Jh. beliebt wurde, aber aus der Mode kam, als umspinnene Saiten zum Normalfall wurden. Die von Stephen Bonta entwickelte Theorie, daß die Verwendung kurzmensurierter Instrumente ursächlich mit der Erfindung der Saitenumspinnung zu tun habe, gewinnt hier Nahrung und sollte weiter verfolgt werden.

Drüner dokumentiert eine Art historischer Rückentwicklung, deren er sich anscheinend nicht bewußt ist. Während er anhand von Tafeln die Entwicklung von großen Violoncellos des 17. Jh. zu kleinen Instrumenten der Klassik und größeren in der Romantik nachweist (wobei seine Ausführungen sich allenfalls ein wenig verschieben angesichts der Tatsache, daß für die kleine Viola wohl eine noch kürzere Blütezeit anzunehmen ist, da die Beschneidungspraxis längs nicht ausgelotet ist), scheint ihm nicht aufzufallen, daß der fünfstimmige Streichersatz des 17. Jh. (Jean-Baptiste Lully, Andreas Hammerschmidt, englische Consortmusik) auf der Vielfalt großer und oft virtuoso agierender Mittelstimminstrumente basierte, gelegentlich zu Lasten der Außenstimmen. Eine derartige Erscheinung auf die Romantik und deren harmonische Entwicklung beschränken zu wollen erscheint mir etwas einseitig. Drüner lenkt die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, daß der solistische Stil der Bratsche zu dieser Zeit aus den Figurationen der Ensemblemusik gespeist wird – ein gewiß nicht alltäglicher Vorgang. Es wäre gewiß interessant, dies etwas globaler zu betrachten.

(April 1995)

Annette Otterstedt

ALFRED PLANYAVSKY: Der Barockkontrabaß Violone. Wien: Wiener Kontrabaß-Archiv (1989). 112 S., Abb.

Gleich Planyavskys mehrfach aufgelegtem Buch über den Kontrabaß ist auch diese Veröffentlichung reich bestückt mit Fakten und schon aus diesen Gründen wichtig und lesenswert. Dabei erlaubt der Autor sich jedoch Ungenauigkeiten, so daß man zunächst folgende Punkte geklärt haben müßte:

1. Um was für Instrumente geht es? Etwas mehr zur Typologie wäre angebracht: Im Blick auf das 16. Jh. über Violinen- oder Gambenfamilie zu reden ist ein gewisses Hasardspiel, und die Schlußfolgerung, der Kontrabaß sei von jeher ein Gambeninstrument gewesen, erscheint ein wenig kühn.

2. Wie weit ist ein in Grenzen fester Stimmton anzunehmen? Ist ein Instrument in G_1 um 1580 wirklich dasselbe wie um 1680? Daß z. B. Gamben als transponierende Instrumente beschrieben werden, deren bedeutende Größe überdies bis ins späte 17. Jh. belegt ist, legt nahe, daß dieses instrumentale Corpus nicht von vornherein mit kleineren Instrumenten kompatibel war. Hier kommt dem frühen 17. Jh. besondere Bedeutung zu, in dem sich vieles gewandelt hatte, so daß z. B. das Instrumentarium von Michael Praetorius keineswegs mit dem von Heinrich Schütz gleichgesetzt werden darf.

3. Was ist die musikalische Funktion? Ich habe an anderer Stelle dargelegt (*Die Gambe*, 1994, S. 138ff.), daß es nicht unerheblich ist, ob ein Baßinstrument als Teil eines gleichgerichteten Ensembles fungiert und damit als Baßgambe oder ob es innerhalb eines gemischten Ensembles die Baßrolle im Sinne eines Generalbasses übernimmt und damit als ‚Kontrabaß‘ angesprochen werden kann. Nicht jedes Streichinstrument von Mannshöhe ist damit automatisch ein ‚Kontrabaß‘. Dasselbe gilt für französische Gambenensembles des 16. Jh., in denen Planyavsky unbekümmert von ‚Kontrabässen‘ spricht. Derlei Argumentationen sind jedoch nicht zulässig, vor allem nicht angesichts der Tatsache, daß die Geschichte der Musikinstrumente des 16. Jh. vor allem eine Geschichte der Familien ist.

Dergleichen Sachverhalte werden von Planyavsky verschwiegen. So spricht er nicht nur stets von den beiden Kontrabaßtypen Adriano Banchieris, ohne die weiteren Familienmitglieder zu erwähnen, die die Relation klarstellen, sondern unterschlägt auch in einer Liste von Veröffentlichungen mit „Violone“ (S. 13)

alle Titelfragmente, die die Zuordnung in Frage stellen könnten. Damit kommt er bei dem Druck von Daniel Selich (Hamburg 1625) zu dem Schluß (S. 76): „In diesem Werk wird der Violone neben seiner Basso-continuo-Funktion zum Baß in einem Gambenchor“. Dabei liegt der umgekehrte Fall vor: Der Gambenbaß ist hier noch in seiner alten Form angewandt. Es ist möglich, daß die frühen Violonbässe im Lauf des 17. Jh. zu den ‚Kontrabässen‘ in G_1 wurden, nachdem das Renaissanceconsort aus der Mode gekommen war. Es ist nicht auszuschließen, daß diese Instrumente dann eine instrumentenbauliche Entwicklung durchmachten in Richtung auf größere Baßlastigkeit. Eine chronologische Tabelle der Quellen hätte hier gute Dienste geleistet.

Planyavsky leistet sich mehrfach in seinem Buch historische Schnitzer, indem er z. B. behauptet, Kontrabässe in G_1 und D_1 seien gleichermaßen „seit dem 16. Jahrhundert zu verfolgen“, dann aber als früheste Quelle für das tiefere Instrument Banchieri (1609) angibt (S. 23); oder die Verkleinerung eines Basses in Stockholm (1667) im gleichen Sinne erwähnt wie die Vergrößerung eines Instrumentes in London im Jahr 1789 (S. 36) oder Äußerungen von Sébastien de Brossard im gleichen Argumentationszug bringt wie solche von Philibert Jambe de Fer (S. 46). Daß hier der jeweiligen Epoche adäquate Maßstäbe anzulegen gewesen wären, braucht wohl nicht weiter begründet zu werden. Mit derlei Ungenauigkeiten wird dem Violone kein guter Dienst erwiesen.

Dabei ist Planyavskys Anliegen wichtig, denn er wendet sich gegen Meinungen, die das frühe Violoncello mit dem Violone gleichsetzen, was in der heutigen Praxis zu einer unhistorischen Bevorzugung des Violoncellos in den Baßpartien geführt hat, und widerlegt dies anhand von zahlreichen Beispielen in überzeugender Weise.

Das letzte Kapitel befaßt sich mit einer Kritik der Auffassung von Karel Moens (*Entwicklung von Baumerkmale im frühen Baßstreichinstrumentenbau*, in: *Kontrabaß und Baßfunktion*, Innsbruck 1986, S. 33–50), die er, wie mir scheint, nicht ganz verstanden hat. Moens hat in zahlreichen Publikationen die Umbauten alter Instrumente dargelegt, aufgrund derer wir heute nicht mehr wissen, welche Klangvorstellungen wirklich herrschten.

Die Freude des Spielers – auf dessen Seite Panyavsky steht – wird nicht unwesentlich dadurch getrübt, daß wir in der Hoffnung, dem Violone wieder zu seinem Recht verhelfen zu können, uns in der Gefahr befinden, einem Phantom nachzujagen, wenn wir uns nicht schleunigst auf eine gründliche Erforschung der Relikte besinnen, anstatt Dokumente zu zerstören.

Das Kapitel „Violone – Kontrabaß in der späteren Rezeption“ (S. 83ff.) ist ein schönes und temperamentvolles Manifest für modernes Violonespiel. Es wäre zu wünschen, daß Panyavsky in späteren Auflagen seine Unge nauigkeiten berichtigen möge.

(April 1995) Annette Otterstedt

Beneventanum Troporum Corpus I. Tropes of the Proper of the Mass from Southern Italy, A. D. 10000–1250. Edited by Alejandro Enrique PLANCHART Madison. A-R Editions, Inc. 1994. LIV, 95 S./250 S. (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance. Vol. XVI/XVII–XVIII.)

Das Studium der Tropen gehört zu den interessantesten Aufgaben der Choralwissenschaft, zeigt sich doch hier nicht nur die liturgische und geschichtliche Realität des Choral, sondern vor allem die vielfältige Möglichkeit zur Komposition, ausgerichtet auf eine gegebene Melodie. Der erste Teil der mehrbändig angelegten Edition bietet auf der Basis von 18 handschriftlichen Quellen (darunter Benevent, Bibl. Cap. 34, 35, 38, 39 und 40) insgesamt 83 Tropen (und ein addendum), zu 40 Introitus und zum Offertorium „Terra tremuit“. Davon gehören 40 Tropen allein zur süditalienischen Überlieferung mit den Zentren Benevent und Monte Cassino. Dabei zeigen die aus Monte Cassino stammenden Stücke ein höheres dichterisches Können und beziehen sich enger auf den zugehörigen Choral. Von 20 weiteren Tropen und Versus werden die Texte und zwei andeutende Melodieaufzeichnungen geboten. Das ganze Material wird durch umfangreiche Repertoireuntersuchungen erschlossen. In der Edition werden die Melodien im modern geschlüsselten Fünf liniensystem geboten; beigegeben ist eine schematische Umzeichnung der Neumen in der jeweiligen Quelle, deren Aussagekraft sich

allerdings erst im Vergleich mit einer Abbildung der Quelle einschätzen läßt. Da jeweils die gesamte süditalienische Überlieferung der einzelnen Tropen dokumentiert wird und die Melodien dabei im Druckbild untereinander angeordnet sind, lassen sich die Unterschiede zwischen den Quellen mühelos überblicken. Die Edition soll mit den Tropen zum Ordinarium Missae aus denselben Quellen fortgesetzt und mit einer analytischen Studie abgeschlossen werden; erst dann wird man die Arbeit im ganzen Umfang würdigen können. (August 1995) Andreas Traub

Enchiridion Geistlicher Leder vnde Psalmen, Magdeburg 1536. Introductory Study and Facsimile Edition by Stephen A. CHRIST. Emory University: Scholars Press 1994. IX, 120 S., Abb. (Emory Texts and Studies in Ecclesial Life 2.)

Unter den Überlieferungen der frühen protestantischen Lieder kommt den niederdeutschen Gesangbüchern eine besondere Bedeutung zu, entstammen sie doch einer Region, in der die Reformation relativ schnell und unter besonderen sozialen Bedingungen Resonanz gefunden hat. Zu Lebzeiten Luthers sind, in kleinem, also offensichtlich für den unmittelbaren Gebrauch bestimmtem Format zwölf Drucke erschienen, von denen die ersten in der Regel nur die Texte, also keine Melodien enthalten. Unter diesen nimmt das *Enchiridion Geistlicher Leder vnde Psalmen* des Magdeburger Druckers Michael Lotter einen besonderen Rang ein: nicht nur, weil es, abgesehen vom 1526 durch Quentel in Köln herausgebrachten und heute nicht mehr nachweisbaren *ghesangk boek*, das erste mit Melodien, sondern weil es bisher nur in einem einzigen, zudem in Münchner Privatbesitz befindlichen und damit schwer zugänglichen Exemplar bekannt geworden ist. Dieser Druck (RISM 1536⁰²) ist nun durch Umstände, die fast an *Ecos Nome della Rosa* erinnern, in den Besitz der Pitts Theology Library der Emory University in Atlanta gekommen.

Es handelt sich also um ein bisher nur unzureichend bekanntes Unikat von großer historischer Bedeutung, und das allein dürfte eine Faksimile-Edition rechtfertigen. Diese ist von Stephen A. Christ mit einer kurzen, aller-

dings höchst prägnanten und kenntnisreichen Einführung versehen und bibliographisch erst-rangig aufbereitet worden. Verschiedene Register und Konkordanzen dienen zur leichten Erschließung. Von besonderem musikhistorischen Interesse ist die Tatsache, daß von den 71 Texten knapp die Hälfte (31) mit teilweise von bekannten Überlieferungen abweichenden Melodien versehen ist; hinzu kommt ein textiertes deutsches *Te Deum*. Das durchaus bibliophile Faksimile ist von vorzüglicher technischer Qualität, wobei das winzige Original im Sextodez-Format etwas vergrößert worden ist, was zwar nicht unproblematisch ist, aber die Lesbarkeit erleichtert. Die freigestellten, nach unten abgeschatteten Blätter erhöhen dabei die Präzision.

Ist die Wichtigkeit der Veröffentlichung durch den Status des Originals bereits offenkundig, so wird sie nochmals erhöht durch die Tatsache, daß am Anfang und Ende des Buches vier zum Teil fragmentarische handschriftliche Texte enthalten sind, die niederdeutsche Versionen von andernorts veröffentlichten Liedern bieten. Dieser Anhang, von Christ sorgfältig und synoptisch mit den Vorlagen transkribiert, verrät etwas über die Herkunft des Bändchens, das offenbar aus dem westfälischen Raum stammt und dort benutzt worden ist. Im nach-wiedertäuferischen Münster, das Christ als mögliche Provenienz angibt, erhielt diese Überlieferung ihren besonderen historischen Sinn: als Zeugnis einer gewissermaßen in den Untergrund gedrängten reformatorischen Frömmigkeit.

(November 1995)

Laurenz Lütteken

Eingegangene Schriften

JOHANN SEBASTIAN BACH: Chaconne (BWV 1004). Für Klavier neu bearbeitet von Paul SCHIBLER. Chur: Paul Schibler 1995. 15. S.

Bach Perspectives. Volume One. Edited by Russell STINSON. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1995. XII, 226 S., Abb., Notenbeisp.

ANTHONY BAINES: Lexikon der Musikinstrumente. Aus dem Englischen übersetzt und bearbeitet von Martin ELSTE. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart: J. B. Metzler 1996. XII, 408 S., Abb., Notenbeisp.

HECTOR BERLIOZ: Les Troyens à Carthage. Dossier de presse parisienne (1863). Hrsg. von Frank HEIDLBERGER. Musik-Edition Lucie Galland 1995. XXV, 175 S. (Critiques de l'opéra français du XIVème siècle. Volume IV.)

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke, Band 8: Tongemälde I. Hrsg. von Lennart HEDWALL: Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XXVI, 262 S. (Monumenta Musicae Svecicae.)

DONALD H. BOALCH: Makers of the harpsichord and clavichord 1440-1840. Edited by Charles MOULD. With an index of technical terms in seven languages by Andreas H. ROTH. Third Edition. Oxford: Clarendon Press 1995. XXXII, 788 S.

JÜRGEN BRAUNER: Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn: Tutzing: Hans Schneider 1995. XI, 492 S., Notenbeisp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 15.)

THOMAS BREZINKA: Max Brand (1896-1980). Leben und Werk. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1995. 116 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 26.)

SCOTT BURNHAM: Beethoven Hero. Princeton N. J.: Princeton University Press 1995. XIX, 209 S., Notenbeisp.

LORI BURNS: Bach's Modal Chorales. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1995. X, 249 S., Notenbeisp. (Harmonologia Series No. 9.)

JOHN CALDWELL: Editing Early Music. Second Edition. Oxford: Clarendon Press 1995. XII, 135 S., Notenbeisp. (Early Music Series 5.)

FRANCESCO CAVALLI: Vesperi a otto voci con basso continuo. Vespero della B. V. Maria, Vespero delle Domeniche, Vespero delli Cinque Laudate, 1675. Edizione critica a cura di Francesco BUSSI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1995. III, 305 S.

GIOVANNI CONTINO: Madrigali a quattro e cinque voci in antologie e intavolature. A cura di Romano VETTORI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1994. XL, Tav. VIII, 187 S. (Monumenti Musicali Italiani. Volume XVI.)

Second Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana DALMONTE e Mario BARONI. Trento: Università degli Studi di Trento, 1992. 733 S. (Studie e Testi 1.)

MARTIN CZERNIN: A Monastic Breviary of Austrian Provenance. Linz, Bundesstaatliche Studienbibliothek 290 (183). Printouts from an Index in Machine-Readable Form. A Cantus Index. Ottawa, Canada: The Institute of Mediaeval Music

1995. XXII, 168 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Band LV/3.)

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 106. Abteilung Frühromantik, Band 5: Carl Friedrich Zelter: Lieder. Faksimile der wichtigsten gedruckten Sammlungen nebst Kritischem Bericht. Hrsg. von Reinhold KUBIK und Andreas MEIER. München: G. Henle Verlag 1995. XXVIII, 219 S.

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 110. Abteilung Kammermusik, Band 10: Diederich Becker: Musicalische Frühlings=Früchte (1668) und Hamburger Handschrift. Hrsg. von Hans BERGMANN und Ulf GRAPENTHIN. Kassel: Nagels Verlag 1995. XVIII, 256 S.

Fasch und die Musik im Europa des 18. Jahrhunderts. Bericht der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz 1993 zu den III. Internationalen Fasch-Festtagen in Zerbst. Hrsg. von Guido BIMBERG und Rüdiger PFEIFFER. Weimar u. a.: Böhlau Verlag 1995. XIX, 283 S., Notenbeisp. (Fasch-Studien. Band IV.)

HOWARD FERGUSON: Keyboard Duets from the 16th to the 20th Century for One and Two Pianos. An Introduction. Oxford: Oxford University Press 1995. VII, 103 S., Notenbeisp.

CHRISTOPHER FIFIELD: True artist and true friend. A biography of Hans Richter. Oxford: Clarendon Press 1993. XX, 519 S.

Die Fledermaus. Wiener Institut für Strauß-Forschung. Mitteilungen 9-10, November 1995. Tutzing: Hans Schneider 1995. 159 S., Abb., Notenbeisp.

VERA FUNK: Klavierkammermusik mit Bläsern und Streichern in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. 250 S., Notenbeisp. (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 5.)

CLAUS GANTER: Robert Suter – Inventionen für Flöte, Violine und Violoncello. Eine Analyse. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1995. 45 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 27.)

CORNELIU DAN GEORGESCU: Improvisation in der traditionellen rumänischen Tanzmusik. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1995. 370 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 31.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italiensche Opere serie und Opernserenaden. Band 16: La clemenza di Tito (Neapel 1752). Hrsg. von Franz GIEGLING. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XVI, 453 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung VII: Supplement, Band I: Libretti. Die originalen Textbücher der bis 1990 in der Gluck-Gesamtausgabe erschienenen Bühnenwerke. Textbücher verschollener Werke. Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XLV, 447 S.

PAUL GRIFFITHS: Modern Music and after. Directions since 1945. Oxford: Oxford University Press 1995. XV, 373 S., Notenbeisp.

INGO GRONEFELD: Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis. Band 4: Supplement. Tutzing: Hans Schneider 1995. 333 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Esther. Oratorio in six scenes (1. Fassung) HWV 50^a. Hrsg. von Howard SERWER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XXXI, 207 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 8.)

Händel-Jahrbuch. 39. Jahrgang 1993. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Köln: Studio. Verlag Dr. Gisela Schewe 1994. 278 S., Notenbeisp.

IGNAZ HOLZBAUER: Missa in C. Vorgelegt von Jochen REUTTER. Stuttgart: Carus-Verlag 1995. XXXVII, 185 S. (Musik der Mannheimer Hofkapelle. Band 1.)

Internationaler Biographischer Index der Musik. Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten und Sänger. World Biographical Index of Music. Composers, Conductors, Instrumentalists and Singers. Mit einem Geleitwort von Kurt DORFMÜLLER. München u. a.: Saur 1995. 792 S. 2 Bde.

Johann Strauß in Rußland. Katalog zur Ausstellung 27. 9.-11. 10. 1995. Veranstalter: Russisches Kulturinstitut in Wien. Tutzing: Hans Schneider 1995. 108 S.

Kammermusik zwischen den Weltkriegen. Symposium 1994. Eine Veröffentlichung der Franz Schmidt-Gesellschaft hrsg. von Carmen OTTNER. Wien-München: Doblinger 1995. XII, 269 S. (Studien zu Franz Schmidt XI.)

RUDOLF KAREL: Nonett (1945) per Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto, Corno, Violino, Viola, Violoncello e Contrabasso. Vervollständigt und instrumentiert von Václav SNÍTIL, hrsg. von Milan KUNA. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 1995. XXII, 57 S.

MICHAEL KENNEDY: Richard Strauss. Oxford: Oxford University Press 1995. XI, 237 S., Notenbeisp. (The Master Musicians.)

MI-YOUNG KIM: Das Ideal der Einfachheit im Lied von der Berliner Liederschule bis zu Brahms.

Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 214 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 192.)

Kirchenmusik als Erbe und Auftrag. Festschrift zum 50jährigen Bestehen der Hochschule für Kirchenmusik Esslingen der Evangelischen Landeskirche in Württemberg. Hrsg. von Helmut VÖLKL. Stuttgart: Carus 1995. 782 S., Abb., Notenbeisp.

RICHARD KLOPFLEICH: Lieder der Hitlerjugend. Eine psychologische Studie an ausgewählten Beispielen. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 280 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 145.)

JOHN KMETZ: The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts. Bern u. a.: Verlag Paul Haupt 1995. XII, 303 S., Notenbeisp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Volume 35.)

WOLFGANG KREBS: Die lateinische Evangelien-Motette des 16. Jahrhunderts. Repertoire, Quellenlage, musikalische Rhetorik und Symbolik. Tutzing: Hans Schneider 1995. 634 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 25.)

BERNHARD KROL: Thematisches Verzeichnis der Kompositionen 1948–1995. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1995. 194 S.

KLAUS KROPFINGER. Über Musik im Bilde. Schriften zur Analyse, Ästhetik und Rezeption in Musik und Bildender Kunst. Hrsg. von Bodo BISCHOFF, Andreas EICHHORN, Thomas GERLICH und Ulrich SIEBERT. Teilband I und II. VIII, 679 S., Abb., Notenbeisp.

Laborare fratres in unum. Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Janka SZENDREI und David HILEY. Hildesheim-Zürich: Weidmann 1995. XV, 350 S., Abb., Notenbeisp. (Spolia Berolinensia. Band 7.)

Le magnus liber organi de Notre-Dame de Paris. Volume V: Les clausules a deux voix du manuscrit de Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, pluteus 29.1, fascicule V. Édition établie par Rebecca A. BALTZER. Les Remparts, Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre 1995. XLVI, 393 S.

JOSEPH MANFREDO: Influences on the Development of the Instrumentation of the American Collegiate Wind-Band and Attempts for Standardization of the Instrumentation from 1905–1941. Tutzing: Hans Schneider 1995. 237 S. (Alta Musica. Band 17.)

CAROLINE MATTENKLOTT: Figuren des Imaginären. Zu Hans Werner Henzes „Le miracle de la rose“ Hamburg: Von Bockel Verlag 1996. 156 S., Notenbeisp. (Zwischen/Töne. Band 3.)

RUDOLF MAUERSBERGER. Dresdner Requiem nach Worten der Bibel und des Gesangbuches RMWV 10. Erstausgabe hrsg. von Matthias HERRMANN. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 1995. XXIII, 112 S.

FRANZ METZ: Te Deum Laudamus. Beitrag zur Geschichte der Banater Kirchenmusik. Bucaresti: Editura ADZ 1995. 414 S., Abb., Notenbeisp.

Mozart-Jahrbuch 1995 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. VIII, 260 S., Notenbeisp.

„Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale. Diretta da Alberto BASSO. Volume IV Altri generi di teatro musicale. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese 1995. XI, 568 S.

1900. Musik zur Jahrhundertwende. Hrsg. von Werner KEIL. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1995. 210 S., Abb., Notenbeisp. (Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 1.)

ANETTE NAGEL: Studien zur Passionskantate von Carl Philipp Emanuel Bach. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 254 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 146.)

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 4. Jahrgang 1995. Hrsg. von Franz KRAUTWURST. Augsburg: Verlag Dr. Bernd Wißner, Edition Helma Kurz 1995. 206 S., Notenbeisp.

HANS NEUHOFF: Yaman und Multani. Konstanz, Variabilität und Veränderung in zwei nordindischen Ragas. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. XIV, 353 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 147.)

JACQUES OFFENBACH: Les Contes d'Hoffmann. Dossier de presse parisienne (1881). Hrsg. von Arnold JACOBHAGEN: Musik-Edition Lucie Galland 1995. 178 S. (Critiques de l'opéra français du XIVème siècle. Volume VII.)

Die Orgel als sakrales Kunstwerk III. Orgelbau und Orgelspiel in ihren Beziehungen zur Liturgie und zur Architektur der Kirche. Hrsg. von Friedrich W. RIEDEL. Neues Jahrbuch für das Bistum Mainz. Sonderband 1994/1995.

VOLKMAR VON PECHSTAEDT: Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi (1763–1826). Mit einem Anhang der literari-

schen Arbeiten Danzis. Tutzing: Hans Schneider 1996. XXXVII, 203 S.

RUDOLF POTYRA. Die Theatermusikalien der Landesbibliothek Coburg. Katalog. München: G. Henle Verlag 1995. I. und II. Halbband: LI, 676 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Band 20I und 20II.)

RAIMUND REDEKER. Lateinische Widmungsvorreden zu Meß- und Motettendruckten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1995. 407 S. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 6.)

ROBERT REID: Pushkin's „Mozart and Salieri“. Themes, Character, Sociology. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi 1995. 199 S. (Studies in Slavic Literature and Poetics. Volume XXIV.)

CHRISTOPH REUTER: Der Einschwingungsvorgang nichtperkussiver Musikinstrumente. Auswertung physikalischer und psychoakustischer Messungen. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 262 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 148.)

STEPHAN RICHTER: Zu einer Ästhetik des Jazz. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 339 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 149.)

RILM Abstracts of Music Literature XXVI (1992). Executive Editor: Barry S. Brook. New York: Répertoire International de Littérature Musicale 1995. 1139 S.

Erwin SCHADEL: Musik als Trinitätssymbol. Einführung in die harmonikale Metaphysik. Frankfurt/a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 464 S. (Schriften zur Triadik und Ontodynamik 8.)

MARTIN SCHIMEK: Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung. Musik, Musikpolitik und deren Rezeption am Hof des Salzburger Fürstbischofs Hieronymus Graf Colloredo. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 218 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 151.)

Schlesische Orgelmusik aus dem 15. bis 18. Jahrhundert. Hrsg. von Rudol WALTER. Dülmen: Verlag Laumann 1995. 86 S.

OTHMAR SCHOECK: Sämtliche Werke. Serie IV. Band 21 Werke für kleines Orchester und für Streichorchester. Vorgelegt von Victor RAVIZZA. Zürich: Hug & Co. Musikverlage 1995. 211 S.

ANDREAS SIELING: August Wilhelm Bach (1796–1869). Kirchenmusik und Seminarmusik-lehrer-Ausbildung in Preußen im zweiten Drittel

des 19. Jahrhunderts. Köln: Studio 1995. III, 233 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 7.)

PETER SIMON: Die Systematiken der Musikinstrumente. Rahmenbedingungen und Probleme. Bibliographie mit Kommentar. Mönchengladbach: Selbstverlag Peter Simon 1995. 292 S.

Sinn und Sinne. Kunst und Künste. 25 Jahre Perspektiven Polyästhetischer Erziehung. München-Salzburg: Musikverlag Dr. Emil Katzschichler 1995. 286 S., Abb. (Polyaisthesis. Jahrbuch IV.)

MICHAEL TALBOT: The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1995. XI, 565 S., Notenbeisp. (Studi di Musica Veneta Quarderni Vivaldiani 8.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXVIII: Konzerte und Sonaten für 2 Violinen, Viola und Basso continuo. Hrsg. von Ute POETZSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XVII, 177 S.

MEIKE TEN BRINK: Die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung und Form. Teil 1 und 2. Hildesheim: Georg Olms Verlag 1995. 343 u. 357 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 11.)

MARTIN THRUN: Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1993. Bonn: Orpheus-Verlag 1995. 823 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 75–76.)

Tschaikowsky. Zwölf Stücke für Klavier Opus 40. Nach dem Autograph und den Ausgaben des Originalverlegers hrsg. von Ludmilla KORABELNIKOVA und Polina VAJDMAN. G. Henle Verlag 1995. XIII, 64 S.

Verlagert, verschollen, vernichtet ... Das Schicksal der im 2. Weltkrieg ausgelagerten Bestände der Preußischen Staatsbibliothek. Redaktion und Gestaltung: Ralf BRESLAU. Berlin: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz 1995. 50 S., Abb.

Die Welt der Bach Kantaten. Hrsg. von Christoph WOLF: Mit einem Vorwort von Ton KOOPMAN. Band I: Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten: Von Arnstadt bis in die Köthener Zeit. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 238 S., Abb.

JOAN WHITTEMORE: Music of the Venetian ospedali composers. A thematic catalogue. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1995. IX, 184 S. (Thematic catalogues No. 21.)

RICHARD WIDDESS: The Ragas of Early Indian Music. Modes, melodies and musical notations from the Gupta period to c. 1250. Oxford: Clarendon Press 1995. XVII, 429 S., Notenbeisp. (Oxford monographs on music.)

„Zum Einschlafen gibt's genügend Musiken“
Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in
Düsseldorf im März 1994. Hrsg. von Tobias WID-
MAIER. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 139 S.,
Notenbeisp.

Mitteilungen

Es verstarb:

am 16. April 1996 Prof. Dr. Hermann
MÜLLICH, Gundelsheim.

Wir gratulieren:

Dr Werner SCHWARZ am 21 August zum 90.
Geburtstag,

Prof. Dr. Helmut FEDERHOFER am 6. August
zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Gerhard HERZ am 24. September zum
85. Geburtstag,

Prof. Dr. Horst HEUSSNER am 10. Juli zum 70.
Geburtstag,

Herrn Willibrord HECKENBACH am 10. Sep-
tember zum 65. Geburtstag.

Berichtigung

In *Mf* 1/1996, S. 115, rechte Spalte, 9. und 10. Zeile:
Prof. Dr. Werner BRAUN feierte am 19. Mai seinen
70. Geburtstag. – Die Schriftleitung bedauert die-
sen redaktionellen Fehler und bittet herzlich um
Entschuldigung.

★

Prof. Dr. Renate GROTH hat den Ruf auf die C3-
Professur für Musikwissenschaft an der Rhein-
ischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn zum
Sommersemester 1996 angenommen.

Dr Wolfgang HORN hat sich am 1. Dezember
1995 an der Hochschule für Musik und Theater
Hannover für das Fach Musikwissenschaft habili-
tiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet:
,*Est modus in rebus ...*' Gioseffo Zarlinos Musik-
theorie und Kompositionslehre und das 'Tonarten'-
Problem in der Musikwissenschaft.

Priv.-Doz. Dr. Gerhard SPLITT, Universität Erl-
angen, hat im Sommersemester 1996 den Lehr-

stuhl für Musikwissenschaft an der Universität
Würzburg vertreten.

Prof. Dr. Dr. Lorenz WELKER hat den an ihn er-
gangenen Ruf auf eine Professur für Musikwissen-
schaft an der Universität München angenommen.

Die Gesamtausgabe sämtlicher Werke Orlando
di Lassos (1532–1594) ist abgeschlossen. Die jetzt
vollendete „Neue Reihe“ aus dem Kasseler Bären-
reiter-Verlag wurde 1956 von der Académie Royale
de Belgique und der Bayerischen Akademie der
Wissenschaften begründet. Sie versteht sich als
Fortsetzung der bereits Ende des 19. Jahrhunderts
von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger be-
gonnenen Gesamtedition. Mit dem von Horst
Leuchtmann herausgegebenen Band 26 der „Neu-
en Reihe“, der die sieben Bußpsalmvertonungen
sowie das „Laudes Domini“ enthält, sind nun alle
Kompositionen des franko-flämischen Meisters
wissenschaftlicher Forschung und musikalischer
Praxis zugänglich.

Aus Anlaß des 100. Todestages von Anton
Bruckner veranstaltet die Freie Universität Berlin
zusammen mit der Akademie der Wissenschaften
und der Literatur (Sitz Mainz) vom 6. bis zum 9.
Oktober 1996 im Harnack-Haus der Max-Planck-
Gesellschaft, Ihnestr. 16–20, 14195 Berlin-Dahlem
eine internationale Tagung „Bruckner-Probleme“
Auskünfte erteilt Prof. Dr. A. Riethmüller, Musik-
wissenschaftliches Seminar der Freien Universität,
Hüttenweg 7, 14195 Berlin, Fax 0 30-8 38 30 06.

Ein internationales Symposium über das Thema
*Anton Bruckner: Tradition und Fortschritt in der
Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts* findet vom 11
bis 14. Oktober 1996 in Mainz statt. Auskünfte
erteilen das Bildungszentrum Erbacher Hof, Gre-
benstraße 24–26, 55116 Mainz oder Professor Dr.
Friedrich W Riedel, Musikwissenschaftliches In-
stitut, Johannes Gutenberg-Universität, 55099
Mainz.

Im Rahmen der „Tage polnischer Musik“ findet
am 19./20. Oktober 1996 an der Robert-Schumann-
Hochschule für Musik in Düsseldorf ein Inter-
nationales musikwissenschaftliches Symposium
„Warschauer Herbst und neue polnische Musik“
statt, das der Diskussion zwischen polnischen und
deutschen Musikwissenschaftlern über die polni-
sche Musik seit 1956 gewidmet ist. Auskünfte
durch Prof. Dr. K. W Niemöller, Musikwissen-
schaftliches Institut der Universität, 50923 Köln.

Die Deutsche Schubert-Gesellschaft e. V Duis-
burg (DSG) veranstaltet mit der Gerhard-Mercator-
Universität-GH-Duisburg und in Abstimmung mit
der österreichischen Botschaft sowie dem Deut-

schen Musikrat vom 15. bis 19. Oktober 1997 einen Internationalen Schubert-Kongreß in Duisburg. Dem wissenschaftlichen Beirat gehören neben dem Rektor der Gerhard-Mercator-Universität, Herrn Prof. Dr. Walter Eberhard, international bekannte Kapazitäten der Schubert-Forschung, Editionsleiter der Neuen Schubert Ausgabe und die Mitglieder des Ehrenpräsidiums der DSG an. Ein Organisationskomitee mit dem 1. Vorsitzenden der DSG, Ehrensenator Günter Berns, Prof. Dr. Gernot Born und Dr. Klaus G. Fischer übernimmt die Verantwortung für den Ablauf. Für das Kongreßprogramm wurde ein Ausschuß gebildet, dem Dr. Dietrich Berke, Prof. Dr. Walther Dürr, Dr. Walburga Litschauer und Christiane Schumann M. A. angehören. Eingeladen sind interessierte Wissenschaftler, Musikschaffende, Musikpädagogen und -journalisten. Referate mit neuen Erkenntnissen zu allen Facetten des Schaffens von Franz Schubert können in den Kongreßsprachen Deutsch, Englisch und Französisch (40 min/20 min) mit Abstract (max. eine Seite DIN A 4) bis zum 31. Januar 1997 eingereicht werden an das Schubert-Kongreß-Tagungsbüro, Prof. Dr. Gernot Born, c/o Gerhard-Mercator-Universität GH, Lotharstr. 1, D-47048 Duisburg, Telefon 02 03-3 79 22 37 (22 38), Fax: 02 03-3 79 22 37, e-mail: hm399bo@duc220.uni-duisburg.de. Die Teilnahmegebühr für den Kongreß beträgt DM 80,- und ist mit der Anmeldung zu überweisen an: Deutsche Schubert-Gesellschaft e. V., „Kongreßgebühr“, Stadtparkasse Duisburg, Konto-Nr. 200 120 202/BLZ 350 500 00. Auf begründeten Antrag von Teilnehmern wird sich die DSG um Unterstützung für Fahrt- und Hotelkosten bemühen.

Mit dem 1. April 1996 ist die Augsburger Arbeitsstelle der „Neuen Mozart-Ausgabe“/Editionsleitung (bisher Karlstraße 6) umgezogen. Die neue Adresse lautet: Editionsleitung der „Neuen Mozart-Ausgabe“, Walsertalweg 7, D-86163 Augsburg, Tel. 08 21/66 46 20.

*

Zu Werk und Biographie Johann Nepomuk Davids, seiner Schüler und Kollegen werden Unterlagen aus privatem und öffentlichem Besitz gesucht, die zur Erarbeitung eines umfassenden Werk-Kataloges sowie einer späteren Biographie dienlich sein können, z. B. Manuskripte, Briefe, gedruckte Noten, Photographien, Konzertprogramme, Rezensionen, Zeitungsartikel, Tonträger-Aufnahmen, Plakate sowie Bücher mit spezieller Thematik oder

mit Widmungen. Erinnerungen an J. N. David, auch persönlicher Art, sind von besonderem Interesse. Die Bestände des „Joh.-Nep.-David-Archivs, Sammlung Bernhard A. Kohl“ umfassen bisher außer den Autographen (Teilnachlaß) und Briefen das gesamte veröffentlichte Werk (u. a. Erstdrucke), die Sekundärliteratur und Tonträger zu fast allen Werken; sie bilden zusammen mit den in öffentlichen Bibliotheken ermittelten Dokumenten die zentrale Forschungsstelle zu J. N. David. In den vergangenen Jahren wurde neben einer computergestützten Datenbank der „Thematisch-bibliographische Katalog sämtlicher Kompositionen und Schriften“ Davids mit über 600 Titeln, darunter mehr als die Hälfte unveröffentlicht, erarbeitet. Personen, die im Besitz von David-Autographen sind, werden gebeten, sich schriftlich an folgende Adresse zu richten (auf Wunsch vertraulich): Johann-Nepomuk-David-Archiv, Sammlung Bernhard A. Kohl, Weißenburgstr. 27, D-70180 Stuttgart.

*

An die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung

Hiermit gebe ich mir die Ehre, Sie zu der Mitgliederversammlung 1996 der Gesellschaft für Musikforschung einzuladen, die am Freitag, dem 11. Oktober 1996 um 18.30 Uhr s. t. im Herzogsaal, Altdorferplatz (Oberpostdirektion am Dom) in Regensburg stattfinden wird.

Tagesordnung

1. Feststellung der Tagesordnung
2. Bericht des Präsidenten
3. Bericht des Schatzmeisters
4. Prüfungsbericht des Beirates und Entlastung des Vorstandes
5. Verabschiedung des Haushaltsplans 1997
6. Wahlen
 - a) Wahlausschuß
 - b) Rechnungsprüfer
7. Jahrestagungen
8. Zeitschrift und Publikationen
9. Fachgruppen und Kommissionen
10. Verschiedenes

Ich bitte, die Mitgliedskarte mitzubringen. Anträge zur Tagesordnung erbitte ich bis spätestens 31. August 1996 an die Geschäftsstelle, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel.

gez. Hortschansky

Die Autoren der Beiträge

HANS EPPSTEIN, geb. 1911 in Mannheim; Studium in Heidelberg, Freiburg, Bern (Musikwissenschaft, Literaturgeschichte, Kunstgeschichte), daneben musikpädagogische Ausbildung (Klavier, Theorie; staatliches Examen Karlsruhe 1931); Promotion Bern 1934; seit 1936 in Schweden; ab 1963 erneute musikwissenschaftliche Studien; 1966 Promotion in Uppsala; 1966–1977 Dozent an der Universität Uppsala; seither im Ruhestand; langjähriger Leiter der Denkmäleredition *Monumenta Musicae Svecicae*.

MARINA LOBANOVA studierte 1959–1972 Klavier und Musiktheorie an der Gnessin-Musik-Spezialschule, Moskau, 1972–1978 Musikwissenschaft am Moskauer Konservatorium und 1978–1981 an der Aspirantur dieses Konservatoriums; 1981 Promotion (*Musikalische Stile und Gattungen in der Epoche des Barock als Problem der modernen Kulturgeschichte*); 1978–1991 lehrte sie u. a. Musikanalyse und Kontrapunkt am Moskauer Konservatorium; als Humboldt-Stipendiatin war sie 1991–1993 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg tätig; zur Zeit ist sie freie wissenschaftliche Mitarbeiterin von György Ligeti in Hamburg. Monographien zur Poetik der musikalischen Stile und Gattungen, Ästhetik und Poetik der Barockmusik, zum Schaffen von György Ligeti und Nikolaj Roslavec. 1988–1990 realisierte sie nach vieljährigen Archivrecherchen mehrere Rekonstruktionen von Werken Roslavec', edierte dessen wichtigste, teilweise von ihr entdeckten Kompositionen für die Verlage Kompozitor, Moskau, und B. Schott's Söhne, Mainz.

JÖRG RIEDLBAUER, geb. 1961 in Freudenstadt; studierte Dirigieren, Komposition, Musikwissenschaft und Germanistik an der University of Colorado, Boulder/USA, der Scuola di paleografia e filologia musicale Cremona und an der Universität Regensburg, wo er 1990 mit einer Arbeit über die Opern von Tommaso Trajetta promovierte; bis 1992 war er dort Wissenschaftlicher Assistent; seit 1993 wirkt er als Generalsekretär des Bayerischen Musikrates in München.

KLAUS-JÜRGEN SACHS, geb. 1929 in Kiel; studierte ev. Kirchenmusik in Leipzig und (nach Tätigkeit als Kantor und Organist in Bautzen sowie als Dozent der Kirchenmusikschule in Görlitz von 1951–1960) Musikwissenschaft in Erlangen und Freiburg i. Br.; Promotion an der Universität Freiburg 1967; dort anschließend Mitarbeiter der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung; seit 1969 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, zunächst als Lektor (1978 habilitiert), ab 1982 als Professor; seit 1994 im Ruhestand.