

## Struktur und Rezeption antiker Planetenskalen

von Lukas Richter, Berlin

Nach antiker Auffassung waltet das Beziehungsgefüge der Harmonie im gesamten Weltall, in der Struktur der Elemente, der Abfolge der Jahreszeiten und dem tönend gedachten Umlauf der Himmelskörper oder Sphären als wirkungsmächtigem Teilaspekt. Als Konkretisierung der Sphärenharmonie können die Planetentonleitern gelten, handelt es sich doch um Zusammenstellung der den Gestirnen zugewiesenen Tonstufen zu Tonreihen in skalenmäßiger Folge: dies zunächst ohne, dann mit Angabe musikalischer Intervalle, die sich auch mit kosmischen Entfernungen verknüpfen können. Je nach Sicht der astronomischen Phänomene, des Einbezugs oder Weglassens der im Mittelpunkt des Weltalls ruhenden Erde oder der das Himmelsgewölbe begrenzenden Fixsternsphäre, der Entfernungen, Bewegungen und Geschwindigkeiten der Planeten, suchte man die Tonfolge zu deuten und zwar so, daß das maßgebliche Bewegungsmodell deren Ansatzpunkt und Richtung determinierte. In den verschiedenen Bauformen, Heptachorden, Oktochorden oder auch (mit chromatischen Varianten) Enneachorden, schließlich den außerhalb der eigentlichen Skalen stehenden Gerüsten aus Rahmentönen, spiegelt sich die Vielfalt der den Planetentonleitern zugrundeliegenden musiktheoretischen Reihen.

Vermutlich entstammte die Vorstellung von der Harmonie des Universums schon dem kosmologischen Denken des alten Orients. An dessen Überlieferungen knüpften Pythagoras und seine Schüler an, indem sie den Zusammenhang von der Zahl als Prinzip der Dinge und den Grundlagen des Klanges erkannten, die Wesensgemeinschaft von Zahl, musikalischer Harmonie und dem Aufbau des Kosmos lehrten und nach Analogien zwischen diesen Bereichen suchten.<sup>1</sup> Die jüngeren Pythagoreer wie Archytas<sup>2</sup> leiteten nicht nur die Töne von Zahlen und die Intervalle von Zahlenrelationen, sondern auch die Tonhöhen von der Bewegungsgeschwindigkeit ab und übertrugen diese Auffassung auf die in verschiedenen Abständen um die Erde kreisenden Himmelskörper, die man als göttliche Wesenheiten verstand.<sup>3</sup> Durch die rasche Bewegung von Mond, Sonne und den nach Anzahl und Größe beträchtlichen Gestirnen entstünde ein ungeheures Geräusch, wobei die jeweiligen Geschwindigkeiten infolge der Abstände den Zahlenverhältnissen der Symphoniai entsprächen, so daß der Klang der Kreisbewegung der Gestirne ein harmonischer sei.<sup>4</sup> Speziell sei die Tonhöhe eines Planeten bedingt durch Geschwindigkeit, Umlaufbahn und Abstand vom Zentrum, der sich nach (mathematischer) Proportion verhalte. Daher bewegten sich entferntere Körper schneller und brächten einen hohen Ton hervor, die näheren bewegten sich langsamer und

<sup>1</sup> Aristoteles, *Metaphysik* I 5, 985 b 27 ff.

<sup>2</sup> *Die Fragmente der Vorsokratiker*, hrsg. von H. Diels u. W. Kranz, 3 Bde. Berlin 13-17 1972-1974, 47 A 19 a, B 1; vgl. Bartel L. van der Waerden, „Die Harmonielehre der Pythagoreer“, in: *Hermes* 78 (1943), S. 163-199, hier S. 173 ff.; ders., *Die Pythagoreer. Religiöse Bruderschaft und Schule der Wissenschaft*, Zürich 1979, S. 364 ff.; kritisch Walter Burkert, *Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon* (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 19), Nürnberg 1962, S. 348 ff.

<sup>3</sup> So Alkmaion nach Aristoteles, *De anima* I 2, 405 a 29 = Vors. 24 A 12.

<sup>4</sup> Aristoteles, *De caelo* II 9, 290 b 12ff. = Vors. 58 B 31.

erzeugten einen tiefen Ton.<sup>5</sup> Wenn wir diese Klänge nicht vernehmen können, beruht es darauf, daß man sie ohne Unterbrechung hört, wie ja auch die Schmiede an den Schall der Hämmer gewöhnt sind.<sup>6</sup>

Die Reihenfolge der Himmelskörper gruppierte man nach der (freilich erst seit Archimedes nachgewiesenen) ‚chaldäischen‘, d. h. astrologischen Ordnung gemäß ihren Umlaufzeiten von der im Innersten ruhenden Erde aus und mit zentraler Stellung der Sonne: Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn, Fixsterne. Hingegen folgte bei der wohl älteren ägyptischen Ordnung der archaischen Trias Mond, Sonne, Venus die Vierheit der übrigen Gestirne Merkur, Mars, Jupiter, Saturn.<sup>7</sup> Gewiß darf die Kenntnis der Planeten – nach chaldäischer oder „astrologischer“ Reihenfolge Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn, Fixsterne, nach abweichender „ägyptischer“ Ordnung Mond, Sonne, Venus etc.<sup>8</sup> – ihrer der täglichen Drehung des Fixsternhimmels von Ost nach West entgegengesetzten Kreisbewegung,<sup>9</sup> ihrer zahlhaft bestimmten Umlaufzeiten als Traditionsgut der Pythagoreer gelten und damit zu den astronomischen Voraussetzungen ihrer Lehre von kosmischer Harmonie und Skalenbildung gehören.<sup>10</sup> Jedoch bezeugt sich der Begriff der Sphären nicht vor dem mit Platon befreundeten Eudoxos von Knidos, der für jeden Planeten eine Reihe konzentrischer Kugelschalen oder Sphären mit kombinierten Bewegungen annahm.<sup>11</sup>

Erstmals stellte Platon die Lehre von der Sphärenharmonie dichterisch ausgeschmückt dar. Nach dem Jenseitsmythos am Schluß seines „Staates“ dreht sich um die Weltachse eine Spindel mit gefäßförmig ineinandergefügten Wirteln oder Spulringen. In der äußersten Wirtel, der am raschesten bewegten Fixsternsphäre, kreisen sieben immer kleinere Halbkugeln, die nach den ihr eigenen Farben charakterisierten und der Breite ihrer Ränder nach verglichenen Planeten – laut der sog. ägyptischen Reihenfolge Saturn, Jupiter, Mars, Merkur, Venus, Sonne, Mond – und zwar in entgegengesetzter Richtung und mit differenzierter, jeweils zunehmender Geschwindigkeit, wobei Sonne, Merkur und Venus gleich schnell sind.<sup>12</sup> Auf jedem der Kreise, den die Schnittfläche einer Halbkugel bildet, steht eine mitschwingende Sirene und singt einen einzelnen Ton, ihre Gesamtheit von acht Tönen klingt in einer einzigen Harmonia zusammen.<sup>13</sup>

<sup>5</sup> Alexander von Aphrodisias zu Arist. *Met.* I 5, 985 b 26 = Über die Pythagoreer fr. 13 (Aristoteles, *Fragmenta selecta*, hrsg. von W. D. Ross, Oxford 1955).

<sup>6</sup> Aristoteles, *De caelo*, ebd. (wie Anm. 4).

<sup>7</sup> Klaudios Ptolemaios, *Syntaxis* IX 1; Ambrosius Macrobius Theodosius, *Commentarii in Somnium Scipionis*, hrsg. von James Willis, Leipzig 1963, I 19, 2–4; vgl. Franz Boll, Art. „Hebdomas“, in: *Pauly's Realencyclopädie der class. Altertumswiss.* (im Folgenden: *RE*), 14. Halbbd. (1912), Sp. 2561 ff.; Pierre Boyancé, *Etudes sur le songe de Scipion*, Bordeaux u. Paris 1936, S. 59 ff.; B. L. van der Waerden, *Die Astronomie der Pythagoreer* (= Verhandlungen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Naturkunde 1. Reihe, Teil XX Nr. 1), Amsterdam 1951, S. 34 ff.; ders., „Die ‚Ägypter‘ und die ‚Chaldäer‘“, in: Sitzungsber. der Heidelberger Akad. d. Wiss. Math./naturwiss. Kl. Jg. 1972, 5. Abhdlg., S. 27 ff.; W. Burkert, *Weisheit und Wissenschaft* (wie Anm. 2), S. 297 ff.

<sup>8</sup> Ptolemaios, *Syntaxis* IX 1; Macrobius, *Commentarii* I 19, 2–4, vgl. L. B. van der Waerden, „Die ‚Ägypter‘ und die ‚Chaldäer‘“.

<sup>9</sup> Geminos, *Isagoge*, hrsg. von Karl Manitius, Leipzig 1898, c. 1, 19–30, S. 10–13.

<sup>10</sup> Ältere Lit. bei Wilhelm u. Hans Georg Gundel, Art. „Planeten“, in: *RE* 40. Halbbd. (1950), Sp. 2053 ff.; B. L. van der Waerden passim, zuletzt: *Die Astronomie der Griechen. Eine Einführung*, Darmstadt 1988, S. 44 ff.

<sup>11</sup> Aristoteles, *Met.* XI 8, 1073 b 17 ff.; Simplicios, *In Aristotelis De caelo commentaria*, hrsg. von Johan Ludwig Heiberg (= *Commentaria in Aristotelem Graeca* 7), Berlin 1894, S. 488 ff.

<sup>12</sup> Vgl. *Timaeus* 38 c ff.

<sup>13</sup> *Staat* X 616 b – 617 d.

Wirtel	Planet	Farbe	Randbreite	Relative	Geschwindigkeit
1	Fixsternhimmel	bunt	1		–
2	Saturn	gelblich	8		5
3	Jupiter	am weißesten	7		4
4	Mars	rötlich	3		3
5	Merkur	gelblich	6		2
6	Venus	am zweitweißesten	2		2
7	Sonne	am glänzendsten	5		2
8	Mond	von der Sonne beleuchtet	4		1

1= größte Breite und größte Geschwindigkeit

Nun bieten sich zur Ableitung der verschiedenen Tonabstände von den jeweiligen Geschwindigkeiten der Planeten aus astronomischer Sicht mehrere Deutungen an. Daß die von der täglichen Bewegung der Fixsterne unabhängigen, langsamer vorrückenden Planeten vom gesamten Himmelsumschwung getragen werden, bedingt ihre absolute Geschwindigkeit, während ihre relative von der Eigenbewegung abhängt. Indem Interpreten wie J. Adam<sup>14</sup> den Fixsternen als entferntesten und im Umlauf raschesten Gestirnen die höchste Tonstufe zuwies, die Planeten aber vom Saturn bis zum Mond nach aufsteigender Tonhöhe gruppieren, gingen sie von der nach Erdentfernung abnehmenden relativen Geschwindigkeit aus. Um auch die absolute Geschwindigkeit der Planeten in ihrem Bezug auf die tägliche Fixsternrotation zu ermitteln und adäquat die Tonreihe zu bestimmen, müßte man von der (absoluten) Geschwindigkeit der Fixsterne die relative der gegenläufigen Planeten subtrahieren.<sup>15</sup> Somit erhielte man eine von den Fixsternen als höchste Tonstufe (nete) bis zum Mond als tiefster (hypate) absteigende Reihe.

Diese Lösung sieht sich aber in Frage gestellt beim Hinblick auf Platons Theorie der Planetenbewegung, die von jener der Pythagoreer abweicht. Daß sich die Gestirne in ihren Bahnen gegenüber dem von Ost nach West kreisenden Fixsternhimmel scheinbar verschieben, deuteten ja manche Naturphilosophen, darunter Anaxagoras und Demokrit, als Zurückbleiben der erdnäheren Planeten im alle Himmelskörper mitreisenden Wirbel, während andere, darunter Alkmaion,<sup>16</sup> eine dem Himmelslauf entgegengesetzte Eigenbewegung der Planeten annahmen. So auch Platon, der nicht, wie aus pythagoreischer Lehre zu schließen, nächst den Fixsternen den am wenigsten zurückbleibenden Saturn als raschesten (und daher die höchste Tonstufe erzeugenden) betrachtete, sondern als langsamsten, weil er sich am wenigsten von der Eigenbewegung der Planeten entfernt.<sup>17</sup> Auch wenn Zeugnisse fehlen, mag demnach den Pythagoreern eher die Konzeption einer nach Geschwindigkeiten (infolge der jeweiligen Abstandsproportionen) abgestuften und vom Mond als tiefstem Ton beginnenden Skala nahelegen haben als Platon.<sup>18</sup>

Nun zeigen bereits antike Ausleger in ihrem Bemühen, aus Platons mythischem Himmelsmodell klangliche Realisierungen zu erschließen, einen weiten Spielraum mit

<sup>14</sup> *The Republic of Plato*, hrsg. von James Adam, Bd. 2, Cambridge 1902, S. 452.

<sup>15</sup> Vgl. Thomas L. Heath, *Aristarchus of Samos, the Ancient Copernicus. A History of Greek Astronomy to Aristarchus*, Oxford 1913 (Nachdr. 1959), S. 109 f., 156 f.

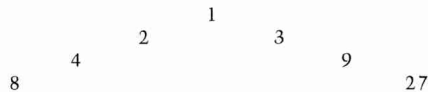
<sup>16</sup> *Die Fragmente der Vorsokratiker* 24 A 4.

<sup>17</sup> Vgl. *Timaeus* 39 a b, *Gesetze* VII 822 a ff.

<sup>18</sup> So W. Burkert, *Weisheit und Wissenschaft* (wie Anm. 2), S. 314.

erheblichen Widersprüchen. Bei den Versuchen, von der Umlaufgeschwindigkeit die Tonhöhe der Gestirne abzuleiten und zwar nach Maßgabe ihrer Eigenbewegung, wirkt ja schon erschwerend, daß drei davon den gleichen Raschheitsgrad haben. Gewiß muß man von vornherein darauf verzichten, die Farben der Spinnwirtel zur musikalischen Bestimmung heranzuziehen. Aber auch von den Randbreiten läßt sich nur vermuten, daß sie Abstände zwischen den Gestirnbahnen darstellen, daher geben sie kaum Aufschluß über konkrete Intervallwerte oder gar Tonrelationen. Jedoch können die verschiedenen Breiten auf die Tonunterschiede ausgleichend wirken<sup>19</sup> und dadurch den Modus der Geschwindigkeiten differenzieren. Beider Reihenfolge deutet zumindest auf einen Stufengang von acht Tönen, zumal das Wort harmonia die Bedeutung der Oktave nahelegt.<sup>20</sup>

In Platons Spätwerk, dem bis in die Renaissance wirkungsgeschichtlich ungemein bedeutsamen *Timaios*, wird dagegen der Kosmos mit Hilfe fester Zahlenverhältnisse zusammengefügt.<sup>21</sup> Danach schuf der Demiurg die Weltseele auf Grund einer Reihe, deren Glieder, von 1 ausgehend, Potenzen aus zwei und drei bis zur Kubikzahl bilden und daher bei antiken Exegeten in Form eines Lambda figurierten.



Indem der Weltschöpfer diese Progression durch das harmonische und arithmetische Mittel weiter unterteilte, resultiert (beim Zusammenziehen beider Reihen in eine einzige) eine (in Brüchen oder bei Multiplikation mit 6 in ganzen Zahlen dargestellte) harmonische Grundstruktur:<sup>22</sup>

1	4/3	3/2	/	2	8/3	3	/	4	9/2	16/3	6	/	8	9	27/2	/	18	27
(6	8	9	/	12	16	18	/	24	27	32	36	/	48	54	81	/	108	162).

Aus den ersten Grundeinheiten entstehen so die (nach dem Prinzip der Saitenteilung bestimmten) Konsonanzverhältnisse Oktave 1/2, Quint 3/2, Quart 3/4 samt dem Ganzton 9/8, während beim Auffüllen der Quart durch die beiden Ganztonintervalle der Rest des kleinen Ganztones, das Leimma 256/243, bliebe, da ja  $9/8 \times 9/8 = 81/64$ ,  $4/3 : 81/64 = 256/243$ . Daher ergibt sich, wenn man die Intervalle abwärts ansetzt, die Stimmung des kanonischen Tetrachordes:

Mese (a) >9/8 Lichanos (g) >9/8 Parhypate (f) >256/243 Hypate (e).<sup>23</sup>

<sup>19</sup> So Andrew Barker in: *Harmonic and Acoustic Theory* (= Greek Musical Writings 2), hrsg. von A. Barker, Cambridge 1989, S. 58, Anm. 9.

<sup>20</sup> Die schwer nachvollziehbare und daher seit Th. Henri Martin, *Etudes sur le Timée de Platon*, Bd. 2, Paris 1841, S. 36 ff. wiederholt problematisierte Vorstellung des simultanen Erklingens aller acht Töne mag sich durch die der sukzessiven Wahrnehmung eines potentiellen Himmelswanderers erleichtern.

<sup>21</sup> *Timaeus* 34 b – 39 d.

<sup>22</sup> *Timaeus* 34 b – 36 d.

<sup>23</sup> Vgl. Philolaos, *Vors.* A 26, B 6; Eratosthenes bei Klaudios Ptolemaios, *Harmonik*, hrsg. von Ingemar Düring (= Göteborgs Högskolas Årsskrift 30), Göteborg 1930, II 14, mit Bezeichnung als Diatonon ditonaion ebd. I 16.

Zwei dieser Tetrachorde bilden die ausgezeichnete dorische Oktavgattung, wie sie nach einer maßgeblichen Interpretation<sup>24</sup> in den letzten beiden Oktaven der aufsteigenden Reihe, nach einer anderen<sup>25</sup> in den ersten drei der absteigenden auftritt, wobei das Verhältnis 1:27 dem ungewöhnlichen Tonraum von 4 Oktaven zuzüglich einer großen Sext gleichkommt. Schon von ihren Voraussetzungen aus deuteten moderne Kommentatoren, aber bereits antike wie Plutarch oder (mit ausgeklügelter Systematik) Proklos, die Zahlenverhältnisse der Tonreihe überaus verschieden, so daß es zu musiktheoretisch oder -spekulativ bemühten, sehr divergierenden Ausgestaltungen kam.<sup>26</sup> Mag auch die Zahlenreihe einen Aufriß mathematisch-harmonischer Weltordnung auf der Grundlage fundamentaler Intervalle darstellen, so lehnt doch ihr Autor selbst eine Verwirklichung durch hörbare Phänomene ab.<sup>27</sup> Und der Umstand, daß in Analogie zur Schöpfung der Weltseele bei der Erschaffung der göttlichen Gestirne deren Umläufe den gleichen ausgezeichneten Zahlenverhältnissen, 2 und 3 samt Potenzen, entsprechen,<sup>28</sup> erlaubt keine Rückschlüsse auf analoge Tonverhältnisse.

Hingegen bringt Aristoteles in seinem kritischen Referat der Harmonie der Gestirne explizit Gründe, warum diese sich nicht klanglich realisieren können. Alles, was sich frei bewegt, bewirke einen Ton, nicht aber das, was in einem Bewegten befestigt ist. Wie Mast oder Heck eines in einem Strom dahingleitenden Schiffes kein Geräusch vollführen, so bewegen sich auch die Gestirne nicht unabhängig, sondern als Teil der sie tragenden Kreise, so daß sie keine Reibung verursachen.<sup>29</sup> Somit artikuliert Aristoteles eine kritische Einstellung, die besonders im Aristotelismus des Spätmittelalters aufgegriffen wurde.

Dennoch beherrschte die pythagoreisch-platonische Anschauung nahezu ungebrochen die philosophischen Richtungen der Folgezeit: vorab Stoa, mittlerer Platonismus, Neupythagoreismus und schließlich Neuplatonismus. Mit naturwissenschaftlichen Einsichten verbanden sich astrologische Ansichten, mit musiktheoretischen Erkenntnissen Zahlenspekulationen. Die traditionelle Auffassung der Gestirne als sichtbarer Götter wurde durch jene abgewandelt, die in Gott den Urheber der Sphärenharmonie erblickte, wie sie in der Stoa (durch Poseidonios?) aufkam, sich im mittleren Platonismus fortsetzte, um von den Kirchenvätern christlich umgedeutet zu werden.<sup>30</sup> Von den Versuchen, die Nachfolger Platons unternahmen, dessen mythische Bilder zu konkretisieren, erwies sich neben der Konstruktion der Weltseele im *Timaios* die Jenseitsvision des „Staates“ als ergiebiger Ansatzpunkt. So führte, wie noch darzulegen, die Vorstellung einer Harmonia von acht Tönen den vielseitigen Gelehrten Eratosthenes im 3. Jahrhundert zur Konzeption einer Achttonleiter im Oktavrahmen mit Bezug zur achtsaitigen Lyra. Da Belege aus dem 1. vorchristlichen Jahrhundert

<sup>24</sup> August Boeckh, „Über die Bildung der Weltseele im Timaeus des Platon“ (1807), in: *Gesammelte Kleine Schriften*, Leipzig 1866, Bd. 3, S. 109–180.

<sup>25</sup> Bernhard Kytzler, „Die Weltseele und der musikalische Raum“, in: *Hermes* 87 (1959), S. 393–413.

<sup>26</sup> Vgl. Luc Brisson, *Le même et l'autre dans la structure cosmologique du Timée de Platon. Un commentaire systématique du Timée de Platon*, Paris 1974, S. 314 ff., s. auch Jacques Handschin, „The Timaeus Scale“, in: *MD* 4 (1950), S. 3–42.

<sup>27</sup> *Timaeus* 37 b.

<sup>28</sup> Ebd., 38 c – 39 e.

<sup>29</sup> Aristoteles, *De caelo* II 9, 290 b 12 – 291 a 28; vgl. ebd. II 8, 289 b 30 ff.

<sup>30</sup> Vgl. Jean Pépin, Art. „Harmonie der Sphären“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum* 13 (1986), S. 597 ff. u. 611 ff. mit Lit.

fehlen, läßt sich schwer entscheiden, ob einer Tonleiter aus sieben Tönen ohne Oktave oder Zwischenton, Analogon des archaischen Siebensaiters, Priorität zukäme, so daß sich die Siebenzahl durch Hinzunahme des Fixsternhimmels erweiterte, was auf symmetrische Anordnung wie auf Ergänzung des archaischen Heptachordes zum regulären Oktachord schließen ließe.

Indem griechische Denkipulse das einheimische Geistesleben katalysatorisch durchdrangen, wurde auch die Lehre von der Sphärenharmonie in Rom rezipiert und zwar mit kaum zu überschätzender Nachwirkung. Die relevanten Zeugnisse finden sich freilich erst mit dem Aufkommen musikalischer Bildung in Rom<sup>31</sup> und, wie hinzuzufügen wäre, mit philosophischer und fachwissenschaftlicher Vertiefung, am Ende der Republik. Verdankt werden sie dem universal gebildeten Gelehrten M. Terentius Varro (116–27) und seinem jüngeren Zeitgenossen, dem Politiker, Schriftsteller und überragenden Redner M. Tullius Cicero (106–43). Von Varros dichterischen Äußerungen über die kosmische Harmonie blieben nur wenige Fragmente erhalten.<sup>32</sup> Indes lassen sich seine grundlegenden Lehrmeinungen durch indirekte Nachwirkungen rekonstruieren. Dagegen bekundet Cicero öfters und zumeist zustimmend Stellungnahme zum Thema.<sup>33</sup> Vermutlich regte ihn Platons Vision der himmlischen Spindel zur Kosmoschau vom Traum des Scipio, dem *Somnium Scipionis* an, der den krönenden Abschluß seines staatstheoretischen Hauptwerkes bildet.<sup>34</sup> Danach kreist das Weltall um die unbewegte Erde in acht Kugeln, nächst den Fixsternen, den sieben gemäß der jüngeren chaldäischen Reihenfolge angegebenen Planeten Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur, Mond, wobei der Sonne nicht nur Mittelstellung, sondern leitende Funktion zukommt.<sup>35</sup>

Da die Bewegungen der Himmelskörper Schallphänomene erzeugen, die an den Extremen einerseits hoch, andererseits tief erklingen, wird die Höhe der Planetentöne von der Umlaufgeschwindigkeit der Planeten direkt proportional abhängig gemacht. Bei der täglichen Umdrehung des gesamten Himmels bewegt sich der höchste Sternkreis, die Fixsternsphäre, infolge der größten Entfernung am raschesten und bringt daher den höchsten („einen hohen und aufgeregten“) Ton hervor, der Mond jedoch den tiefsten, weswegen er, obgleich nicht ausdrücklich genannt, als langsamster gilt: dies im Gegensatz zu Platons Auffassung und im Sinne der pythagoreischen.

Nach Cicero glich sich die Aufeinanderfolge der Sphären vom Mond zum Saturn der aufsteigenden Tonleiter an (wie es die meisten Repräsentanten der chaldäischen Ordnung taten und damit einer Konzeption anhängen, die als orthodox bezeichnet werden soll). Da jedoch acht Bahnen sieben durch Abstände getrennte Töne bewirken,<sup>36</sup>

<sup>31</sup> Günther Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967, S. 438 ff.

<sup>32</sup> Wie das der Menippeischen, d. h. Prosa mit Verseinlagen mischenden Satire fr. 351 Bücheler (*Petronii Saturae et Liber Priapeorum*, hrsg. von Franz Bücheler, Berlin 1891, 5. Aufl. v. Wilhelm Heraeus, Berlin 1912, S. 112; neuere Ausgabe: *M. Terentii Varronis Saturarum Menippearum fragmenta*, hrsg. von Raymond Astbury, Leipzig 1985, S. 60. S. hierzu Lucienne Deschamps, „L'harmonie des sphères dans les satires Ménippées de Varron“, in: *Latomus* 38 (1979), S. 9–27.

<sup>33</sup> Z. B. Cicero, *De natura deorum* II 7, 19; 46, 119; III 11, 27.

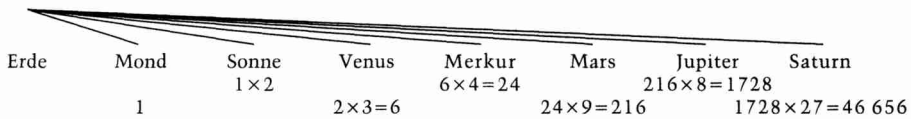
<sup>34</sup> Ders., *De re publica* VI 5, c. 17–19.

<sup>35</sup> Vgl. Kleantes in: *Stoicorum veterum fragmenta*, hrsg. von Hans v. Arnim, Leipzig 1903–1924, Nachdr. Stuttgart 1968, I fr. 502; so P. Boyancé, *Etudes* (wie Anm. 7), S. 78 ff.

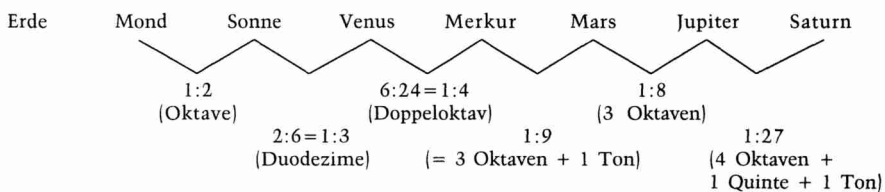
<sup>36</sup> Laut Karl Büchner, *M. Tullius Cicero, De re publica. Kommentar*, Heidelberg 1984, S. 481: „sieben nach ihrer Höhe unterschiedene Töne“; weniger plausibel der Bezug auf sieben Intervalle nach P. Boyancé, *Etudes* (wie Anm. 7), S. 110 f.

mußten die beiden der Sonne (vom geozentrischen Standpunkt aus) gleichlaufend (isodrom) folgenden Planeten Venus und Merkur<sup>37</sup> denselben Klang hervorbringen. Zweifellos bezieht sich die Klangidentität auf den Oktavabstand zwischen Fixsternen und Mond im Verbund einer Skala, deren Stufen Cicero jedoch nicht bezeichnet.

Maßgebliche römische Musikschriftsteller der späten Kaiserzeit, die das Vermächtnis der griechischen Fachlehre sammelten und verarbeiteten, aber auch an Autoren ihres Sprachraumes (etwa den Enzyklopädisten Varro) anknüpften, um das Überlieferungsgut an das lateinische Mittelalter weiterzugeben, nächst dem Kirchenvater Augustin vorab Macrobius, Calcidius, Martianus Capella und – mit nachhaltigster Kodifikation – Boethius, sind von der Gedankenwelt und Begrifflichkeit des Neuplatonismus wie von neupythagoreischer Zahlentheorie und -theologie geprägt; daher überwiegt mathematisch-spekulative Betrachtung. Die beiden Kommentatoren des *Somnium*, der hohe Verwaltungsbeamte Macrobius (Anf. 5. Jh.) und der afrikanische Rhetor Favonius Eulogius,<sup>38</sup> suchten die von Cicero offengelassene Frage nach den konkreten Abständen zwischen den Sphären und den ihnen entsprechenden Intervallen zu beantworten und zwar kontrovers. Im Bestreben, die Doktrinen seiner beiden Leitfiguren Platon und Cicero zu harmonisieren, nämlich die Existenz der ciceronischen Sphärenmusik mittels der metaphysischen Komposition der Weltseele zu begründen,<sup>39</sup> schließt Macrobius vermutlich an den nicht erhaltenen Timaioskommentar des Neuplatonikers Porphyrios an, der seinerseits auf den Peripatetiker Adrast zurückgeht. Macrobius ermittelt die Distanzen jedes Himmelskörpers kumulativ durch Multiplikation der dem jeweiligen Planeten zugeordneten Progressionszahl (1, 2, 3, 4, 9, 8, 27) mit jener der vorhergehenden (1 x 2; 2 x 3 = 6; 6 x 4 = 24 etc.):



Da die Umrechnung in musikalische Intervalle von der Tonzahl des jeweils vorhergehenden Planeten und nicht von einem Grundton aus geschieht (1 x 2 = Oktave, 2 x 6 = 1 x 3 = Duodezime etc.), gelangte man zu einem musikalisch unrealen Umfang von über 15 Oktaven:<sup>40</sup>



<sup>37</sup> Vgl. Platon, *Timaeus* 38 d, und römische Kommentatoren wie Macrobius, *Commentarii* (wie Anm. 7) I 19, 4, II 4, 9 etc.

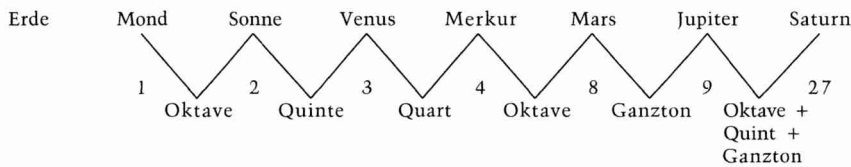
<sup>38</sup> Favonius Eulogius, *Disputatio de Somnio Scipionis*, hrsg. von Luigi Scarpa (= *Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Collana Accademica* 5), Padova 1974.

<sup>39</sup> Nach Jacques Flamant, *Macrobe et le néo-platonisme latin à la fin du IV<sup>e</sup> siècle* (= *Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain* 58), Leiden 1977, S. 367 ff.

<sup>40</sup> Macrobius, *Commentarii* II 3, 14.

Jedoch ordnet Macrobius an späterer Stelle, an Ciceros Vorstellung von der Isodromie der unteren Planeten Venus und Merkur mit der Sonne anknüpfend,<sup>41</sup> den acht Sphären ein Heptachord zu.<sup>42</sup>

Bei gleicher Planetenfolge und gleicher Proportion (mit Umkehrung der Progressionszahl von Mars und Jupiter auf 8 und 9) gelangt der lateinische Übersetzer und Exeget des *Timaios* Calcidius (um 400)<sup>43</sup> zu einer anderen Lösung. Indem er (c. 96) den Abstand von der Erde zum Mond als Maßeinheit für die sukzessive Bestimmung aller Distanzen statuiert, der die Intervalle entsprechen, nämlich  $1 \times 2 =$  Oktave,  $2 \times 3 =$  Quint,  $3 \times 4 =$  Quarte, gewinnt er Werte, die mit der Berechnung der griechischen Erklärer übereinstimmen.<sup>44</sup>



Überaus synkretistisch, aber oft ohne nachweisbare Quelle, läßt Favonius die Weltenharmonie gemäß den beiden Hemisphären auf die doppelte Oktave oder, wie er es nennt, zwei (Groß-)Tetrachorde gründen, die er jeweils durch Halbtöne ausfüllt,<sup>45</sup> und sucht zwischen der hohen Tonlage des Tierkreises und der tiefen des Mondes durch die dorische Leiter aus zwei getrennten Tetrachorden zu vermitteln (c. 26), obgleich er (als angebliches Argument für die von Cicero zitierten sieben Intervalle) ein Heptachord aus zwei verbundenen Tetrachorden mit der Sonne als Mese anführt (c. 27), zuvor aber eine neunstufige Himmelstonleiter gemäß der (noch zu würdigenden) auf Varro zurückgehenden Tradition beschreibt.<sup>46</sup>

Aus der abschließenden Gesamtdarstellung der zahlhaften Harmonielehre, die der römische Staatsmann, Philosoph und Gelehrte Anicius M. T. S. Boethius (um 480–524) in seiner Quadriviumsschrift *De institutione musica* gab, wurde ja besonders folgenreich die Dreigliederung der Musik in die Bereiche des Makrokosmos (*musica mundana*) mit dem Sonderfall der Sphärenharmonie, des Mikrokosmos (*musica humana*) und der durch Klangwerkzeuge realisierten Musik (*musica quae in quibusdam constituta est instrumentis*).<sup>47</sup> Zu den ersten beiden Gebieten zeigen sich Parallelen in der Musikschrift des Aristeides Quintilianus III 9–27 und der Harmonik des Klaudios Ptolemaios III 4–16, während Theon von Smyrna in seiner „Mathematischen Einleitung zum Verständnis Platons“ eine ähnliche Gesamtdisposition bietet.<sup>48</sup>

<sup>41</sup> Ebd. I 19, 6. 7

<sup>42</sup> Ebd. II 4, 9.

<sup>43</sup> *Timaeus a Calcidio translatus commentarioque instructus*, hrsg. von Jan Hendrik Waszink (= *Corpus Platonicum Medii Aevi, Plato Latinus 4*), London und Leiden 1962.

<sup>44</sup> Calcidius c. 96; vgl. J. Flamant, *Macrobe* (wie Anm. 39), S. 371 f.

<sup>45</sup> Favonius, *Disputatio* (wie Anm. 38), c. 25.

<sup>46</sup> Ebd., c. 25, S. 36, 9–18.

<sup>47</sup> Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, *De institutione musica*, hrsg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, Nachdr. Frankfurt 1966 (im Folgenden *Inst. mus.*), I 2.

<sup>48</sup> Theon von Smyrna, *Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, hrsg. von Eduard Hiller, Leipzig 1878, S. 16, 24–18, 2.



Geltung gewann auch jenes Kapitel,<sup>49</sup> das als Beschluß einer Abhandlung über Entwicklung und Aufbau des Musiksystems (I 20–27) zwei Modelle von Planetentonleitern bietet. Das eine berührt sich mit der Auffassung des Nikomachos von Gerasa (um 100 n. Chr.). Der neupythagoreische Mathematiker sucht im dritten Kapitel seines von Boethius neben anderen Werken dieses Autors als Quelle benutzten musikalischen Handbüchleins die Musik der Planeten auch ihrer Nomenklatur nach als Prototyp der unseren, die sie nachahmt, zu erweisen.<sup>50</sup> Indem er den sieben in chaldäischer Ordnung angeführten Himmelskörpern sieben Tonstufen zuweist,<sup>51</sup> läßt er die Fixsterne weg und geht von der Eigenbewegung der Gestirne aus, die beim Saturn als dem am weitesten von der Erde entfernten Planeten am langsamsten, beim Mond als dem erdnächsten am schnellsten ist, so daß jener mit der tiefsten, dieser mit der höchsten Tonstufe gleichgesetzt wird.<sup>52</sup>

Bei Nikomachos wie Boethius resultiert ein archaisches Heptachord ohne Oktavton, also im Septimenumfang, zusammengesetzt aus zwei gleichgebauten Tetrachorden, die sich durch Synaphie, d. h. Verbindung des identischen Mitteltones, verhaken:

<i>Sphären</i>	<i>Sphären-Tonstufen</i>	<i>Saitennamen</i>	<i>Tetrachorde</i>
Mond	<i>d'</i>	Nete	} Tetr. synemmenon
Merkur	<i>c'</i>	Paranete	
Venus	<i>b'</i>	Trite	
Sonne	<i>a</i>	Mese	
Mars	<i>g</i>	Lichanos	} Tetr. meson
Jupiter	<i>f</i>	Parhypate	
Saturn	<i>e</i>	Hypate	

Gegenüber der bloßen Aufzählung des Boethius sucht Nikomachos, der übrigens die angegebene Folge in die wohl ältere von Mond-Venus-Merkur etc. vertauscht, die geläufigen Tonnamen von der Benennung der Himmelskörper abzuleiten, diese aber durch ihre astronomischen Positionen zu begründen. Somit unterstreicht er den Zusammenhang des Planetensystems mit dem Tonsystem. Laut einer anregenden Hypothese<sup>53</sup> ließe sich die siebentönige Planetenreihe auch auf das Heptachord Terpanders, eine defektive Siebentonleiter im Oktavumfang (*e f g a h d' e'*), beziehen, die ja Boethius in seiner Entwicklungsgeschichte des Tonsystems anführt und zwar in Analogie zur Siebenzahl der Planeten,<sup>54</sup> wobei sich freilich Diskrepanzen zur Qualifikation des oberen Tetrachordes als synemmenon in *Inst. mus.* I 27 ergeben.<sup>55</sup>

<sup>49</sup> Boethius, *Inst. mus.* I 27: „Mit welchen Himmelskörpern die Saiten verglichen werden“.

<sup>50</sup> Literatur bei Flora R. Levin, *Nicomachus of Gerasa, Manual of Harmonics: Translation and Commentary*, Diss. Columbia University 1967, S. 80 ff. (verkürzte Druckausgabe, Grand Rapids 1994, S. 47 ff.).

<sup>51</sup> „Enchiridion harmonicum“, in: *Musici Scriptorum Graeci*, hrsg. von Carl von Jan, Leipzig 1895, Nachdr. Hildesheim 1962, S. 237–282, hier c. 3, S. 241 f.

<sup>52</sup> Dagegen referieren die Exzerpte aus Nikomachos (anschließend an *Enchiridion*, hier c. 3, S. 271, 16–273) die orthodoxe, auch von Cicero vertretene Doktrin, wenn sie unter Berufung auf die „ersten“ Autoren die Aufeinanderfolge der Sphären mit der aufsteigenden Skala in Analogie bringen und dem Mond die tiefste, dem Saturn die höchste Stufe zusprechen, offenbar weil bei der täglichen Drehung des Fixsternhimmels der erdnächste Planet einen kürzeren Radius hat und am langsamsten ist.

<sup>53</sup> Vgl. Roger Bragard, „L'harmonie des sphères selon Boethius“, in: *Speculum* 4 (1928), S. 206–213.

<sup>54</sup> *Inst. mus.* I 20, S. 206 ff.

<sup>55</sup> Eine Erweiterung des Heptachordes zum regulären Oktochord nahm nach dem Überlieferungsstrang bei Nikomachos (*Enchiridion*, c. 5, S. 244, 14 ff.) Pythagoras vor, während es nach Boethius (*Inst. mus.*, I 20, S. 207, 8) der sonst unbekannte Lykaon tat.

Nach Darlegung des heptachordischen bringt Boethius ein alternatives Modell in gegensätzlicher Richtung – dies unter Berufung auf Ciceros orthodoxe Zuordnung<sup>56</sup> – und präsentiert eine diatonische Achttonleiter vom Proslambanomenos bis zur Mese:

<i>Sphären</i>	<i>Sphären-Tonstufen</i>	<i>Saitennamen</i>		<i>Tetrachorde</i>
Fixsternsphäre	<i>a</i>	Mese	}	Tetr. meson
Saturn	<i>g</i>	Lichanos		
Jupiter	<i>f</i>	Parhypate		
Mars	<i>e</i>	Hypate		
Sonne	<i>d</i>	Lichanos	}	Tetr. hypaton
Venus	<i>c</i>	Parhypate		
Merkur	<i>H</i>	Hypate		
Mond	<i>A</i>	Proslambanomenos		

Es handelt sich um die hypodorische Oktavgattung, das Grundschemata der von Boethius innerhalb der später erörterten Modallehre konstituierten Transpositionsskalen,<sup>57</sup> die deren Intervallfolge (von unten nach oben TSTTSTT) übernehmen.<sup>58</sup> Als ciceronische Planetentonleiter wird diese Species in kosmische Zusammenhänge gerückt.

Ebenso wie Ciceros *Somnium* vom Schlußmythos aus Platons „Staat“ angeregt war ein Fragment aus dem nur bruchstückhaft erhaltenen Kleinepos „Hermes“ des Eratosthenes von Kyrene, das wir durch Zitat und Bericht des Theon von Smyrna, aber auch durch den Kommentar des Calcidius kennen. Von dem Einklang der Gestirne heißt es: „Alle diese acht waren mit Harmonien ineinandergefügt, in acht Sphären drehten sie sich im Kreis umlaufend um die Erde als neunte“.<sup>59</sup> In anderem Kontext erwähnt der Gewährsmann, wie der Gott beim Aufstieg zum Himmel (und zwar zunächst von der Erde zum Mond und zur Sonne) erstaunte, daß die durch ihren Umschwung hervorgebrachten Harmonien der Planetensphären jener der von ihm erschaffenen Lyra entsprachen.<sup>60</sup> Da der Referent – und zwar in einem astronomischen Abschnitt, der auf den Timaioskommentar des Peripatetikers Adrast zurückgeht – in einem Zusatz konstatiert, Eratosthenes stellte in acht Tönen die unter der Fixsternsphäre um die Erde kreisenden Planeten dar und machte eine achtsaitige Lyra in der Konsonanz der Oktave,<sup>61</sup> darf man wohl auf eine achtstufige Leiter im Oktavabstand schließen, die aus zwei getrennten Tetrachorden bestanden haben mag.<sup>62</sup> Daß sie, obgleich über die Ausfüllung nichts verlautet, chromatisch gewesen sein könnte und darüber hinaus eine Keimzelle einflußreicher Skalenbildung, legt ein ausführlicher, nun über genaue Intervallangaben informierender, gleichfalls poetischer Text nahe.

Laut dem gleichen Zeugen, Theon oder seiner Vorlage, ähnelte die von Eratosthenes erwähnte Sphärenharmonie jener des Alexandros aus Ephesos. Sein auch Cicero

<sup>56</sup> Mit Zitat von *De re publ.* VI 5, 18.

<sup>57</sup> *Inst. mus.* IV 14–17.

<sup>58</sup> Vgl. Calvin M. Bower, „The Modes of Boethius“, in: *Journal of Musicology* 3 (1984), S. 252–263.

<sup>59</sup> Theon von Smyrna (wie Anm. 48), S. 105, 15 – 106, 2 entspricht fr. 17 bei Eratosthenes, *Carminum reliquiae*, hrsg. von Eduard Hiller, Leipzig 1872, u. fr. 15 in: *Collectanea Alexandrina*, hrsg. von John U. Powell, Oxford 1925.

<sup>60</sup> Theon von Smyrna, *Expositio*, S. 142, 7–15 = Calcidius (wie Anm. 43), c. 73 = fr. 15 Hiller = fr. 13 Powell.

<sup>61</sup> Theon von Smyrna, S. 142, 16–20.

<sup>62</sup> Und kaum auf ein Heptachord, wie Gottfried A. Keller, *Eratosthenes und die alexandrinische Sterndichtung*, Diss. Zürich 1946, S. 104 ff. annimmt.

bekanntes, um 60 v. Chr. entstandenes astronomisch-geographisches Lehrgedicht<sup>63</sup> legt erstmals eine konkrete Zuordnung von Sphären und Tonstufen dar, indem es nach Beschreibung einer von den Fixsternen zur Erde reichenden chaldäischen Ordnung – jene des Platonikers Eratosthenes war noch „ägyptisch“ – die Intervalle der Planetendistanzen samt drei namentlich angegebenen Notenbezeichnungen anführt.

Die wenig bekannten Verse mögen in der Übersetzung von Van der Waerden folgen (wobei sich in der vorletzten Zeile die Ableitung von *seirá*, „Kette, Tonleiter“ anstatt des überlieferten Wortlautes *seirēna*, „eine Sirene“ empfiehlt).<sup>64</sup>

„Mutter Erd’ als Hypate tönt in der Mitte am tiefsten.  
 Nete synnemene ist der Fixsterne Sphäre.  
 Helios stehet als Mese in der Mitte der irrenden Sterne;  
 Der Umkreis der kalten Sterne erklingt zu ihm in der Quarte.  
 Um einen Halbton entspannt gegen jene tönt Phainon.  
 Von ihm ist Phaethon so weit wie vom Stern des gewaltigen Ares.  
 Helios, Freude der Menschen, tönet um einen Ton tiefer.  
 Von der strahlenden Sonn’ ist drei Halbtöne ab Aphrodite.  
 Stilbon, des Hermes Stern, bewegt einen Halbton sich tiefer.  
 Dann der Mond, der, beleuchtet, so vielfach gebogene Gestalt annimmt.  
 In der Mitte die Erde ergibt mit der Sonne die Quinte.  
 Fünf Zonen hat sie, vom Nebel zum brennenden Feuer,  
 Feurige Hitze und eisige Kälte zusammengefügt.  
 Des Himmels sechstöniger Klang umfaßt die Oktave.  
 So hat denn Hermes, Zeus’ Sohn, eine Sirene gebildet,  
 Als siebensaitige Zither, als Bild des göttlich fürsorgenden Kosmos.“

In Erscheinung tritt so eine neunstufige Leiter aus drei Halbtönen, Ganzton, Andert-halbton, zwei Halbtönen und Ganzton.<sup>65</sup>

Sphären	Tonabstand	Tonstufe	Saitennamen	Gesamtintervall
Fixsterne		<i>d'</i>	Nete synnemnenon	} Quart 2 1/2 T
Saturn	1/2	<i>des'</i>	Paranete chromatike	
Jupiter	1/2	<i>c'</i>	Trite diezeugmenon	
Mars	1/2	<i>h</i>	Paramese	
Sonne	1	<i>a</i>	Mese	} Oktav 6 T
Venus	1 1/2	<i>ges</i>	Lichanes chromatike	
Merkur	1 1/2	<i>f</i>	Parhypate	
Mond	1/2	<i>e</i>	Hypate	
Erde	1	<i>d</i>	„Hypate“=Hyperhypate	

<sup>63</sup> Theon von Smyrna, S. 138, 18 – 142, 6 in zwei Fragmenten mit Kommentar überliefert, wobei der Autor fälschlich A. von Ätolien benannt wird; außerdem Übersetzung des ersten Fragmentes bei Calcidius, c. 72.

<sup>64</sup> B. L. van der Waerden, *Die Astronomie der Pythagoreer* (wie Anm. 7), S. 31.

<sup>65</sup> Theon von Smyrna, S. 140, 4 ff.; vgl. schon Paul Tannéry, „Une opinion faussement attribuée à Pythagore“, in: *Archiv zur Geschichte der Philosophie* 4 (1890), S. 1-11, Nachdr. in: *Mémoires Scientifiques* VII, Paris 1925, S. 161 ff.; u. ders., *Recherches sur l’histoire de l’astronomie ancienne, Appendice V*, Paris 1893, Nachdr. Hildesheim 1976, S. 325 f., u. Carl von Jan, „Die Harmonie der Sphären“, in: *Philologus* 52 (1893), S. 23 f.; Lit. bei Hellfried Dahlmann und Wolfgang Speyer, *Varronische Studien II* (= Akad. Wiss. u. Lit. Mainz, Abh. geistes- u. sozialwiss. Kl. 11), Wiesbaden 1959, S. 752 ff.

Wenn der Dichter abschließend verlautet, Hermes habe diese Reihe – die ja neunstufig ist – in Form einer siebenstufigen Kithara gebildet, so wies bereits Theon selbst in einer kritischen Erläuterung auf diese und andere Unstimmigkeiten hin.<sup>66</sup>

Reihen mit entsprechenden Tonstufen, freilich nicht durchweg mit korrekten Bezeichnungen, zeigen sich im Traktat über die Schöpfung der Weltseele in Platons *Timaios* bei dem Historiker und Popularphilosophen Plutarch (um 46-119) und in der Erklärung der *Phainomena* („Himmelserscheinungen“) des Aratos bei Achilles Tatios (3. Jh. n. Chr.): Dort ohne die drei oberen Tetrachordtöne, hier vollständig, jedoch in „ägyptischer“ Reihenfolge, bei beiden mit der richtigen Benennung der bei Alexander falsch angegebenen unteren Tonstufe, so daß eine andere Quelle in Betracht kommt.<sup>67</sup>

Ungleich nachhaltigere Rezeption fand dieses Skalenmodell, und zwar mit beträchtlichen Erweiterungen, bei Schriftstellern des lateinischen Sprachbereiches. Sie stehen in der Nachfolge des Polyhistor M. Terentius Varro, der in seinem nur rekonstruierbaren Werk über den Bildungskanon der *Disciplinae* auch die Sphärenharmonie behandelte. Freilich lassen sich die Lehrstücke Varros und darunter auch jene über das Thema nur in den Konkordanzspäterer Theoretiker fassen. Die ältesten Spuren finden sich bei dem Offizier, Beamten und Fachschriftsteller C. Plinius Secundus dem Älteren (gest. 79 n. Chr.). In einer Abhandlung über die Sternabstände in seiner enzyklopädischen Naturkunde schreibt er dem Pythagoras, dem der römische Populärastronom Sulpicius Galus (um 168 v. Chr.) gefolgt sei, kosmische Entfernungsberechnungen zu.<sup>68</sup> Demnach betrage der Abstand Erde-Mond die absolute Distanz von 126000 Stadien, der Abstand Mond-Sonne, Sonne-Tierkreis einfache Vielfache davon, wobei sich das Grundmaß, mit dem auch die Angaben des astrologischen Werkes von Nechepso-Petosiris operieren, als die Hälfte des von Eratosthenes berechneten Erdumfangs (von 252000 Stadien = 46250 km) nachweisen läßt.<sup>69</sup> Außerdem statuiert Plinius, gleichfalls nach Pythagoras, eine neunstufige Skala im Umfang einer Non zwischen Erde und Fixsternhimmel: also in umgekehrter Richtung wie bei Alexander (und wohl nach ursprünglicher Auffassung), aber prinzipiell mit gleichen Intervallen.<sup>70</sup>

Diese läßt auch Martianus Capella, Anwalt aus Karthago, in seinem allegorisch eingekleideten Unterrichtswerk „Die Hochzeit der Philologie mit Merkur“ (Anf. 5. Jh.) die Philologie in ihrer Himmelsreise zurücklegen und zwar mit geringen Differenzen.<sup>71</sup> Indem der Grammatiker Censorinus in seiner Geburtstagschrift (238 n. Chr.) kosmische Entfernungsangaben und Tonabstände verknüpft, bringt er eine fast kongruente Leiter, um sie jedoch wie bei Alexander in den Rahmen der Oktave einzupassen.<sup>72</sup> Dessen Intervallfolge begegnet genau bei Favonius,<sup>73</sup> in einem dem Probus zugeschrie-

<sup>66</sup> Theon von Smyrna, S. 141, 5 ff.

<sup>67</sup> Plutarch, *De procreatione animae*, c. 31, 1028 f., Achilles Tatios, *Introductio in Aratum*, in: *Commentariorum in Aratum reliquiae*, hrsg. v. Ernst Maaß, Berlin 1898, c. 17, S. 43 f.

<sup>68</sup> Vgl. W. Burkert, „Hellenistische Pseudopythagorica. 2. Ein System der Sphärenharmonie“, in: *Philologus* 105 (1961), S. 29 ff. Zum Problemkreis s. auch: Ubaldo Pizzani, „Plinio, Boezio e la teoria pitagorica dell'armonia delle sfere“, in: *Helmantica* 37 (1986), S. 185–199.

<sup>69</sup> So zuerst P. Tannéry, „Une opinion“ (wie Anm. 65), S. 166 f., u. ders., *Recherches* (wie Anm. 65), S. 332 ff.

<sup>70</sup> Plinius, *Naturalis historia* II, S. 83 f.

<sup>71</sup> Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, hrsg. von James Willis, Leipzig 1983, II 169–199, S. 49–54.

<sup>72</sup> Censorinus, *De die natali liber*, hrsg. von Klaus Sallmann, Leipzig 1983, c. 13, 3-5, S. 23 f.

<sup>73</sup> Wie Anm. 38.

benen Kommentar zu Vergils *Georgica*,<sup>74</sup> jedoch mit so starken Abweichungen bei dem Mythographen Hyginus,<sup>75</sup> daß sie sich weder auf Alexander noch auf Varros Tradition zurückführen läßt.

Planetentonleitern der varronischen Tradition

Sphären	Entfernung in Stadien vom vorhergehenden Planeten	Tonabstände	Tonstufen	Gesamtintervalle
Erde			<i>d</i>	} Quint 3 T
Mond	126 600	1	<i>e</i>	
Merkur	63 000	1/2	<i>f</i>	
Venus	63 000	1/2	<i>fis</i>	
Sonne	189 000	1 1/2	<i>a</i>	
	126 000 (bei Martian 63 000)	1 (bei Martian 1/2)		} Oktav 6 T (bei Plinius und Martian 7 T)
Mars	63 000	1/2	<i>h</i>	
Jupiter	63 000	1/2	<i>c'</i>	
Saturn	63 000	1/2	<i>cis'</i>	
Fixsterne	63 000	1/2 (bei Plinius und Martian 1 1/2)	<i>d'</i> (bei Plinius und Martian <i>e'</i> )	

Vielleicht gehen derlei Inkongruenzen auf Fehler in der handschriftlichen Überlieferung Varros zurück. Die schon von Theon von Smyrna<sup>76</sup> in der Erläuterung zu Alexanders Angaben kritisierte ungewöhnliche Folge von drei Halbtönen versuchte man durch Modifikation einer der irregulären Tonleitern bei Aristides Quintilianus zu interpretieren (Phrygisch bei Aristides *d e e<sup>+</sup> f a h h<sup>+</sup> c' d'* → Alexanders Planeten-tonleiter *d e f fis a h c cis' d'*).<sup>77</sup> Plausibler böte sich der Vorschlag an, den Ton der unbeweglichen und daher tonlosen Erde fortzulassen und den Fixsternhimmel der Oktave zum Mond zuzuweisen, so daß die chromatische Variante der dorischen Oktavgattung resultierte (*e f ges a' h c' des' e'*).<sup>78</sup> Um der Entfernungsbestimmung willen könnte die Erde hinzugenommen und die achtstufige zu einer neunstufigen Tonleiter erweitert worden sein.

<sup>74</sup> M. Valerius Probus, *In Vergilii Georgica commentarius* I 336, in: *Appendix Serviana*, hrsg. von Hermann Hagen, Leipzig 1902, S. 365.

<sup>75</sup> Hyginus Mythographus, *Astronomica* IV 14, hrsg. von Bernhard Bunte, Leipzig 1875, S. 117 f; neuere Ausgabe: Hyginus [Mythographus], *De astronomia* IV 14, hrsg. von Ghiszaine Viré, Stuttgart 1992, S. 152–154 (vgl. auch Einleitung zur Edition von André Le Bœuffe, Paris 1983, S. XVIII ff.).

<sup>76</sup> Theon von Smyrna (wie Anm. 48), S. 141 f.

<sup>77</sup> Aristides Quintilianus, *De musica libri tres*, hrsg. von Reginald P. Winnington, Leipzig 1963, I 9, S. 18, 5 ff. Vgl. Théodore Reinach, „La musique des sphères“, in: *Revue des Etudes Grecques* 13 (1900), S. 432–449, hier S. 440 f.

<sup>78</sup> So W. Burkert, „Hellenistische Pseudopythagorica“ (wie Anm. 68), S. 39 f.

Verschiedentlich assoziierte man den Planeten nicht nur einzelne Tonstufen, sondern ganze Oktavgattungen. So führte Johannes Lydos (Anf. 6. Jh.) stellvertretend deren drei an, indem er Saturn auf Dorisch, Jupiter auf Phrygisch, Mars auf Lydisch bezog,<sup>79</sup> während die Varro-Tradition nur deren zwei nennt. Außerdem verknüpfte man mit den Planeten – wie hier oder in den Nikomachos-Exzerpten<sup>80</sup> – sieben Vokale, und baute somit die pythagoreische Vorstellung einer Weltharmonie ebenso durch musikalische wie grammatische Analogien aus.<sup>81</sup> Insgesamt dürfte in der Nachfolge des Eratosthenes und zuerst durch Alexander und Plinius bezeugt, aber nur in der Varro-Tradition auf den autoritativen Namen des Pythagoras gestellt, der Entwurf der Sphärenharmonie durch eine Himmelstonleiter konkretisiert worden sein.<sup>82</sup> Bei diesem Skalenmodell wies man den Planeten feste Tonschritte, bisweilen Tonarten, gelegentlich Vokale zu und verknüpfte mit den Intervallwerten absolute Distanzwerte. Trotz der Berufung auf Pythagoras ist die varronische Skala nicht pythagoreisch, sondern aristoxenisch, gelten doch die Intervalle nicht als Zahlenrelationen, sondern als Abstandsgrößen, die sich leicht den kosmischen Entfernungen anpassen lassen.

Erst in nachchristlicher Zeit begegnen Gefüge, die der Struktur des Doppeloktavsystems Rechnung tragen. So bringt Plutarch in seinem Timaioskommentar die Distanzen zwischen den Planeten und den vier Tetrachorden in Entsprechung. Zunächst bezieht er sich auf die stabilen Ecktöne der Quartendreien (*a'-e'-h/a-e-H*), und zwar unter Ausschluß der modulierenden Synemmenongruppe.<sup>83</sup> Nachfolgend ordnet er den (nicht näher bezeichneten) Planeten die Rahmentöne aller fünf Tetrachorde zu, wobei er die anfängliche Siebenzahl der Tonstufen in Anknüpfung an die acht Töne der Sirenen aus Platons *Staat* durch einen im traditionellen System nicht belegten Zusatzton in der Höhe erweitert:<sup>84</sup>

		<i>Tetrachorde</i>	<i>Tonstufen</i>	<i>Planeten</i>	
			<i>h''</i>	Platons Proslamb.	[8. Fixsterne]
			<i>a'</i>	Nete hyperb.	[7. Saturn]
		5. Tetr. Hyperbolaion	<i>g'</i>	Nete diezeugm. Nete synemmenon	[6. Jupiter] [5. Mars]
			<i>f'</i>		
		4. Tetr. Diezeugmenon	<i>e'</i>		
			<i>d'</i>		
3. Tetr. Synemmenon	<i>d'</i> <i>c'</i> ⓑ <i>a</i>		<i>c'</i>	Paramese Mese	[4. Sonne]
		2. Tetr. Meson	<i>h</i>		
			<i>a</i>	Hypate meson	[2., 3. Venus, Merkur]
		1. Tetr. Hypaton	<i>g</i>		
			<i>f</i>		
			<i>e</i>	Hypate hypaton [Proslambanomenos]	[1. Mond]
			<i>d</i>		
			<i>c</i>		
			<i>H</i>		
			<i>A</i>		

<sup>79</sup> Johannes Lydos, *De mensibus*, hrsg. v. Richard Wünsch, Leipzig 1908, II 3, S. 20.

<sup>80</sup> Exzerpte (wie Anm. 52), c. 6, S. 276, 8 ff.

<sup>81</sup> Die eingehendsten Parallelen zwischen Gestirnen und Tonarten bietet Aristoteles (wie Anm. 77) III 22, der die nach Tages- und Nachtfunktion unterschiedenen Planeten samt Tierkreis mit den 15 Transpositionsskalen der Aristoxenos-Schule gleichsetzt, jedoch ohne Übernahme bei den Römern zu finden.

<sup>82</sup> Laut W. Burkert, „Hellenistische Pseudopythagorica“ (wie Anm. 78), S. 42 f.

<sup>83</sup> Plutarch, *De animae procreatione*, c. 32, 1029 ab.

<sup>84</sup> Ebd., c. 32, 1029 bc; vgl. Josef Helmer, *Zu Plutarchs De animae procreatione in Timaeo. Ein Beitrag zum Verständnis des Platon-Deuters Plutarch*, Würzburg 1937, S. 59 ff.

Schließlich sucht Plutarch dies Achttongerüst mit den aus Zweier- und Dreierpotenzen bestehenden Hauptzahlen der Seelenteilung im platonischen Timaios zu verknüpfen.

Gegenüber solch beliebiger Kombinatorik ist stringenter durchdacht, umfassender angelegt, wenngleich nur durch Stichworte und Zahlenwerte umrissen das System jener Inschrift, die der Mathematiker, Astronom und Geograph Klaudios Ptolemaios (um 128–141 n. Chr.) auf der Säule von Kanobos bei Alexandria niederschrieb. Der fragliche Abschnitt integriert neben den Himmelskörpern die vier Elemente und bezieht die stabilen Tonestufen des Systema teleion einschließlich der Nete synemmenon und eines (wie bei Plutarch systemfremden) oberen Zusatztones auf (durch harmonische Proportionen gewonnene) Tonzahlen.<sup>85</sup>

Himmelskörper	Tonstufen	Zahlen	Tonhöhen	Intervalle
Fixsternsphäre	„Mese hyperbolaion“ (viell. Hyperhyperbolaion)	36	$h'$	Ganzton
Saturn	Nete hyperbolaion	32	$a'$	
Jupiter	[Nete] diezeugmenon	24	$e'$	Quart
Mars	Nete synemmenon	21	$d'$	
Sonne	Paramese	18	$h'$	Quart
Venus und Merkur	Mese	16	$a$	
Mond	Hypate meson	12	$e$	Quart
Feuer, Luft	Hypate hypaton	9	$h$	
Wasser, Erde	Proslambanomenos	8	$A$	Ganzton

Verwandt sind weitere, freilich weniger ausgearbeitete kosmisch-musikalische Zuordnungen im Korpus des Ptolemaios selbst<sup>86</sup> und in wohl erst in byzantinischer Zeit niedergeschriebenen Kompilationen.<sup>87</sup>

Obgleich die einfachen Zahlenverhältnisse der in allen Tongeschlechtern unveränderten Grenztöne sich mehr mit der Göttlichkeit der Gestirne vereinbaren als die komplizierten Bruchzahlen der Tonleitern<sup>88</sup> und ihre großintervallischen Konsonanzen eher einen realen Zusammenklang der Sphären ermöglichen, scheint dies System von den römischen Schriftstellern kaum berücksichtigt zu sein. Die griechischen und lateinischen Autoren der christlichen Spätantike, die sich, oft im Anschluß an (neu-)pythagoreisches und neuplatonisches Geistesgut und nach dem Vorbild des jüdischen Religionsphilosophen Philon von Alexandria<sup>89</sup> mit der Lehre von der kosmischen Harmonie auseinandersetzten, um entscheidende Denkmotive in ihr Weltbild einzugliedern, pflegen zumeist auf astromusikalische Einzelheiten überhaupt nicht einzugehen.<sup>90</sup> Erst als seit dem frühen Mittelalter das lateinische Fachschrifttum, mit theologischer Interpretation der Kosmologie, die antiken Ansichten von der Harmonie der Gestirne wiederbelebte, befaßte man sich auch bewahrend, umgestaltend und

<sup>85</sup> Klaudios Ptolemaios, *Opera astronomica minora*, hrsg. von J. L. Heiberg (= Opera omnia 2), Leipzig 1907, S. 154 f.

<sup>86</sup> Klaudios Ptolemaios, *Harmonik*, III 16.

<sup>87</sup> *Excerpta Neapolitana*, hrsg. von C. v. Jan, §2, S. 412 = Iamblichos, *Theologumena Arithmeticae*, hrsg. von Victorio de Falco, Leipzig 1922, S. 75, 16; außerdem *Exc. Neap.* §24, S. 418.

<sup>88</sup> C. v. Jan, „Die Harmonie der Sphären“ (wie Anm. 65), S. 27 f.

<sup>89</sup> Vgl. J. Pépin, Art. „Harmonie der Sphären“ (wie Anm. 30), S. 610 f.

<sup>90</sup> Mit Ausnahme etwa eines doxographischen Lehrstückes bei dem Kirchenschriftsteller Hippolyt, *Refutatio omnium haeresium*, hrsg. von Paul Wendland, Leipzig 1916 (neu hrsg. von Miroslav Marcovich, Berlin 1986), IV 10, IV 48, 2, oder eines Exkurses des Dichters Sidonius Apollinaris, *Epistulae et carmina*, hrsg. von Christian Luetjohann (= MGH Scriptores [1], 8), Berlin 1887, carmen 15.

erneuernd mit den ihnen zugewiesenen Tonreihen: dies bis weit über die Schwelle der Neuzeit hinaus.

Es sei ein Fazit gezogen. Abgesehen von der Timaios-Tonreihe als Prinzip mathematisch-harmonischer Weltordnung zeichnen sich vier Modelle von Planetentonleitern ab und zwar von unterschiedlicher Rezeption. Beispiele des Fortlebens in nachantiker Zeit beleuchten die breite Streuung über die Jahrhunderte hinweg.<sup>91</sup>

1. Das archaische Heptachord ohne Oktavton (*e f g a b c' d'*), das Nikomachos in der Gleichsetzung des Saturn mit dem tiefsten Ton und in umgekehrter, orthodoxer Zuweisung der Planeten mit Saturn als höchstem Ton die Nikomachos-Exzerpte<sup>92</sup> nach früher Tradition bieten und das in Übereinstimmung mit der Anordnung in des Nikomachos Handbuch Boethius referiert.<sup>93</sup>

Da die defektive Skala in unveränderter Form noch bei den byzantinischen Theoretikern Georgios Pachymeres<sup>94</sup> und Manuel Bryennios<sup>95</sup> dargelegt wird und im Anschluß an diesen bei Giorgio Valla,<sup>96</sup> aber auch bei Autoren des Humanismus auftaucht, dürfte sie wie ein ehrwürdiges Relikt der Frühzeit bewahrt worden sein.

2. Die von Boethius<sup>97</sup> als ciceronisch angeführte Achttonleiter (*A H c d e f g a*) als normgerechte diatonische hypodorische Oktavgattung Grundschemata für seine Transpositionsskalen. Identisch mit dem gleichnamigen Kirchenton, bildet sie die untere Oktave des im Mittelalter ebenfalls geläufigen Doppeloktavsystems.

Rückgriffe auf beide Planetentonleitern des Boethius samt astronomischer Begründung finden sich bei Regino von Prüm<sup>98</sup> und bei Jakob von Lüttich,<sup>99</sup> auf die Skala A-a plus oberer Oktave in einer Pariser Boethius-Handschrift um 1100 und bei Ramos de Pareja,<sup>100</sup> auf die hypodorische Skala allein bei Franchino Gaffurio,<sup>101</sup> unter Hinweis auf das erste Modell des Boethius bei Heinrich Glarean<sup>102</sup> und Gioseffo Zarlino.<sup>103</sup>

3. Die zuerst bei Alexandros aus Ephesos<sup>104</sup> und griechischen Zeugen wie Achilles Tatios, desgleichen bei Plinius<sup>105</sup> in der auch von Censorin und Martianus Capella

<sup>91</sup> Zur Rezeption siehe die Hinweise vor allem bei Jacques Handschin, „Ein mittelalterlicher Beitrag zur Lehre von der Sphärenharmonie“, in: *ZfMw* 9 (1927), S. 193–206; Carl-Allan Moberg, „Sfärernas Harmoni“, in: *Svensk Tidskrift för musikforskning* 19 (1937), S. 113–164; Leopold Spitzer, „Classical and Christian Ideas of World Harmony“, in: *Traditio* 2 (1944), S. 409–464 u. 3 (1945), S. 307–364; James Haar, *Musica mundana. Variations on a Pythagorean Theme*, Diss. Harvard University 1961; Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton 1970; Simeon K. Heninger, *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino 1974; Hans Scharvernoch, *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte des Weltseeleneinklangs und der Seeleneinstimmung*, Freiburg 1981; Claude Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985, bes. Kap. 8; Daniel P. Walker, „Keplers Himmelsmusik“, in: *Hören und Rechnen in der frühen Neuzeit*, hrsg. von F. Zaminer (= Geschichte der Musiktheorie 6), Darmstadt 1987, S. 81–107.

<sup>92</sup> *Enchiridion* (wie Anm. 51), c. 3; Exzerpte (wie Anm. 52), c. 3.

<sup>93</sup> *Inst. mus.* I 27.

<sup>94</sup> *Harmonike-Musike* (um 1300), hrsg. von Paul Tannéry (= *Studi e testi* 94), Rom 1940, c. 2.

<sup>95</sup> *Harmonika* (Anf. 14 Jh.), hrsg. von Goverdus Henricus Jonker, Groningen 1970, I 1, II 5.

<sup>96</sup> *De expetendis et fugiendis opus*, Venedig 1501, darin *De musica* I 2.

<sup>97</sup> *Inst. mus.* I 27.

<sup>98</sup> *Epistola de armonica institutione* (um 900), hrsg. von Michael Bernhard, in: *Clavis Gerberti. Teil 1* (= VMK 7), München 1989, cap. 5, S. 44 ff.

<sup>99</sup> *Speculum musicae* (nach 1300), hrsg. von Roger Bragard (= CSM 3), Rom 1968–1973, Bd. 5, cap. 7.

<sup>100</sup> *Musica practica*, Bologna 1482, Nachdr. hrsg. von Johannes Wolf (Beih. der IMG 1, 2), Leipzig 1901, II 3.

<sup>101</sup> *De harmonia musicorum instrumentorum Opus*, Mailand 1518, IV 1–12, jedoch wie bei seinem Vorgänger mit Bezug auf die Kirchentonarten.

<sup>102</sup> *Dodekachordon*, Basel 1542, Nachdr. Hildesheim 1969, II 13.

<sup>103</sup> *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, Nachdr. New York 1965, II 29.

<sup>104</sup> Bei Theon von Smyrna (wie Anm. 48), S. 140 f.

<sup>105</sup> *Naturalis historia* (wie Anm. 70), II 83 f.



repräsentierten Varro-Tradition nachweisbare und dort mit kosmischen Distanzen verbundene neunstufige Skala, die sich als chromatische Variante der dorischen Oktavgattung begreifen läßt. Sie könnte in ihrer engstufigen Struktur als Gebrauchstonleiter den Bedürfnissen geschmeidiger Melodieführung entsprochen haben, nur erlauben angesichts des Fehlens römischer Musikfragmente die literarischen Zeugnisse kaum Rückschlüsse auf die Verbreitung.

Diese dem Plinius entnommene Himmelstonleiter kehrt zumeist mit dessen Entfernungsangaben und oft mit Abweichungen im Sinn der gültigen Praxis wieder, so in frühmittelalterlichen Kosmographien wie im Traktat des Ps. Isidor *De harmonia et coelesti musica*<sup>106</sup> und (nach dessen Vorbild) des Honorius Augustodunensis *De imagine mundi*<sup>107</sup>, ferner in Prooimien zu Fachzeitschriften des Humanismus wie bei Franchino Gaffurio<sup>107a</sup> und Gioseffo Zarlino<sup>108</sup>, in Heinrich Glareans kritischem Abriss der Planetentonleitern,<sup>109</sup> und noch bei Pietro Cerone.<sup>110</sup>

4. Das auf den festen Tetrachordstufen des Doppeloktavsystems beruhende Tongerüst. Trotz der Unveränderlichkeit seiner Grenztöne und der Einfachheit seiner Zahlenverhältnisse läßt sich von dem erst in griechischen Quellen der frühen Kaiserzeit faßbaren Gefüge<sup>111</sup> wohl kaum ein Nachhall bei den römischen Autoren finden.

Auch in der Folgezeit scheint die Rezeption schwach, abgesehen von Entwürfen, die auf großintervallische Gliederung deuten, so ansatzweise bei Johannes Scottus Eriugena, *De divisione naturae*,<sup>112</sup> mit zahlreichen Modifikationen in der Oxforder Handschrift eines Martianus-Kommentars des gleichen Philosophen (fol. 9 v ff.), schließlich bei Giorgio Anselmi, der neben Mikrointervallen (für die Epizykel, d. h. die Beikreise der Planetenbahnen) Makrointervalle bis zur dreifachen Oktave (für die natürlichen Planetenbahnen) ansetzt und so über alle früheren Konventionen hinausgeht.<sup>113</sup>

Vollends werden in Johann Keplers Entwurf einer Weltharmonik,<sup>114</sup> einem Werk, das einem heliozentrischen Weltbild folgt, die bisher gültigen Konzepte von Planetentonleitern preisgegeben, weist es doch, in mathematisch-naturwissenschaftlicher Ableitung wie theologischer Abzielung, den Bewegungen der Himmelskörper eigene und eigenwillige, von allem Herkömmlichen abweichende Skalen zu, während die Zusammenklänge mit konsonanten Terzen und Sexten auf akkordischer Mehrstimmigkeit beruhen. Dagegen greift sowohl die Auffassung des Kosmos als Monochord aus zwei Oktaven bei Robert Fludd<sup>115</sup> als auch der Aufriss einer Weltorgel mit Zuordnung der Planeten zu einer Neuntonskala bei Athanasius Kircher<sup>116</sup> direkt auf die Vorbilder griechischer und römischer Fachlehre zurück.

<sup>106</sup> Glosse zu *De natura rerum* (um 620), c. 13, MPL 83, Sp. 985–988.

<sup>107</sup> Nach 1100, I 81 u. 83 = MPL 172, Sp. 140 B – 141 A.

<sup>107a</sup> *Theorica musicae*, Mailand 1492, Faks. hrsg. von Gaëtano Cesari, Rom 1934, I 2.

<sup>108</sup> *Le Istitutioni harmoniche*, I 6.

<sup>109</sup> *Dodecachordon*, II 13.

<sup>110</sup> *El melopeo y maestro*, Neapel 1613, Nachdr. (= Bibl. mus. Bononiensis II 25), Bologna 1969, II 14.

<sup>111</sup> Bes. Kanobos-Inschrift des Klaudios Ptolemaios (wie Anm. 85), S. 154 f.

<sup>112</sup> *Peri physeos*, 862-866, III 33–34, MPL 122, bes. Sp. 722 B–D.

<sup>113</sup> Georgius Anselmi Parmense, *De musica*, 1434, hrsg. von Giuseppe Massera (= *Historiae musicae cultores*. Biblioteca 14), Florenz 1961, I, S. 101 f.

<sup>114</sup> *Harmonices mundi libri V*, Linz 1619, Nachdr. (= Bibliotheca musica Bononiensis II 58), Bologna 1969.

<sup>115</sup> *Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris historia*, Oppenheim 1617 ff., I. Vol., 1. Abhdlg., 3. Buch.

<sup>116</sup> *Musurgia universalis*, Rom 1650, Nachdr. Hildesheim 1970, 6. Buch, Registerum 3, *Harmonia mundi sympathica*.

Insgesamt darf man vermuten, daß den durch Projektion auf die Sternenwelt sanktionierten Planetentonleitern der Antike Vorrangstellung in deren musiktheoretischem Denken zukam, ohne daß es legitim wäre, auch auf Bevorzugung in der Praxis zu schließen. Ihre Nachwirkungen erweisen eine fast ungebrochene Kontinuität im Fachschrifttum bis in die gesamte frühe Neuzeit. Vielfältiger, weitreichender und nachhaltiger war freilich der Ausdruck, den der in die Vorstellung einer kosmischen Harmonie eingebettete Gedanke der Sphärenharmonie in philosophischen und dichterischen Zeugnissen fand.

## Entstehung und Tradition des Begriffs „Neapolitan sixth“

von Robert Lang, Berlin

Die Bezeichnung „neapolitanischer Sextakkord“ – oder einfach „Neapolitaner“ – hat Eingang in die Terminologie der Musikanalyse gefunden. Das bezeichnete Phänomen hat seine Wurzeln sowohl in der durch frühe Kontrapunktlehren dokumentierten Gestaltung mehrstimmiger Klauseln als auch in kaum rekonstruierbaren Traditionen südeuropäischer Volksmusik. Ein Versuch, die Entwicklung der satztechnischen Erscheinung und ihrer semantischen Konnotationen hinreichend zu erörtern, ist im Rahmen eines Kurzbeitrages nicht möglich. Die folgenden Seiten beschränken sich daher auf eine Untersuchung des Begriffs, wodurch gleichzeitig die Voraussetzung für die phänomenologische Seite der Forschung geschaffen werden soll, das Attribut „neapolitanisch“ in reflektierter Weise einzusetzen.

Innerhalb der internationalen Rezeptionsgeschichte sei zunächst der deutschsprachige Raum betrachtet, in dem die kritische Diskussion um den Begriff, gemessen an dessen Einführung im späten 19. Jahrhundert, mit einiger Verzögerung einsetzte. Hatten noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts Autoritäten wie Max Reger und Arnold Schönberg den „neapolitanischen Sextakkord“ ohne weitere Anmerkungen zur Terminologie in ihre Akkordlehren übernommen,<sup>1</sup> so wurde erst 1919 durch Robert Handke die Problematik um den Akkord und dessen Benennung erstmalig zum Ausgangspunkt eines musikwissenschaftlichen Aufsatzes.<sup>2</sup> Eine separate Abhandlung zu diesem Thema verfaßte Johannes Montnacher 1934.<sup>3</sup> In beiden Arbeiten bezieht sich die Kritik primär auf die Tatsache, daß das Phänomen entweder in nicht-neapolitanischen Kompositionen des 18. Jahrhunderts oder in Werken vor der Zeit der sogenannten „neapolitanischen Schule“ anzutreffen ist. Hieran knüpft sich ein zweites Problem: Im Gegensatz zu Begriffen wie „Sixte ajoutée“ oder „picardische Terz“ war der Wortschöpfer als Adressat, an den sich die Kritik hätte richten können, in Deutschland gänzlich unbekannt.

<sup>1</sup> Max Reger, *Beiträge zur Modulationslehre*, Leipzig 1903, S. 8; Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig 1911, S. 282 ff.

<sup>2</sup> Robert Handke, „Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung“, in: *Bf* 16 (1919), S. 45–61.

<sup>3</sup> Johannes Montnacher, *Das Problem des Accordes der Neapolitanischen Sexte*, Leipzig 1934.

Vorläufiger Endpunkt beim Zurückverfolgen der Begriffsgeschichte blieb für Handke und Montnacher lediglich eine vage Vermittlung durch Hugo Riemann.

In der ersten Auflage seines *Musik-Lexikons* (1882) widmet Riemann der „neapolitanischen Sexte“ einen eigenen Artikel. Er führt gleichzeitig einen neuen Terminus in den deutschen Sprachraum ein, der von den zeitgenössischen Theoretikern bald übernommen wird.<sup>4</sup> Unter den ersten ist der durch zahlreiche Lehrwerke bekannte Ludwig Bußler, der in seiner *Praktischen Harmonielehre* (1875) den Akkord unter der Kategorie „Alterierte- oder Mischakkorde“ bereits erörterte, aber erst in der zweiten Auflage von 1885 eine Fußnote einfügt, welche die Benennung als „neapolitanischer Sext-Akkord“ einschließt.<sup>5</sup> Bedeutsam gerade an dieser frühen Rezeption ist, daß in Deutschland offenbar zuerst die Begriffe „neapolitanische Sexte“ (innerhalb des Akkordes) und „neapolitanischer Sextakkord“ nebeneinander existierten. Inzwischen hat sich in der musikalischen Terminologie die Betrachtung des Akkordes gegenüber der des Rahmenintervalls durchgesetzt.

Riemanns Lexikonartikel geht in der Erstauflage über eine systematische Darstellung noch nicht hinaus. Der Kreis relevanter Komponisten muß vom Leser aus der Angabe „neapolitanisch“ erschlossen werden, die selbst, wenn nur die sogenannte „neapolitanische Schule“ impliziert gewesen sein sollte, einen erheblichen zeitlichen Spielraum offenläßt. Die exakte Beschreibung des Phänomens und seiner Varianten steht außerdem im Kontrast zur Ungenauigkeit, mit der sich Riemann einleitend auf andere musiktheoretische Quellen beruft:

„**Neapolitanische Sexte**, Bezeichnung mancher Theoretiker für die kleine Sexte der Unterdominante in Moll, z. B. in A-moll; dieselbe ist, wo sie auf der Unterdominante (*d*) basiert, am einfachsten aufzufassen als Vorhaltsakkord (*b* vor *a*), die Fortschreitung des *b* nach *a* wird aber häufig übersprungen, und *b* macht entweder einen verminderten Terzschritt nach *gis*, oder geht zurück nach *h*, dem leitereignen Ton, von dem es abgeleitet ist.“<sup>6</sup>



Notenbeispiel 1: Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882, S. 624

Im *Katechismus der Harmonielehre* (1890) präzisiert Riemann die Herkunft des Begriffs: „Der Namen [sic] Neapolitan sixth wurde von den Engländern [...] gegeben.“<sup>7</sup> Die vierte Auflage des *Musik-Lexikons* (1894) enthält außerdem noch einen zeitlichen Hinweis: „In England seit lange [sic] gebräuchliche Bezeichnung [...]“<sup>8</sup>

Es ist unwahrscheinlich, daß diese Zusätze auf Informationen basieren, die Riemann erst nach den ersten drei Auflagen des Lexikons erhalten hat. Daß sie später eingefügt

<sup>4</sup> Riemann selbst muß von der Bezeichnung erst unmittelbar im Zusammenhang mit der Arbeit am Lexikon erfahren haben. In den kurz zuvor erschienenen Schriften, etwa den *Hilfsmittel der Modulation* (Kassel 1875), bleibt sie unerwähnt, obwohl hier die Beschreibung von Akkordfortschreitungen, bei denen Einzelstimmen in verminderten Intervallen weitergeführt werden, einen breiten Raum einnimmt; auch die *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre* (Leipzig 1880) wird erst zur zweiten Auflage (als *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig 1887) um den neuen Begriff ergänzt (S. 59).

<sup>5</sup> Ludwig Bußler, *Praktische Harmonielehre in vierundfünfzig Aufgaben*, Berlin 1875, S. 173; <sup>2</sup>1885, S. 191.

<sup>6</sup> Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882, S. 624.

<sup>7</sup> Ders., *Katechismus der Harmonielehre (theoretisch und praktisch)*, Leipzig 1890, S. 28.

<sup>8</sup> Ders., *Musik-Lexikon*, Leipzig <sup>4</sup>1894, S. 732.

wurden, ist eher durch die allmähliche Erweiterung der Gesamtseitenzahl begründet. Denn jene Engländer, die – wie weiter unten ausgeführt wird – den Begriff hervorgebracht haben, werden in der ersten Auflage des *Musik-Lexikons* samt ihrer Schriften schon im wesentlichen genannt. Selbst wenn ihm die Mehrzahl jener Lehrwerke nur vom Titel her bekannt gewesen sein sollte, so läßt doch mindestens die Existenz des detaillierten Artikels über Alfred Day und dessen *Treatise on Harmony* darauf schließen, daß Riemann schon vor 1882 beim Studium englischer Traktate auf die Bezeichnung „Neapolitan sixth“ gestoßen ist.<sup>9</sup>

In den späteren Auflagen von Riemanns Nachschlagewerk wird die Berechtigung zur Klassifizierung des Akkordes als „neapolitanisch“ eingeschränkt. Zunächst räumlich: „Auf der Einführung des Akkordes der n. S. beruhen eine große Zahl frappierender Wendungen von hoher Schönheit bei Bach, Beethoven u. a.“<sup>10</sup> Später folgt auch eine zeitliche Angabe: „Derselbe kommt aber auch schon lange vor den Meistern der neapolitanischen Schule vor.“<sup>11</sup> Als „neapolitanische Schule“ hatte Riemann in den entsprechenden Artikeln der ersten bis fünften Auflage „die von Alessandro Scarlatti ausgehende Kette von Lehrern und Schülern zu Neapel“ definiert. Von der sechsten Auflage (1905) an wurde außer Alessandro Scarlatti noch dessen Lehrer Francesco Provenzale als Gründer genannt.<sup>12</sup>

Das Bedürfnis, frühe nicht-neapolitanische Komponisten, in deren Werken sich Beispiele für den Akkord finden, auch namentlich zu erwähnen, ist erst mit Handke wachgeworden. Dort werden zunächst nur Bach und Torelli genannt, aber die Liste hat sich bis zum heutigen Tage kontinuierlich erweitert: u. a. um Benedetto Marcello, Giovanni Bononcini, Francesco Maria Veracini (bei Montnacher), Jean-Marie Leclair, Michael Christian Festing (bei Franck Thomas Arnold<sup>13</sup>) Giacomo Carissimi und Arcangelo Corelli (bei William Drabkin<sup>14</sup>). Thomas Daniel zitiert sogar Beispiele von Josquin Desprez und Clemens non Papa. Weil es jedoch sicherlich falsch wäre, ein Akkordphänomen oder gar eine Erscheinung der Akkordfunktion „Unterdominante“ (Riemann) in der Musik des frühen 16. Jahrhunderts zu suchen, spricht Daniel vorsichtigerweise vom „Neapolitanischen Vorhalt“<sup>15</sup>.

Die früheste Quelle für den Namen „Neapolitan sixth“ ist der Traktat *Elements of Musical Composition* (1812) des englischen Komponisten und Musikgelehrten William Crotch. Es sei gleich an dieser Stelle angemerkt, daß „sixth“ in der englischen Musiktheorie um 1800 sowohl als Ausdruck für das Intervall der Sexte als auch als Kürzel für „chord of the sixth“ diente.

<sup>9</sup> Alfred Day, *A Treatise on Harmony*, London 1845, Faks.-Nachdr. hrsg. von Erwin R. Jacobi, *Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau* Teil 2,2 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 39a), Straßburg 1960, Nachdr. Baden-Baden 1971, S. 68.

<sup>10</sup> Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig <sup>5</sup>1900, S. 778.

<sup>11</sup> Ebd., Leipzig <sup>7</sup>1909, S. 980.

<sup>12</sup> Zur Diskussion um den Ursprung der „neapolitanischen Schule“ vgl. Francesco Degrada, „Scuola napoletana“ e „Opera napoletana“: nascita, sviluppo e prospettive di un concetto storiografico, in: *Il teatro di San Carlo 1737–1987*, hrsg. von Bruno Cagli u. Agostino Ziino, Neapel 1987, S. 9–20.

<sup>13</sup> Franck Thomas Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries*, London 1931, Nachdr. New York 1965, S. 607.

<sup>14</sup> William Drabkin, Art. „Neapolitan sixth“, in: *NGroveD* 13, London 1980, S. 87.

<sup>15</sup> Thomas Daniel, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln 1997, S. 100.

Es ist unklar, ob Crotch um 1812 Gegenbeispiele wie die oben aufgeführten in zu geringem Maße gekannt hat oder ob er diese nur ignorierte, als er die tiefalterierte Sexte der Stadt Neapel zuordnete. Auffallend an seinen Ausführungen sind zweierlei Dinge. Erstens ist eine Reihe von Beispielen systematisch je in Dur und in Moll abgedruckt, obwohl die Zahl tatsächlich komponierter tiefalterierter Sextakkorde in Dur-Kadenzen verschwindend gering ist.

fa sol fa sol fa sol fa sol fa fa fa fa fa do fa do

Notenbeispiel 2: W. Crotch, *Elements...*, S. 72

Zweitens zitiert Crotch weder aus einem neapolitanisches Werk, noch beruft er sich auf eine neapolitanische „Schule“ – stattdessen ist der Bezugspunkt eine Nation. Im Anschluß an die Erörterung unterschiedlicher charakteristischer Sextakkorde vermerkt er: „These and the Neapolitan sixes are denominated after the nations which invented them.“<sup>16</sup>

Daß Neapel für Crotch mehr war als nur ein leeres Etikett, geht aus Dokumenten seiner umfangreichen Lehrtätigkeit hervor. Dort werden unter den neapolitanischen Komponisten Alessandro Scarlatti und Giovanni Battista Pergolesi am meisten hervorgehoben. In einer musikalischen Beispielsammlung, die in Verbindung mit Londoner und Oxforder Vorlesungen erschienen ist<sup>17</sup>, sind nicht weniger als 16 Arien von Alessandro Scarlatti abgedruckt, unter denen sich an sechs Stellen auch Beispiele für den „neapolitanischen Sextakkord“ finden (siehe Notenbeispiel 3, Seite 310).

Von Pergolesi werden vier Arien in die Sammlung aufgenommen, darunter zwei mit der charakteristischen Wendung. Das *Stabat Mater*, die *F-Dur-Messe*, das *Salve Regina* und die Opera seria *L'Olimpiade* müssen Crotch ebenfalls bekannt gewesen sein. Alle vier Werke werden in einer Handschrift, die sich im Einband einer Kopie der *F-Dur-Messe* befindet, besprochen. Es handelt sich um Auszüge aus mehreren Vorlesungen von Crotch, aus denen hervorgeht, welche zentrale Rolle Pergolesi zugewiesen wird: „He was one of the last composers of the ancient style & one of the first of the modern. [...] The works which he did produce are admirable & have been servibly imitated up to the

<sup>16</sup> William Crotch, *Elements of Musical Composition*, London 1812, S. 72.

<sup>17</sup> Ders., *Specimens of Various Styles of Music, referred to in a Course of Lectures, read at Oxford & London and adapted to Keyed Instruments by William Crotch*, London o. J.

Notenbeispiel 3: A. Scarlatti, nach W. Crotch, *Specimens...*, S. 29

present time.<sup>18</sup> Eine ähnliche Formulierung gebraucht Crotch im Vorwort der gedruckten Beispielsammlung bezüglich Francesco Durante: „The Choruses of Durante are in the old Church Style, while his Songs are in the modern Italian Opera Style, in which he was imitated by his scholars Pergolesi, Terradellas, Piccini, Jomelli, Sacchini, Traetta, Gulielmi, and Paisiello.“<sup>19</sup> Obwohl er den Ausdruck „neapolitanische Schule“ vermeidet, wird deutlich, daß für Crotch das von Scarlatti ausgehende Geflecht von Lehrer-Schüler-Beziehungen im Zusammenhang mit einer stilistischen Wende zur modernen Oper steht. Deshalb haben die Beispiele für neapolitanische Vokalmusik des frühen Settecento (Durante, Leonardo Leo, Pergolesi, Johann Adolf Hasse) auch einen größeren Anteil innerhalb der Sammlung als spätere Werke.

Crotch war offenbar mit neapolitanischer Musik vertraut. Nachweislich kannte er auch eine Anzahl neapolitanischer Arien von Alessandro Scarlatti, Pergolesi, Durante und Hasse, die das von ihm zuerst als „Neapolitan sixth“ bezeichnete Phänomen aufweisen. Dies beweist noch nicht, daß er auch der Schöpfer des Namens „Neapolitan Sixth“ gewesen sein muß. Seine Formulierung „the Neapolitan sixes are denominated“ könnte im Gegenteil eher darauf schließen lassen, daß er nur der erste war, der einen im universitären Lehrbetrieb oder in privaten Gesprächszirkeln kursierenden Begriff in eine gedruckte Kompositionslehre übernommen hat. Doch vor dem Hintergrund der Repertoirekenntnisse ist es unwahrscheinlich, daß Crotch das neue Etikett „neapolitanisch“ schriftlich als Erfindung Neapels ausgegeben hat, ohne vorher jemals eine Verbindung zu relevanten Werken hergestellt zu haben. Daß er grundsätzlich zu einer Überprüfung des Begriffs bereit gewesen sein muß, zeigt die zweite Auflage der *Elements*, in der er – ähnlich wie später Riemann – nachträglich eine Einschränkung vornimmt: „These and the Neapolitan sixes are denominated after the nations which invented them, or most frequently used them.“<sup>20</sup>

Der erste Satzteil, der Neapel oder einem einzelnen neapolitanischen Komponisten die Urheberschaft der Sexte zuspricht, wird beibehalten. Möglicherweise soll die Sammlung

<sup>19</sup> Ders., *Specimens*, S. iii.

<sup>18</sup> Ders., Autograph, von fremder Hand betitelt: *from Crotch's 5th lecture, on Oratorio Music 1804*. Die Besprechung von *L'Olimpiade* trägt den Titel: *sixth lecture on Opera Music* (o. J.). GB-Lbm, Add. 31661, f.1b.

<sup>20</sup> Ders., *Elements of Musical Composition*, London <sup>2</sup>1830, Repr. Aberystwyth, Wales 1991, S. 54 (Hervorhebungen vom Verfasser).

*Specimens* auf Alessandro Scarlatti als Erfinder hinweisen. Der Nachtrag aber kann sich nur auf eine Menge von Komponisten beziehen, sonst hätte Crotch die Sexte eher nach dem von ihm hochgeschätzten Johann Sebastian Bach<sup>21</sup> benennen müssen, auf den die Formulierung des „most frequently use“ mindestens ebenso zutrifft wie auf jeden von dessen neapolitanischen Zeitgenossen. Auch von der Menge relevanter Komponisten läßt sich ein Teil mit Hilfe der Notensammlung benennen. Da aber das Kriterium der Häufigkeit sehr viel schlechter einzugrenzen ist als ein stilistischer Ausgangspunkt, bleibt die Frage offen, wo für Crotch das Ende einer neapolitanischen Tradition war, die doch den Wendepunkt zum „modern style“ markierte. Hätte er die Grenze im strengen Sinne um das Territorium Neapel gezogen, obwohl er wußte, daß schon Porpora in Neapel wie in London gewirkt hatte? Zur Beantwortung dieser Frage muß der rezeptionsgeschichtliche Rahmen, der bis hierher nur William Crotch umfaßte, erweitert werden.

Die theoretische Auseinandersetzung mit der leiterfremden kleinen Sexte im Kadenzbereich beginnt bereits über ein Jahrhundert vor Crotch: mit Henry Purcell. In *An Introduction to the Art of Descant* (1694) ist ein vom Autor kommentiertes Notenbeispiel abgedruckt: „The flat Sixth before a Close (as you may observe in the second Treble) is a Favourite Note with the *Italians*, for they generally make use of it.“<sup>22</sup>

Notenbeispiel 4: Henry Purcell, *An Introduction...*, S. 162

Bei Purcell ist die Frage, auf welche Werke er sich bezogen haben könnte, erheblich schwieriger zu beantworten als bei Crotch. Um nicht weiter differenzierte „Italians“ ist bereits anhand des Vorwortes zu den *Sonatas of III Parts* (erschienen 1683) diskutiert worden, in welchem Purcell behauptet, sich bei den Sonaten um eine „imitation of the

<sup>21</sup> Ebd., S. 101.

<sup>22</sup> Henry Purcell, „An Introduction to the Art of Descant: Or, Composing Musick in Parts“, in: John Playford, *An Introduction to the Skill of Musick*, London <sup>12</sup>1694, hier zit. nach: London <sup>15</sup>1703, S. 162.

most fam'd Italian Masters“ bemüht zu haben.<sup>23</sup> Keine der Sonaten läßt sich mit Hilfe vergleichender Analysen überzeugend als „italienische Musik“ darstellen. Die Imitation geht insgesamt über die Bereiche der Satzbezeichnung und der Satzgliederung nicht hinaus.

Es ist aber bemerkenswert, daß Purcell in den Triosonaten, die er als italienische Stilimitation ausgibt, an mehreren Stellen gerade jene Sexte wählt, die er elf Jahre später als italienisches Stil-Detail zitiert:

Notenbeispiel 5: Henry Purcell, *Sonata V*, 1. Satz, T. 13–15

Zwar handelt es sich nicht exakt um dasselbe Phänomen wie in der *Introduction*, sondern um eine Variante (im einen Fall – Bsp. 4 – tritt die Sexte in Gestalt eines betonten Durchgangs auf und wird wie eine Dissonanz aufgelöst, im anderen – Bsp. 5 – ist sie das Rahmenintervall eines Dezimen-Gerüstsatzes und wird als Konsonanz behandelt). Doch Purcells Kriterien, die sich auf die Tiefalteration und die Klauselnähe bzw. Nähe des abschließenden Quintfalls beschränkten, sind für beide Beispiele gleichermaßen erfüllt.

Die Purcell-Forschung sieht teils in venezianischen (Giovanni Legrenzi u. a.),<sup>24</sup> teils in römischen Komponisten (Carissimi, Carlo Caproli)<sup>25</sup> relevante Vorbilder für Purcell. Der einzige italienische Name, der in der *Introduction* ausdrücklich genannt wird, lautet

<sup>23</sup> Henry Purcell, *Twelve Sonatas of three parts*, hrsg. von Michael Tilmouth (= *The Works of Henry Purcell* 5), London 1976, S. x. Zur Diskussion um Purcells Imitation eines italienischen Stils s. die Literaturhinweise ebd., S. xiii, Fußnote 6, sowie Graham Dixon, „Purcell's Italianate Circle“, in: *The Purcell Companion*, hrsg. v. Michael Burden, London 1995, S. 38–51.

<sup>24</sup> Stella Favre-Lingorow, *Der Instrumentalstil von Purcell* (= *Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung* 16), Bern 1950, S. 20.

<sup>25</sup> Dixon, S. 49.



Lelio Calista<sup>26</sup> – gemeint ist Lelio Colista, ein heute wenig beachteter Komponist römischer Herkunft, dessen größte Erfolge auch 1694 schon Jahrzehnte zurücklagen. Daraus zu schließen, der Sammelbegriff „Italians“ müsse auch im Hinblick auf die „Favourite Note“ mit den Namen längere Zeit vor Purcell wirkender Musiker gefüllt werden, wäre übereilt. Aber ein entscheidender Umstand tritt durch Purcells Blick auf die Jahrhundertmitte umso deutlicher zutage: Die satztechnische Beobachtung wird sich weder auf neapolitanische Komponisten noch auf Wegbereiter der „neapolitanischen Schule“ bezogen haben. Die gemäß Riemann möglichen Begründer Provenzale und Alessandro Scarlatti scheiden indes ohnehin aus. Provenzale hatte seinen Aufstieg zum höfischen Ehrenkapellmeister volkstümlicher Musik zu verdanken und das Königreich Neapel selten, die italienische Halbinsel nie verlassen. Weder im 18. noch im 19. Jahrhundert wurden seine Werke in England rezipiert. Alessandro Scarlatti feierte zwar genau im Erscheinungsjahr von Purcells *Introduction* mit der Oper *Il Pirro e Demetrio* in Neapel seinen größten Erfolg. Doch ist diese Oper die einzige, die zu Scarlattis Lebzeiten in England aufgeführt wurde – und erst in den Jahren 1708 bis 1717. Auch im Druck erschienen sind seine Kompositionen erst im 18. Jahrhundert, die frühesten Kopien von englischer Hand (William Croft) stammen aus dem Jahr 1697.

Wer also unter den Italienern bleibt übrig, der bis 1694 häufig jene Sexte verwendet hat? Die erste Generation, die eine größere Zahl erfolgreicher Neapolitaner hervorbringen sollte (Leo, Durante, Leonardo Vinci, Domenico Sarro und Francesco Feo), war gerade erst geboren. Eine Ungenauigkeit in der Formulierung, also die Bezeichnung von Neapolitanern aus englischer Perspektive als „Italiener“, ist demnach keine mögliche Erklärung. Bei der ersten theoretischen Erläuterung des heute als „neapolitanischer“ Sextakkord bekannten Phänomens muß es sich also faktisch um einen „nicht-neapolitanischen“ Sextakkord gehandelt haben.

Damit steht zugleich fest, daß Crotch den Passus von Purcell nicht gekannt haben konnte, hätte dies doch den Gegenbeweis zur Behauptung bedeutet, die Sexte sei eine Erfindung der Neapolitaner. Zudem unterscheidet Crotch in den *Elements* zwischen der „Neapolitan sixth“ und der „Italian sixth“. Die „italienische Sexte“, die Purcells „favourite Note with the *Italians*“ begrifflich am ehesten entsprechen würde, ist bei Crotch mit einem anderen Inhalt gefüllt. Sie bezeichnet jetzt nicht die kleine, sondern die übermäßige Sexte.<sup>27</sup>

Schon diese Indizien lassen es nicht zu, von Purcell zu Crotch eine direkte Linie im Sinne einer „musiktheoretischen Tradition“ zu ziehen. Man kann aber auch auf einer zweiten, komplexeren Ebene argumentieren. Im Blickpunkt sollen dafür die Perspektiven und Motive der englischen Italienrezeption stehen, die zwischen 1700 und 1800 einen entscheidenden Wandel vollzogen haben.

In dem vielzitierten Vorwort zum *Dioclesian* (1691) hat Purcell seine Begeisterung für italienische Musik in die Worte gefaßt: „Poetry and Painting have arrived to their perfection in our own Country: Musick is yet but in its Nonage, a forward Child, which gives hope of what it may be hereafter in *England*, when the Masters of it shall find more Encouragement. 'Tis now learning *Italian*, which is its best Master [...]. Thus

<sup>26</sup> Purcell, *Introduction*, S. 153.

<sup>27</sup> Crotch, *Elements* (1812), S. 72.

being farther from the Sun, we are of later Growth than our Neighbour Countries, and must be content to shake off our Barbarity by degrees.“<sup>28</sup>

Zum Anlaß des *Dioclesian* wird das Augenmerk besonders auf die Oper gerichtet gewesen sein, zumal diese Gattung in England vor 1700 noch kaum etabliert war. Die Zeilen könnten sich ihrer Formulierung nach aber auch auf italienische Musik allgemein bezogen haben. Entscheidend ist die Sichtweise, aus der heraus argumentiert wird: Aus dem als fortschrittlicher empfundenen Land soll eine Kunst nach England importiert und die eigenen Meister zu deren Aneignung ermutigt werden.<sup>29</sup>

Um 1800 befindet sich England in einer Situation, die von Purcells Prognosen weit entfernt ist. Der erhoffte Nachwuchs landeseigener Komponisten war gering. Stattdessen blickte man auf ein Jahrhundert zurück, in dem England in die Rolle eines Gastgebers zurückgedrängt wurde. Waren es im 17. Jahrhundert noch William Byrd, Thomas Morley, John Bull und Purcell selbst gewesen, die als Komponisten internationalen Ruhm genossen hatten, so können für das 18. Jahrhundert englische Namen von solchem Rang nicht mehr genannt werden. William Croft und William Boyce waren auf dem Gebiet der Kirchenmusik anerkannt, und einige Engländer verdankten ihre Erfolge speziell nationalen Musikgattungen wie Catch und Glee. Die wirklichen Triumphe auf englischem Boden aber feierten eine Reihe italienischer Komponisten, allen voran Giovanni Bononcini, Francesco Maria Veracini, Francesco Geminiani, Attilio Ariosti und Antonio Sacchini, sowie Georg Friedrich Händel, Johann Christoph Pepusch, Johann Christian Bach, Carl Friedrich Abel und Joseph Haydn von deutscher Seite. Die berühmtesten Sänger des Jahrhunderts – allesamt Italiener – gastierten in London, darunter Farinelli, Senesino, Giovanni Carestini und Giusto Tenducci. Italienische Musik mußte nicht mehr aus der Ferne studiert werden wie zur Zeit von Purcells *Dioclesian*. Sie war samt ihrer Schöpfer und Interpreten in England gegenwärtig.

Auch am Ende des 18. Jahrhunderts ist das Musikleben in England vom Kontinent geprägt. In der englischen Musiktheorie aber kommt es zu einem neuen Aufschwung, der von den Autoren auch bewußt wahrgenommen wird. Im *General Treatise on Music* weist Matthew Peter King eigens darauf hin, daß vor den jüngsten Publikationen „for a great length of time“ kein englischer Musiktraktat mehr erschienen sei.<sup>30</sup> John Wall Callcott, der ein umfangreiches *Practical Dictionary of Music* geplant hat, faßt in einem nicht veröffentlichten *Essay on Musical Literature* die wichtigsten damals aktuellen Namen zusammen:

„England is now rapidly advancing in the scale of musical reputation. Mr. Kollmann has distinguished himself by his learned & laborious Essays; our own popular & long esteemed composer Mr. Shield, by his Introduction to Harmony & Missr. King & Gunn by their respective publications. The names of our two Professors of Oxford & Gresham College London, Dr. Crotch & Mr. Stevens may be possibly at a future period added to the list.“<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Purcell, *Dioclesian*, hrsg. von Margaret Laurie (= The Works of Henry Purcell 9), London 1961, S. ix f.

<sup>29</sup> Am Beispiel des *Dioclesian* zeigt sich, daß Purcells Forderung nicht nur eine bloße Imitation, sondern auch die Entwicklung eigener Ausprägungen mit einschließt. Er selbst hatte für *Dido and Aeneas* das „recitar cantando“ aus Italien bereits übernommen und nur ein Jahr später für dieses neue Bühnenwerk das gesprochene Rezitativ gewählt. Es ist als englische Form der Oper bis zu Händels Erfolgen in London maßgebend geblieben.

<sup>30</sup> Matthew Peter King, *A General Treatise on Music, particularly on Harmony or Thorough Bass and its Application in Composition*, London 2o. J., S. V. Gemäß einer Notiz von John W. Callcott (GB-Lbm Add. 27669, S. 15) ist diese Auflage am 18. April 1801 erschienen.

<sup>31</sup> John Wall Callcott, „Essay on Musical Literature“ (datiert 1803), in: ders., *Materials for a Dictionary of Music* 36 (GB-Lbm Add. 27686), S. 7.

Obleich August Friedrich Christoph Kollmann deutscher Abstammung war, werden seine in London erschienenen Abhandlungen von Callcott offenbar gleichrangig mit den anderen als Beiträge zu Englands Ansehen gewürdigt. Vielleicht ist aber gerade die Zugehörigkeit zu beiden Staaten dafür verantwortlich, daß Kollmann 1799 unverblümt das Problem der Musik in England beschreibt. Bei seinem Versuch, die Nationalstile Deutschlands, Italiens, Frankreichs und Englands jeweils auf eine knappe Formel zu bringen, hält er am Beispiel Englands inne. „Though I cannot say to have found a particular national style of composition in *England*, where some of the greatest musicians of all nations reside, and where consequently all Styles are so much intermixed, as hardly to leave room for an original English style“.<sup>32</sup> Kollmann rät daher zur Aneignung möglichst vieler Nationalstile, um zu einem sehr guten eigenen zu gelangen.

Die gebürtigen Engländer King, William Shield und John Gunn vermeiden es, ihrem Land einen fehlenden Nationalstil offen zu diagnostizieren. Dennoch wird in ihren Lehrwerken auf unterschiedliche Weise spürbar, daß der Mangel an Notenbeispielen namhafter englischer Komponisten kompensiert werden soll. Dies geschieht durch eine aus heutiger Sicht willkürliche Hervorhebung britischer Errungenschaften. Bei King werden zwar Werke von Händel, Corelli und Haydn in kurzen Ausschnitten zitiert, um einzelne satztechnische Phänomene zu demonstrieren. Zur Darstellung eines reinen vierstimmigen Generalbaßsatzes aber dient eine unverhältnismäßig ausführliche Erläuterung der Melodie „God save the King“, die der Verfasser selbst vierstimmig ausgesetzt hat.<sup>33</sup> In Shields Traktat sind zahlreiche eigene Kompositionen vollständig abgedruckt. Der Autor nimmt außerdem einen weiteren „British composer“ in Schutz, dessen schlichtes englisches Lied von einem nicht-englischen Sänger in „beleidigender“ Weise verziert worden sein mußte: „English airs of the above description want no foreign ornament“.<sup>34</sup> Auch bei Gunn wird musikalischer Patriotismus durch eine Anekdote zum Ausdruck gebracht. Sein Lehrwerk, das auf die Realisierung mehrstimmiger Sätze am Violoncello ausgerichtet ist, beginnt mit dem Lob an einen englischen Cellisten, dem es gelungen sei, während der Aufführung italienischer Opern die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.<sup>35</sup>

Gemeinsam mit solchen Formen von Nationalstolz findet um 1800 noch etwas anderes Eingang in die musiktheoretische Literatur, das mit der musikalischen Multikultur in England zusammenhängt. Es ist das Bedürfnis, bestimmte Phänomene einem Namen oder einem Ort zuzuordnen und sie durch ihr Etikett von Erscheinungen anderer Herkunft abzugrenzen. Shield, dessen Abhandlung ganz besonders auf britische Leistungen gerichtet ist, führt gleich zwei Beispiele dieser Art ein: die „Scottish Cadence“ und „Shakespeare's Tetrachord“. Während das erstere – ein Quintfall mit dreifachem Vorhalt im Tonikaakkord – aus schottischer Tanzmusik direkt abgeleitet wird, ist die Benennung des Tetrachords willkürlich. Shield beruft sich auf ein

<sup>32</sup> August Friedrich Christoph Kollmann, *An Essay on practical musical composition, according to the nature of that science and the principles of the greatest musical authors*, London 1799, S. 102.

<sup>33</sup> King, S. 67 ff.

<sup>34</sup> William Shield, *An Introduction to Harmony*, London 1800, S. 84.

<sup>35</sup> John Gunn, *An Essay theoretical and practical, with Copious and Easy Examples on the Application of the principles of Harmony, Thorough Bass, and Modulation, to the Violoncello*, London 1802, S. 1.

vierzeiliges Gedicht aus Shakespeares Komödie *The Taming of the Shrew* (*Der Widerpenstigen Zähmung*), dessen Versanfänge auf die Tetrachordlehre anspielen:

„Gamut I am the ground of all accord  
A re to plead Hortensio's passion  
B mi Bianca take me for thy Lord  
C fa ut that loves with all affection.“<sup>36</sup>

Aus zwei Tetrachorden fügt Shield eine Dur-Tonleiter zusammen, die – einmal aufwärts, einmal abwärts gerichtet – als Unterstimme dreistimmiger Kontrapunktmodelle dient. Das Kapitel, das sich somit im wesentlichen den Quint/Sext- bzw. Sept/Sextprogressionen widmet, wird mit „Shakespeare's Tetrachord“ überschrieben, obwohl auf den antiken Ursprung des Tetrachords in einer Fußnote hingewiesen wird.

Callcott führt im *Musical Grammar* (1806) die drei Begriffe „Italian sixth“, „French sixth“ und „German sixth“ für verschiedene Typen des übermäßigen Sext- bzw. Quintsextakkordes ein, wobei die Formulierungen Callcotts erkennen lassen, daß der erste dieser drei schon vor dem Erscheinen des *Grammar* im Gebrauch gewesen sein muß.<sup>37</sup> Wurden bei Kollmann die Nationalstile noch mit Worten beschrieben, so ist jetzt die kürzeste Formel erreicht. „The Music of France, Italy, and Germany, cannot be illustrated in a smaller compass than by the use of these three Chords. The feebleness of the French sixth, [...] the elegance of the Italian, and the strength of the German“.<sup>38</sup> Verglichen mit Shield geht Callcott genau den umgekehrten Weg: Britische Stilelemente finden keine Beachtung, dafür benennt Callcott die fremden Nationalstile. Damit erkennt er – wie vor ihm Kollmann – die musikalische Realität seiner Zeit. Gerade deshalb aber könnte der neue Hang zu Neologismen auch den Versuch bedeutet haben, anstatt auf kompositorischem, so doch wenigstens auf theoretischem Gebiet einen englischen Akzent zu setzen. Denn einer unbegrenzten Ausweitung der italienischen Nomenklatur in der Musik stand man durchaus kritisch gegenüber.<sup>39</sup>

Sechs Jahre nach dem *Musical Grammar* erscheinen die *Elements of Musical Composition* von Crotch. Der Begriff „Neapolitan sixth“ kommt hinzu, die „Italian“, „French“ und „German sixes“ werden aus Callcotts Traktat übernommen.

Crotch setzt bei der Analyse von Lokalstilen den bislang umfangreichsten Begriffsapparat ein, womit er einen zentralen Aspekt seiner Lehre methodisch umsetzt. Wiederholt hat der Musikgelehrte seine Londoner und Oxforder Studenten dazu aufgefordert, sich vermehrt dem Studium von National- und Zeitstilen zu widmen. Es geht Crotch jedoch nicht nur – wie Kollmann – um den Erwerb von Vielseitigkeit zum praktischen Zwecke des Komponierens, sondern allgemein um ein besseres Beurteilungsvermögen, um einen veredelten „public taste“ des gesamten englischen Volkes.

<sup>36</sup> Shield, S. 72. Das Zitat stammt aus der ersten Szene des III. Aktes.

<sup>37</sup> Callcott, *A Musical Grammar*, London 1806, S. 237 f.: „This Harmony, when accompanied simply by the Third, has been termed the Italian sixth.“ Im Falle der „French sixth“ und der „German sixth“ gebraucht Callcott die Formulierungen „it may be properly termed“ bzw. „therefore [it] may be called“.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Callcott, *Materials* 1, GB-Lbm Add. 27649, S. 1: „It happens also frequently, that one particular Nation excelling in any Art or Science & spreading its Professors into foreign Climates carries a commanding Influence in favour of its own tongue & requires at least an implicit reception of its own peculiar Technica. Such has been the case in respect of Italy [...]; it has extended her musical nomenclature over the once uncivilized regions of Europe & has almost forced unwilling Countries to accept her names“.

Dieser Ansatz hat seinen Ursprung in der Beobachtung des öffentlichen Londoner Musiklebens. Die Rezeption des im Laufe des 18. Jahrhunderts erheblich erweiterten musikalischen Angebots hat besonders seit Charles Burneys Reiseberichten eine verschärfte Diskussion um die Qualität verschiedener Nationalstile nach sich gezogen, in die sich wiederum die seit der Jahrhundertmitte anhaltende Kontroverse um alte und neue Musik mischte.<sup>40</sup> Nach Crotch's Auffassung ist die Heftigkeit der Streitigkeiten ein Ausdruck dafür, daß sich der „public taste“ Englands verschlechtert habe. Erst mit der allmählichen Verringerung der Meinungsverschiedenheiten würde eine Verbesserung erreicht werden.<sup>41</sup> Entscheidend ist für Crotch jedoch nicht eine Angleichung der Geschmäcker, sondern die vermehrte und differenziertere Auseinandersetzung mit verschiedenen nationalen und zeitlichen Stilen, bis die Anerkennung aller jener so unterschiedlichen Leistungen den Dissens überflüssig machen würde. Daher trägt nach seiner Auffassung auch die in dieser Zeit vergrößerte Auswahl im Druck erschienener Klavierauszüge und Reprints zum „increase of taste“ bei.<sup>42</sup>

Mit dem deutlichen Bezug auf die Situation der Musik in England und dem daraus erwachsenen Ruf nach Stilanalysen ist der Bogen von Crotch zurück zu Kollmann gespannt. Der „neapolitanische Sextakkord“ ist das Produkt einer um 1800 aufblühenden Musiktheorie in England, die auf das Jahrhundert der italienischen Oper zunächst mit überschwänglichem Nationalstolz, dann mit neuen Methoden zur Scheidung von Nationalstilen reagiert. Im Bewußtsein, daß der „neue Opernstil“, der auch die Musik in London erreichte, in Neapel seinen Ursprung hatte, wurde neben dem bereits existierenden „italienischen“ ein „neapolitanischer“ Akkord in die Musiklehren eingeführt.

Jede Etikettierung eines Phänomens nach dem Ort (oder der Person), an dem es am häufigsten vorkommt, muß zwangsweise zu Ungenauigkeiten führen, weil erstens die Streuweite innerhalb des übrigen musikalischen Repertoires unberücksichtigt bleibt und zweitens das zugrundeliegende Repertoire in der Regel nur aus der verfügbaren Auswahl eines Einzelnen besteht. Im Falle der „Neapolitan sixth“ aber unterlag diese Auswahl noch einer zusätzlichen subjektiv begründeten Einschränkung, seitdem sich in der englischen Musiktheorie um 1800 die Aufmerksamkeit merklich auf die Werke eingewanderter Komponisten konzentriert hatte, die in London die englische Musik verdrängten. So mag es weder verwundern, daß man sich bei der Wortschöpfung durch die „neapolitanischen Sextakkorde“ Johann Sebastian Bachs nicht beirren ließ, noch daß das Werk *Carissimis*, auf das sich Purcell vielleicht bezogen haben mochte, sowie das Repertoire des 16. Jahrhunderts unberücksichtigt blieben. Den Akkord nach Purcell selbst zu benennen, wäre allenfalls aus der Sichtweise William Shields denkbar gewesen, doch dessen auf Britannien gerichtete Terminologie hat sich in jener Zeit nicht gegen die Wortschöpfungen von Callcott und Crotch durchsetzen können und wäre wahrscheinlich auch in diesem Fall unbeachtet geblieben.

<sup>40</sup> Vgl. Barry Cooper, „Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert“, in: *Entstehung nationaler Traditionen. Frankreich, England*, hrsg. von Wilhelm Seidel (= Geschichte der Musiktheorie 9), Darmstadt 1986, S. 307 f.

<sup>41</sup> Crotch, *Substance of Several Courses*, S. 151: „Differences of opinion concerning the merits of the ancient and modern, of the German and Italian schools, and of various individual composers, still, indeed, continue to exist; but they are constantly diminishing, and the public taste is, therefore, improving.“

<sup>42</sup> Ebd., S. 155.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Isaac Posch „Crembsensis“. Neue Angaben über die Jugend des Komponisten in Regensburg

von Metoda Kokole, Ljubljana

Zu den erhaltenen Urkunden des ehemaligen protestantischen *Gymnasium poeticum* in Regensburg, die heute im Archiv des Historischen Vereins für Oberpfalz in Regensburg verwahrt werden, gehören auch vierundzwanzig Semesterberichte für den Zeitraum von 1597 bis 1612 (Ms.R. 285).<sup>1</sup> In diesen taucht öfters der Name Isaac Posch aus Krems in Österreich auf, der offensichtlich mit dem Komponisten identisch ist, der später als Organist der Kärntner Landstände in Klagenfurt tätig war.<sup>2</sup>

Diese handschriftlichen lateinischen Semesterberichte wurden jeweils am Ende eines Semesters anlässlich der Abschlußprüfungen zu Ostern und zu Michaeli verfaßt. Die Numerierung der einzelnen Hefte ist nicht immer chronologisch exakt, und einige Hefte sind offensichtlich verlorenggegangen. Sie enthalten normalerweise ein Namensverzeichnis der Schüler, die absolvierte Klasse, Alter, Absenzen sowie die latinisierte bzw. gräzisierte Benennung der Orte, aus denen die Schüler kamen. In jedem Heft trifft man auch auf ein Verzeichnis der Schüler, die aufsteigen durften, und derjenigen, die – vor allem im Sommersemester – belohnt wurden. Außerdem gab es eine Liste jener Stipendiaten, die im Internat, *Alumneum* genannt, untergebracht waren. Öfters stehen auch zu Beginn jedes Semesterberichts die Namen der Lehrer.

Der Name Isaac Posch („Isaacus Poschius Crembsensis Austrig[enitus]“) wird zum ersten Mal im Sommersemester 1598 genannt.<sup>3</sup> Er war damals sechseinhalb Jahre alt und war wahrscheinlich im Herbst 1597 in die erste Klasse eingeschrieben worden. Möglicherweise war er auch unter den ersten protestantischen Anwärtern, die aus den Ländern Österreichs nach Regensburg kamen und hier Zuflucht suchten. Die Stadt Krems an der Donau (die lateinische Adjektivform ist „Crembsensis“ bzw. „Grembsensis“) war gerade im Jahre 1595 von der ersten großen Welle der Gegenreformation überrollt worden.<sup>4</sup> Entsprechend oben genannter Angabe muß Isaac Posch Ende 1591 in Krems an der Donau in Österreich geboren worden sein. Leider kann diese Annahme nicht nachgeprüft werden, da aus dieser Zeit, wenn überhaupt, nur katholische Taufbücher erhalten sind, in denen jedoch der Name Posch nicht vorkommt. Entweder hat die

<sup>1</sup> Simon Federhofer, „Das Gymnasium poeticum im Spiegel der Semesterberichte von 1597 bis 1612“, in: *Albertus-Magnus-Gymnasium Regensburg, Festschrift zum Schuljubiläum 1988*, Regensburg 1988, S. 207-220.

<sup>2</sup> Zum Leben und Werk von Isaac Posch s. Karl Geiringer, „Isaac Posch“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 17 (1930), S. 53-76; Hans Joachim Moser, *Die Musik im frühevangelischen Österreich*, Kassel 1954, S. 80-81; Helmut Federhofer, „Beiträge zur älteren Musikgeschichte Kärntens“, in: *Carinthia I* 145 (1955), S. 339-404; ders., „Unbekannte Dokumente zur Lebensgeschichte von Isaac Posch“, in: *AML* 34 (1962), S. 78-83; Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I*, Ljubljana 1958, S. 219-229; Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1978, S. 50-56; Danilo Pokorn, „Obraz glasbenega baroka na Slovenskem: Izak Poš“, in: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, hrsg. von A. Skaza u. A. Vidovič-Muha, Ljubljana 1989 (Obdobja 9), S. 465-474; Metoda Kokole, „Instrumentalna zbirka Musicalische Ehrenfreudt (1618) skladateljja Isaaca Poscha“, in: *Muzikološki zbornik* 32 (1996), S. 5-50; dies., „Zgodnjebaročni skladatelj, izdelovalec orgel in organist Isaac Posch v nadvojvodini Koroški in vojvodini Kranjski“, in: *Kronika* 44/2-3 (1996), S. 10-18; dies., „The Compositions of Isaac Posch = Mediators Between the German and Italian Idioms“, in: *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca; Atti del VI Convegno Internazionale, Loveno di Menaggio (Como), 11-13 Luglio 1995*, hrsg. von A. Colzani u.a., Como 1997, S. 85-120; und dies., *Isaac Posch in njegov glasbeni opus*, Diss. Univ. Ljubljana 1998 [Ms.].

<sup>3</sup> Stadtarchiv Regensburg, Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg – MS.R. 285/2.

<sup>4</sup> Das beweist uns die Zahl der neu eingeschriebenen Schüler in die Schule, die im Jahre 1600 plötzlich auf 68 Schüler von 266 (früher 5 von 178) anstieg [Ms.R. 285/1-24].

Kremser protestantische Gemeinschaft keine Tauf-, Trauungs- und Totenbücher geführt, oder diese sind bis heute nicht mehr erhalten geblieben. Im Stadtarchiv sind jedenfalls keine Angaben über die Familie Posch zu finden.<sup>5</sup>

Am Regensburger *Gymnasium poeticum* besuchte Posch alle sechs Klassen. Aus der beiliegenden Tabelle geht hervor, daß er in den Jahren 1602 und 1603 in der Schule gefehlt hatte, offensichtlich den Schulbesuch aber später wieder aufnahm. Die letzte Klasse muß er mit fünfzehn Jahren im Herbst 1606<sup>6</sup> oder aber auch im Sommer 1607 absolviert haben, da sein Name im Wintersemester des gleichen Jahres nicht mehr auftaucht,<sup>7</sup> während der Semesterbericht für das Sommersemester 1607 verlorengegangen ist.

Isaac Posch lebte demnach seit 1597 in Regensburg,<sup>8</sup> in der Bayerischen Reichsstadt, die sich schon 1251 die Stellung einer freien Stadt erkämpft hatte und den unmittelbaren Schutz des habsburgischen Herrscherhauses genoß. Sie war also völlig unabhängig von den bayerischen Kurfürsten. Im Jahre 1542 hatten die meisten Bürger zusammen mit ihrem Stadtrat den protestantischen Glauben angenommen. Da Regensburg eine Freie Reichsstadt war, konnte sich die starke protestantische Gemeinschaft auch trotz des starken gegenreformatorischen Drucks in Bayern halten. So war Regensburg für viele protestantische Auswärtige aus den Ländern Österreichs und aus Böhmen der am nächsten liegende sichere Zufluchtsort oder zumindest die erste Station auf der Flucht in nordwestlicher Richtung.

Dies galt offensichtlich auch für Posch. In Anbetracht der Auszeichnungen, die man ihm verlieh, können wir davon ausgehen, daß er ein fleißiger Schüler und vor allem ein guter Sänger und Instrumentalist war. Das beweist auch die Tatsache, daß er seit dem Jahr 1604 in den Listen der Stipendiaten oder Alumnus vorkommt, in die nur die besten und womöglich noch musikalisch begabten oder aber die bedürftigen Schüler aufgenommen wurden.

Im Lehrprogramm des *Gymnasium poeticum* spielte die Musik eine ganz besondere und wichtige Rolle, da sie an der Zahl der Stunden gemessen in allen Klassen den Vorrang vor Griechisch, Theologie und den anderen Fächern hatte.<sup>9</sup> Für den Musikunterricht – Theorie und Praxis – war der Kantor (Organist und Leiter des Kirchenchors) zuständig, der gleichzeitig Lehrer für die zweite Klasse war und außerdem mit seinen Schülern, vor allem den Alumnus, auch für den Kirchengesang in den drei protestantischen Kirchen der Stadt sowie bei verschiedenen feierlichen Veranstaltungen im Rahmen der Schule sorgen mußte. Die Stipendiaten des *Gymnasium poeticum* mußten sich einer Ausbildung an verschiedenen Instrumenten, vor allem der Orgel, aber auch an Saiteninstrumenten unterziehen. Die besten Sänger und Instrumentalisten wurden im Sommersemester mit einer Geldsumme belohnt. Einen solchen Preis bekam Posch mindestens fünf Mal (s. Tabelle, S. 321). Mit einer besonderen Bewilligung des Rektors durften die Schüler gelegentlich auch auf privaten Festen in angesehenen Bürgerhäusern musizieren, wo sie ganz gewiß Tanzmusik spielten. Das musikalische Leben in der Schule im 16. und 17. Jahrhundert leistete also einen wesentlichen Beitrag zum kulturellen Ansehen Regensburgs, das zweifellos auch den späteren Komponisten Posch geprägt hat.

<sup>5</sup> Die oben genannten Daten wurden mir in einem Brief vom 4. April 1997 vom Direktor des Stadtarchivs in Krems, Herrn Dr. Ernst Englisch, freundlich übermittelt, wofür ich mich an dieser Stelle noch einmal ganz herzlich bedanken möchte.

<sup>6</sup> Stadtarchiv Regensburg; Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg – Ms.R. 285/15.

<sup>7</sup> Stadtarchiv Regensburg; Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg – Ms.R. 285/17.

<sup>8</sup> August Scharnagl, Art. „Regensburg“, in: *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 109–119 und *Gelehrtes Regensburg. Stadt der Wissenschaft, Bildung in der Freien Reichsstadt*, hrsg. von der Universität in Regensburg, Regensburg 1995.

<sup>9</sup> Raimund W. Sterl, „Zum Kantorat und zur evangelischen Kirchenmusik Regensburgs im 16. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für bayerische Kirchengeschichte* 38 (1969), S. 88–106 und ders., „Musik und Kantoren am *Gymnasium poeticum* im ersten Jahrhundert seines Bestehens“, in: *Albertus-Magnus-Gymnasium Regensburg* (wie Anm. 1), S. 59–70.

Einen wichtigen Beitrag zur musikalischen Ausbildung von Posch leisteten die Kantoren und Lehrer Andreas Raselius<sup>10</sup> (bis zum Jahr 1600) und ab 1603 Paul Homberger.<sup>11</sup> Raselius war auch ein bedeutender Musiktheoretiker, der zwei Musiklehrbücher verfaßt hat.<sup>12</sup> Beide Lehrer

LXXI  
Art: Caisis.

37. Salomon Rinkammer. Ratispon	7 1/2
38. Georgius Leber. Ratisponensis	13 1/2 6 Septe
39. Abrahamus Ammermaier. Ratispon	9 1/2 1/2
40. Jacobus Havelber. Lufffrass. Wittenberg	7 1
41. Francus Pofchius Grembensis. Stralsund	7 1/2 4

### SYLLABIZANTES

42. Georgius Prickl. Ratisponensis	7 1/2 6 Septe
43. Georgius Haf. Stramsviethensis. Palat.	10 1/2 3 Septe
44. Thomas Richter. Ratisponensis. (Cantua. m. f. c. 11 1/2)	11 1/2 3
45. Johannes Trüman. Ratisponensis	9 1/2 3
46. Stephanus Büchel. Hainz. k. r. Palat.	8 1/2
47. Johannes Franck. Ratisponensis	8 1/2 2 1/2
48. Johannes Kellner. Ratisponensis	9 1/4 1 1/2

des jungen Isaac Posch – und das ist noch wichtiger hervorzuheben – gehörten zu den ersten deutschen Komponisten, die ihre Musikausbildung teilweise in Italien absolviert hatten. Die Neuheiten des italienischen musikalischen Stils versuchten Raselius und Homberger gewiß auch an ihre Schüler weiterzugegeben. Posch jedoch muß die italienische Art des Komponierens noch gründlicher gelernt haben, als dies in Regensburg möglich gewesen sein wird. So hatte keiner seiner dortigen Lehrer den damals neuen Generalbaß angewendet, Posch dagegen hat ihn 1623 in seinem geistlichen Werk *Harmonia concertans* sogar ausdrücklich vorgeschrieben.

Abbildung links: Die Nennung von Isaac Posch in Ms.R. 285/3, Fol. 6. Er ist eingeschrieben als Schüler der ersten Klasse in der Abteilung für Lesen und Schreiben (LEGENTES) mit der Nummer 41.

<sup>10</sup> August Scharnagl, Art. „Raselius, Andreas“, in: *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 1–3 und Walter Blankenburg, Art. „Raselius, Andreas“, in: *NGroveD*, London 1980, Bd. 15, S. 591–592.

<sup>11</sup> Eva Badura-Skoda, Art. „Homberger, Paul“, in: *MGG* 6, Kassel 1957, Sp. 665–669 und dies., Art. „Homberger, Paul“, in: *NGroveD*, London 1980, Bd. 8, S. 672–673.

<sup>12</sup> Die Handschriften *Dodecachordum vivum* aus dem Jahre 1589 und *Hexachordum seu quaestiones musicae practicae*, Nürnberg 1591.



MsR.285	Jahr	Semester	Klasse	Alter	Name	Fortschritte, Preise ...
2	1598	vernalis	erste - SYLLABICANTIAM	6,5 Jahre	Isaacus Poschius Cremsensis Austrig.	
3	1598	autumn.	erste - LEGENTES	7 Jahre	Isaacus Poschius Cremsensis Austrig.	Isaacus Bosch Austrig. accepit Nomenclatorem
4	1599	vernalis	erste - DECLINATORIUM, CUM NOMINA, TUM VERBA	7,5 Jahre	Isaacus Poschius Cremsensis Aust.	Isaacus Bosch Cremsensis Austrig. – premium affectus discipulus
fehlt	1599	autumn.				
6	1600	vernalis	zweite	9 Jh.	Isaac Posch Cremsensis Austrig.	Isaac Bosch Cremsensis – premium affectus discipulus
5	1600	autumn.	zweite	9,5 Jh.	Isaac Poschius Cremsensis Austrig.	Isaac Poschius Cremsensis – promotus ex secunda in tertia cl.
7	1601	vernalis	dritte	9 Jh.	Isaac Posch Cremsensis Austr.	Isaac Posch Cremsensis Austr. – premium affectus discip.
fehlt	1601	autumn.				
9	1602	vernalis			nicht erwähnt	
8	1602	autumn.			nicht erwähnt	
10	1603	vernalis			nicht erwähnt	
fehlt	1603	autumn.				
11	1604	vernalis	vierte	12 Jh.	Isaac Bosch Cremsensis Austrig.	Isaac Posch Cremsensis. Austrig. – promotus ex quarta in quinta cl.
12	1604	autumn.	fünfte	13 Jh.	Isaac Posch Crems: Austr.	Isaac Posch Cremsensis. Austr. – alumnus peregrinus
13	1605	vernalis	fünfte	13 Jahre	Isaac Posch Cremsensis. Aust.	Isaac Posch Crems. Aust. – premium affectus discipulus Isaacus Posch Cremsensis Austrig. – alumnus
14	1605	autumn.	fünfte	13 Jahre	Isaac Posch Cremsensis Austr.	Isaac Posch Cremsensis Austrig. – alumnus
16	1606	vernalis	fünfte	14 Jahre	Isaac Posch Cremsensis Austrig.	Isaac Posch – promotus ex quinta in sexta cl. Isaac Posch Cremsensis Austrig. – alumnus peregrinus
15	1606	autumn.	sechste	15 Jahre	Isaac Posch Cremsensis Austrig.	Isaac Posch Cremsensis Austrig. – premium affectus disc. Isaac Posch Cremsensis Austrig. – alumnus peregrinus

Tabelle der Einträge in denen der Name Isaac Posch belegt ist

## Die schöne Müllerin – eine authentische Fälschung? Neue Dokumente zur Vorgeschichte der Diabelli-Ausgabe

von Miklós Dolinszky, Budapest

Für die Welt außerhalb Wiens stimmte der Titel *Die schöne Müllerin* lange nicht mit dem heute bekannten Notentext überein. Europaweit ist der Liederzyklus in Diabellis 1830 erschienener posthumer Ausgabe bekannt geworden. Sie kann als eine Umarbeitung betrachtet werden, überfüllt mit ausgeschriebenen Veränderungen, mit Eingriffen in die Deklamation und – durch „Verbesserungen“ von Hauptnoten, Stimmenwechsel zwischen Sing- und Klavierstimme, sogar durch Takteinschiebungen – auch in die Komposition. Doch diese Eingriffe hinderten den Erfolg der Diabelli-Ausgabe nicht im geringsten. Ihre enorme Popularität wird durch zahlreiche unveränderte Nachdrucke belegt, die bei Sauer und Leidesdorf erschienene Erstausgabe geriet dagegen in Vergessenheit.

Erst in den 1860er Jahren stellte sich eine Wende in der Bewertung der Diabelli-Ausgabe ein: Die erwachende textkritische Attitüde begann den Geschmack des Publikums zu revidieren. Zuerst wurde das Urteil von dem Wiener Gesanglehrer Gänsbacher formuliert: die Diabelli-Ausgabe ist eine Fälschung. „Als nach Schubert's Tode in den dreissiger Jahren eine neue Auflage der Müllerlieder nothwendig wurde [...], glaubte der neue Eigentümer dem singenden Publikum einen grossen Gefallen zu erweisen, indem er die Lieder mit allen jenen Varianten druckte, mit welchen sie Vogl so oft zum allgemeinen Entzücken vorgetragen hatte. Ja vielleicht hat der euterpegewaltige Verleger Diabelli, der Held des Potpourris, selbst noch manches ‚hineingebessert‘. Aber die meisten Veränderungen lassen auf einen gezierten Opersänger als Urheber schliessen. [...] Die musikalische Kritik schwieg damals zu dem in der Kunstgeschichte unerhörten Vorgange, obwohl zu jener Zeit die erste Auflage noch in vielen Händen sein, daher die Fälschung sogleich auffallen und bekannt werden musste. [...] Nach der verfälschten Ausgabe wurde von Diabelli und später von C. A. Spina eine Ausgabe nach der anderen gemacht [...]“<sup>1</sup> Dieser Artikel scheint ein Signal zum Hervorbrechen der seit langer Zeit reifenden Auffassung gewesen zu sein: Kreissle von Hellborn und Selmar Bagge vertreten dieselbe Ablehnung,<sup>2</sup> und noch 1864 erscheint die durch den Musiker und einstigen Freund des Komponisten Benedikt Randhartinger betreute Edition, die zum ersten Mal nach Diabelli auf die Erstausgabe zurückgreift. Dieser Kreis vertritt die sich bis dahin offensichtlich informativ verbreitende Hypothese, derzufolge die Mehrzahl der Veränderungen von dem Opersänger Johann Michael Vogl, dem musikalischen Vertrauten von Schubert und dem bedeutendsten Propagandisten der Schubert-Lieder stamme. Als die bis heute am meisten verbreitete Ausgabe der *Schönen Müllerin* 1885 erscheint, faßt der Verleger, Max Friedländer, den in Fachkreisen gereiften Konsens nur noch zusammen und macht ihn für eine breitere Schicht öffentlich.<sup>3</sup> Doch es ist seltsam genug, daß Friedländer – sei es bloß die Folge der ungemainen Verbürgtheit der Diabelli-Ausgabe – alle wesentlichen Abweichungen Diabellis angibt, um freie Wahl für die Sänger zu bieten.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik*, 1864, Nr. 45 & 46. Den Text zitiere ich nach Max Friedländer, *Schubert-Album. Supplement. Varianten und Revisionsbericht zum ersten Bande der Lieder von Franz Schubert*, Leipzig 1885, S. 3; die bibliographischen Daten aus dem Artikel von Renate Hilmar-Voit, „Die schöne Müllerin und ihre Folgen“, in: *Schubert durch die Brille* 17 (1997), S. 19–26.

<sup>2</sup> Heinrich Kreissle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865, Nachdr. Hildesheim 1978; Selmar Bagge, „Der Streit über Schuberts Müllerlieder“, in: *AMZ* 70 (1868), S. 36–37 u. 44–46.

<sup>3</sup> Friedländer, S. 3.

<sup>4</sup> Mit der eventuellen Beteiligung Vogls an der Diabelli-Ausgabe werde ich mich nicht beschäftigen, noch weniger mit jener in den Memoiren der Freunde widersprüchlich behandelten Frage, ob der gekünstelte Gesang Vogls den Komponisten beeinflussen konnte. Statt dessen forsche ich nach Spuren, die unmittelbar von Schubert zur Diabelli-Ausgabe führen. Das Verhältnis zwischen Schubert und Vogl behandelten übrigens ausführlich mehrere Schriften von Walther Dürr, zum Beispiel: „Schubert and Johann Michael Vogl: A Reappraisal“, in: *19th century music* 11 (1987), S. 126–141; „Manier‘ und ‚Veränderung‘ in Kompositionen Franz Schuberts“, in: *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts*, hrsg. von Vera Schwarz (= Beiträge zur Aufführungspraxis 4), München 1981, S. 124–

Der kritische Abstand gegenüber der Diabelli-Ausgabe brachte gleichzeitig die Vermischung philologischer und ästhetischer Urteile mit sich. Was dreißig Jahre lang niemand gestört hatte, wird nun zum Brennpunkt der Kritik: es wird plötzlich klar, daß die Gesangsmanieren Vogls die ursprüngliche Immanenz zwischen Text und Musik völlig mißachten und „Schubert-Müller's keusch-innige Weisen“<sup>5</sup> zu italienischen Arien degradieren. Friedländer gibt hier bereits den in Sentimentalität verpackten Ton des Historismus und der historizistischen Textkritik an, in deren Hintergrund sich immer ein Traditionsverlust verbirgt: Der unverdorben Text habe in seinem idyllischen Urzustand außerhalb des Überlieferungsprozesses zu stehen. Die Unverdorbenheit des authentischen Notentextes ist in dieser Vorstellung mit der Unverdorbenheit der Aufführung in Analogie gesetzt: Wenn der Komponist ausgeschriebene Verzierungen vermied, kann dies danach nichts anderes bedeuten, als daß er sein Werk in dieser unverzierten Form wiederhören wollte.

Als das 19. Jahrhundert den Notentext von Auflagerungen bereinigte, handelte es dennoch im Zeichen der metaphysischen Werkanschauung. Das Werk ist ihm vor allem ein Ideal. Heute weht ein anderer Wind: Im Banne des Andersseins, der Inkommensurabilität, der Zuordnung und der „différence“ wird nicht das Werk, sondern der Text zum Schlüsselwort. Doch während man im 19. Jahrhundert die Ewigkeit des Werkideals in der Ewigkeit des Notentextes zu spiegeln glaubte, zerfällt heute mit dem Verzicht auf die Ewigkeitsvorstellung auch die Vorstellung von dem einzigen authentischen Notentext: Aus den nebeneinander geordneten Fassungen und Fragmenten, die grundlegend derselbe im 19. Jahrhundert wurzelnde philologische Apparat herausgrub, fügt sich das Werk nicht zusammen. Diesem Wechsel ist es zuzuschreiben, daß aus der früher als Fälschung erachteten Diabelli-Ausgabe sogar zwei Lieder in die *Neue Schubert-Ausgabe*<sup>6</sup> zurücksickern, die Varianten weiterer zwei Lieder sich aus den Blättern des Premier-Albums<sup>7</sup> in die physische Nähe des authentischen Textes erheben – alle als Interpretationsquellen, die Vogls Manieren dokumentieren. Diabelli redivivus also: Wenn auch aus anderen Gründen als im frühen 19. Jahrhundert, wird nach der Epoche des positivistischen Purismus die Grenze zwischen authentischem Text und Fälschung wieder flexibel.

139; ders., *Virtuosität und Interpretation – Schubert-Lieder ausgeziert!* Radiovorlesung 1987 (Ms.); ferner Robert Schollum: „Die Diabelli-Ausgabe der ‚Schönen Müllerin‘“ in: *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts*, S. 140–162.

<sup>5</sup> Friedländer, S. 3.

<sup>6</sup> Franz Schubert, *Lieder*, hrsg. von Walther Dürr (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV/2a), Kassel 1975.

<sup>7</sup> In diesem handschriftlichen Album (Stadt- und Landesbibliothek der Stadt Wien [A-Wst], MH 9136) kommen vier Lieder aus dem Zyklus vor: die Nrn. 16, 18, 19 und 20. Von diesen weisen Nr. 18 (*Trockne Blumen*) und Nr. 19 (*Der Müller und der Bach*) wesentliche Abweichungen auf, die zum Teil mit denen bei Diabelli identisch sind. Die Hypothese Dürrs lautet, daß eigentlich das Premier-Album Vogls ursprüngliche Veränderungen beinhaltet, von denen Diabelli lediglich nur soviel übernommen hatte, wie für seinen Kundenkreis als geeignet erschien. Dafür spricht, daß die Veränderungen des im Premier-Album vorkommenden *An Emma* (D 113) mit der Fassung des Liedes übereinstimmen, die in der von Vogl eigenhändig niedergeschriebenen Sammlung anzutreffen ist. (Witteczek – Spaun-Sammlung Band 80, Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien [A-Wgm]) Die Vermutung ist nur insofern problematisch, als Diabelli die Premier-Manieren nicht nur reduziert, sondern diese auch stellenweise gegen neue austauscht. – Während der Ursprung der Premier-Fassungen nicht völlig klar steht, ist zu bedenken, daß Schubert selbst auf den Blättern des Albums mit nicht weniger als zwei Autographen zumindest auch physisch gegenwärtig ist. Im Gegensatz zu der Behauptung des dem Album beigelegten Kommentars (Auszug aus dem Katalog des Wiener Antiquariats V. A. Heck) konnte Fräulein Premier Schubert kaum unbekannt gewesen sein, da sie mit der Tochter jenes Pratobervera identisch ist, für dessen privatim aufgeführtes Schauspiel er eine melodramatische Einlage komponiert hatte (*Abschied von der Erde* D 829.), also mit der Familie bereits seit langem in Verbindung stand. Franziska heiratete 1829 Tremier, und Deutsch zufolge stimmt dieses Datum mit dem Zeitpunkt der Zusammenstellung des Albums überein, wonach es der Diabelli-Ausgabe zuvorkommt. Bei Otto Erich Deutsch ist auch ein Bericht über Franziskas herzergreifenden Gesang der *Winterreise* zu lesen: O. E. Deutsch, *Schubert: Die Dokumente seines Lebens* (= Neue Schubert-Ausgabe VIII, 5), Kassel 1964, S. 481 u. 519.

### Das Schönstein-Exemplar

Die *Neue Schubert-Ausgabe* konnte jene Quelle noch nicht kennen, die offenbart, daß sich einzelne Veränderungen der Diabelli-Ausgabe den Rang der Authentizität erwerben können. 1991 erschien eine Nachricht über ein im Nachlaß von Caroline Esterházy erhalten gebliebenes Exemplar der Erstausgabe, die die eigenhändige Unterschrift Baron Schönsteins, des Widmungsträgers des Zyklus enthält.<sup>8</sup> Im Notentext zu „Am Feierabend“ finden sich Bleistifteintragungen, die mit den Abweichungen der Diabelli-Ausgabe ausnahmslos übereinstimmen. Mit nahezu völliger Gewißheit stammen diese Eintragungen von Schuberts Hand.

Die Ereignisse lassen sich ziemlich präzise rekonstruieren: Im Mai 1824 bringt Schubert die bis dahin erschienenen zwei Hefte des Liederzyklus in das Esterházy-Schloß von Zseliz mit. Er weiß, daß er da auch mit Schönstein zusammentreffen wird. So kann er sie ihm persönlich überreichen und sie sicher auch durch den hervorragenden Amateursänger vortragen lassen. Ein Resultat dieses gemeinsamen Musizierens stellen vermutlich jene sechs Eintragungen dar, die sicher auf Schuberts Initiative hin eingefügt wurden.<sup>9</sup>

Schubert korrigierte offenbar aufgrund seiner praktischen Erfahrungen, doch bei weitem nicht aus gesangstechnischen Gründen. Auf einen gesangstechnischen Grund ist einzig die Alternative im T. 22 zurückzuführen. Die im T. 81 vollzogene Notenabänderung macht gerade die kompositorische Logik strenger, während das *d* bereits durch die Veränderung im T. 80 verwendet wird. Die Rückbildung der ausgeschriebenen Appoggiatura ermöglicht, daß das zweite Erklängen der Phrase („merkte meinen treuen Sinn“) als eine rhetorische Steigerung erscheinen kann. Die in den T. 54–57 vollzogene Veränderung – mag sie der Erleichterung der Atmung oder der Durchsentimentalisierung der Stelle zuliebe vorgenommen sein – wirkt jedoch eher unglücklich, da die Wortendungen auf den zweiten, meistbetonten Punkt treffen.

Doch unabhängig vom Urteil über den musikalischen Wert der nachträglichen Eintragungen wird offensichtlich, daß letztere nicht von Vogl (oder dem Hersteller der Diabelli-Manieren) stammen können. Die Veränderungen Diabellis sind dessenungeachtet zahlreicher als die Schuberts: Die T. 46–51 sind bei Diabelli durchprosodisiert, Schubert dagegen veränderte lediglich im Anfangstakt. Offensichtlich wollte er diesen Abschnitt nicht zum Rezitativ umgestalten, was jedoch durch die brutalen Eingriffe Diabellis in der Tat geschah, vor allem im T. 51, wo der Eingriff in die Kadenz die Fortsetzung der Melodie völlig zerstört. Der Wechsel von der Liedhaftigkeit zur Sprachähnlichkeit dient bei Schubert zur Unterscheidung und Hervorhebung des im Text vorfindlichen Zitats. Doch genau jene in diesem Abschnitt von Schubert als einzige bestätigte Veränderung (T. 46) ist es, auf der die puristische Ideologie, diesmal von Selmar Bagge vertreten, ausrutschte. „Ein ähnlicher Fall theatralischer Übertreibung“, schreibt Bagge, „findet sich in der Nr. 5 „Am Feierabend“ bei der Stelle ‚Und der Meister spricht zu allen‘ etc. [...] Die zweite Ausgabe [...] verändert noch die Noteneintheilung der Singstimme in einer Weise, die keineswegs einen ‚gebildeteren Geschmack‘ verräth, sondern einen roheren; denn erstlich wird der zusammengehörige Satz [...] durch eine Pause in zwei Sätze zerrissen, und zweitens wird die richtige Declamation [...] in die falsche abgeändert [...]; aber die erste Ausgabe lehrt, dass Schubert das falsche nicht wollte.“<sup>10</sup> Nun, das neue Dokument zeugt davon, daß Schubert – zu jener Zeit und an jener Stelle – dennoch das „Falsche“ wollte, und daß der Begriff der Authentizität etwas ist, was von der Nachwelt, manchmal gegen den Autor, geschaffen wird.

<sup>8</sup> Robert O. de Clercq, „Eine unbekannte Quelle zu ‚Die schöne Müllerin‘“ in: *Schubert durch die Brille* 7 (1991), S. 27–28.

<sup>9</sup> In einer anderen Zselizer *Müllerin*-Quelle, in Schuberts eigenhändiger Transkription der Nummern 7, 8 und 9, die Schubert laut der romantischen Interpretation Ernst Hilmar auf Grund ihrer zärtlichen Anspielungen für Caroline ausgewählt hatte, sind ebenfalls beachtenswerte Varianten anzutreffen. Der Artikel Hilmar vermittelt auch das Faksimile der zuvor verlorenen Quelle: „Ein ‚geheimes Programm‘ in den drei wiederentdeckten Manuskripten zum Zyklus ‚Die schöne Müllerin‘“ in: *Schubert durch die Brille* 11 (1993), S. 35–47 (Die Bibliothekssignatur in der W-St lautet jedoch richtig: MH c 16 004).

<sup>10</sup> Selmar Bagge (wie Anm. 2), S. 46.

Notenbeispiel 1-4: Schubert, „Am Feierabend“,  
T. 22-24, 80-85, 54-58 u. 46-51

Notenbeispiel 1

Erstausgabe  
merk - te mei - nen treu - - - en Sinn.

Ex. Schönstein

Ex. Spaun

Diabelli  
merk - te mei - nen treu - - - en Sinn.

Notenbeispiel 2

Erstausgabe  
dass — die schö - ne Mül - le - rin merk - te mei - nen treu - en Sinn.

Ex. Schönstein

Ex. Spaun *ad lib.*

Peterskirche

Diabelli  
dass — die schö - ne Mül - le - rin *rallent.* merk - te mei - nen treu - en Sinn.

Notenbeispiel 3

Erstausgabe  
al - len ei - ne gu - te Nacht al - len ei - ne gu - te

Ex. Schönstein

*ad libitum*  
al - len, ei - ne gu - te Nacht, al - len ei - ne gu - te Nacht.

Diabelli  
*ad libitum*

Notenbeispiel 4

Erstausgabe  
Meister sagt zu al - len eu - er Werk hat mir ge - fal - len eu - er Werk hat mir ge - fal - len

Ex. Schönstein

Diabelli  
und der Meister sagt zu al - len: Eu - er Werk hat mir ge - fallen, eu - er Werk hat mir ge - fallen,

Die Spur des Schönstein-Exemplars weiter verfolgend gelang es, in einzelnen, dem Besitz von Schuberts Freunden entstammenden Exemplaren der Erstaussgabe mehrere Eintragungen zu finden, die jene Hypothese untermauern, daß einzelne Elemente der Diabelli-Ausgabe, die lange Zeit als Fälschung angesehen wurde, auf Schubert zurückzuführen sind.

### Das Sonnleithner-Exemplar

Leopold Sonnleithner, der einstige Besitzer des ersten für die vorliegende Studie untersuchten Exemplars, ist eine der bedeutenden Gestalten der Schubert-Biographie. Er nahm sich jener musikhistorisch unschätzbaren Aufgabe an, den Druck von Schuberts ersten Liederheften zu finanzieren, die Diabelli ansonsten nicht bereit gewesen wäre zu veröffentlichen. Außerdem führte er Schubert in das Haus seines Vaters Ignaz Sonnleithner ein, wo zehn Jahre lang regelmäßig und vor breitem Publikum Hauskonzerte stattfanden.<sup>11</sup>

Im Exemplar Sonnleithners<sup>12</sup> weist nur ein einziges Lied, „Der Neugierige“, Bleistift-eintragungen auf, doch diese sind um so beachtenswerter. Die wichtigste ist im T. 51 zu lesen, wo zwei Noten der Gesangsstimme – gerade auf den Text der künftigen Diabelli-Ausgabe – abgeändert wurden. Zwischen die jeweils letzten Viertel der T. 49 und 51 wurde jeweils ein (durchgezogener) Doppelschlag eingefügt, von denen der erste (als normaler Doppelschlag) ebenfalls bei Diabelli vorkommt. Ebenso wurde das über der zweiten Silbe des Wortes „schließen“ angebrachte Marcato-Zeichen im T. 39 eingefügt. In demselben Exemplar weist noch „Der Jäger“ handschriftliche Eintragungen auf: In der ersten Zeile der zweiten Strophe wurde das als „bleibest“ gedruckte Wort zu „bliebest“ korrigiert, womit man zum Wortgebrauch Wilhelm Müllers zurückkehrte. Nun kann man kaum annehmen, daß diese Korrektur das Resultat eines sorgsamsten Vergleichs mit der Edition der Gedichte Müllers darstellt. Viel wahrscheinlicher ist es, daß Schubert selbst auf den Druckfehler aufmerksam gemacht hatte.

Erstaussgabe  
Ja, heisst das ei - ne Wört - chen das an - dre heis - set Nein

Ex. Walcher

Peterskirche

Diabelli  
Ja, heisst das ei - ne Wört - chen das an - dre heis - set Nein

Notenbeispiel 5: Schubert, „Der Neugierige“, T. 33–34

### Das Walcher-Exemplar

Ferdinand Walcher gehörte während einer gewissen Periode ebenfalls zum engeren Freundeskreis; davon zeugt das ihm gewidmete *c-Moll-Allegretto* (D 915). Zwar galt er im Gegensatz zu Sonnleithner lediglich als Amateurmusiker, dennoch befähigte ihn sein Tenorbariton zur Interpretation von Schubert-Werken nicht nur bei der Hausmusik, sondern auch in öffentlichen

<sup>11</sup> Deutsch (wie Anm. 7), S. 112.

<sup>12</sup> Sonnleithner-Sammlung Band 3, A-Wgm, VI 6430, Exemplar 2.

The image displays a musical score for Schubert's "Der Neugierige". It features five staves. The top four staves are vocal lines for different editions: "Erstausgabe", "Ex. Sonnleithner", "Ex. Walcher", and "Ex. Spaun". The bottom staff is the piano accompaniment by "Diabelli". The lyrics "Bächlein, liebt sie mich, sag Bächlein, liebt sie mich?" are written below the vocal staves. The Diabelli staff shows a complex piano accompaniment with a treble and bass clef.

Notenbeispiel 6: Schubert, „Der Neugierige“, T. 49–51

Konzerten.<sup>13</sup> Hinsichtlich der Datierung der im Exemplar vorgefundenen Eintragungen kann entscheidend sein, daß Walcher – darauf verweist auch der Widmungstext des *Allegrettos* – im Mai 1827 Wien für längere Zeit verlassen hatte.<sup>14</sup>

Wie auch immer, auch im Exemplar Walchers<sup>15</sup> ist es „Der Neugierige“, das wesentliche Eintragungen aufweist, die wortwörtlich mit der Diabelli-Ausgabe übereinstimmen. Erhalten sind die Augmentierung der Gesangsstimme im T. 51 und das Ornament im T. 49, die beide auch im Sonnleithner-Exemplar vorkamen. Darüber hinaus ist die zu Beginn des T. 29 der Diabelli-Ausgabe stehende Appoggiatura und die Verzierung im T. 31 gegenwärtig. Von drei Fällen abgesehen sind die Abweichungen bei Diabelli mit den Eintragungen des Walcher-Exemplars identisch.

Nach der Erfahrung mit „Am Feierabend“ könnte man annehmen, daß die im Rezitativabschnitt bei „Der Neugierige“ von Diabelli vorgenommenen Änderungen ebenfalls auf ‚Vogl‘ zurückzuführen sind. Doch das Walcher-Exemplar läßt keinen Zweifel daran, daß die Initiative hierzu aus einer anderen Richtung kam. Diese Eintragung, die unter den hier untersuchten wohl die aufschlußreichste überhaupt ist, zeigt Diabellis Version in statu nascendi. Anstelle des auf die ersten beiden Silben von „dass andere“ entfallenden *cis* stehen bereits *ais* und *dis*. Danach verkürzen sich nun bei Diabelli die beiden Silben von „heisset“ zu Zweiunddreißigsteln. Das Walcher-Exemplar kennzeichnet die damit entstandene Sechzehntelpause zunächst ohne Abänderung der ursprünglichen rhythmischen Werte als „gestohlene“ Pause durch einen senkrechten Phrasierungsstrich. Die dramatische Wirkung ist dieselbe wie bei Diabelli – letzterer tat nichts anderes, als daß er den gewünschten Effekt ausnotierte (und somit auch schematisierte). Walchers Exemplar ist nicht nur deshalb beachtenswert, weil es die Diabelli-Version des betreffenden Liedes in einem fortgeschrittenen Stadium enthält, sondern weil eine der Änderungen zusehends weiterentwickelt wird, und zwar meines Erachtens am wenigsten willkürlich, sondern vielmehr aufgrund der Instruktionen oder der Zustimmung des anwesenden Schubert.

Eine andere Besonderheit der Quelle ist darin zu sehen, daß sie im Gegensatz zu den bisher untersuchten Exemplaren Änderungen nicht nur im 2. Heft enthält. Auch „Pause“ (Heft 3) weist einige aufschlußreichen Veränderungen auf. Im T. 74, bei der Wiederholung der letzten Verszeile, sind die beiden ersten Noten des Textes „Soll es das“ zu *des* bzw. zu *c* korrigiert, und vor die Note, die auf die erste Silbe des „Vorspiels“ fällt, wurde ein hohes Achtel *b* eingefügt und das folgende *f* ebenfalls auf ein Achtel verkürzt, um so ein Melisma zu bilden. Dem Wort

<sup>13</sup> Deutsch, S. 399 u. 403.

<sup>14</sup> „Meinem lieben Freunde Walcher zur Erinnerung. Frz. Schubert 26. April 1827“, s. auch Deutsch, S. 428.

<sup>15</sup> A-Wst, M 6354/SCH.

„das“ geht das bereits bekannte senkrechte Phrasierungszeichen voran. Dennoch: aus dem flüchtigen Duktus der Eintragung (z. B. Schreibfehler) kann man darauf schließen, daß es sich eher nur um einen Versuch handelt, der beim Komponisten vielleicht keinen Gefallen fand. Ob es ein Zufall ist oder nicht, darüber findet sich weder bei Diabelli, noch in anderen Quellen eine Spur.

Diese gibt es jedoch von der Überschrift „langsamer“, die über dem ersten Erklingen (T. 64) des mit „ist es der Nachklang“ beginnenden Zeilenpaares stand und die trotz der anschließenden Radierung lesbar blieb. Bei Diabelli steht an dieser Stelle „a piacere“, was im zeitgenössischen Wortgebrauch das langsamere Tempo mit einschließt (bei diesem Abschnitt des Liedes konnte dies auch kaum etwas anderes bedeuten).

Eine weitere Korrektur bezüglich des Gedichttextes führt zu Schuberts Absichten in der Erstausgabe zurück: Das Wort „Liederschmerz“ in der zweiten Strophe (T. 46), wie es in der Erstausgabe stand, wurde zu Müllers ursprünglichem „Liederschmerz“ korrigiert. Wieder stellt sich die Frage, ob Walcher wohl die Mühe auf sich genommen hatte, Müllers Gedichtband mit den Liedertexten zu vergleichen, oder aber von Schubert über den Druckfehler in Kenntnis gesetzt worden war.

An dieser Stelle kann bereits eine einstweilige Zusammenfassung vorgenommen werden. Seit dem Erscheinen der *Schönen Müllerin* begann der Notentext einzelner Lieder, vor allem von Nr. 5 und 6 des zweiten Bandes, in einem gewissen Grade zu gären. Die Veränderungen stammen teils von Schubert, teils aus seiner unmittelbaren Umgebung. Daß auch letztere auf ihn zurückgehen, wird dadurch plausibel, daß solche Veränderungen kaum in Schuberts physischer Nähe hätten zirkulieren können, die nicht irgendwie von ihm bestätigt, wenn auch nicht unmittelbar veranlasst worden wären. Diese Vermutung wird weiterhin dadurch bestätigt, daß in den analysierten drei Exemplaren die zahlreichen Druckfehler der Klavierstimme der betroffenen Lieder jeweils unkorrigiert blieben. Dies zeugt davon, daß bei der Entstehung der Eintragungen, wie dies im Freundeskreis auch immer üblich war, Schubert selbst am Klavier saß, für den die Noten natürlich nicht mehr als eine bloße Gedankenstütze fungierten. Die Frage, warum die in einem Exemplar eingetragenen Veränderungen im anderen fehlen (obwohl es sich doch gerade um benachbarte Lieder handelt), mißversteht das Verhältnis der Eintragungen zu den gedruckten Noten; darauf komme ich später zurück. Zuerst stelle ich zwei Quellen vor, die die Schlußfolgerung zulassen, daß die bisherigen Versionen vor der Veröffentlichung der Diabelli-Ausgabe bzw. unabhängig von ihr auch über den Freundeskreis hinaus bereits eine gewisse Verbreitung fanden.

#### Das Exemplar der Spaun-Schwester

Die Vignette im Exemplar der Spaun-Cornaro-Sammlung trägt die Namen von Henriette und Josephine, der beiden Töchter Anton von Spauns.<sup>16</sup> Die Bedeutung der Familie Spaun im Leben Schuberts und ihre Verdienste um den Schubert-Kult müssen kaum betont werden. Der Fund unterscheidet sich von sämtlichen bisher untersuchten Exemplaren insofern, als die Eintragungen nicht nur ein oder zwei Lieder betreffen, sondern sich systematisch durch den gesamten Zyklus ziehen (lediglich die Nummern 10, 14, 19 und 20 sind frei davon). Auch der Kreis der Eintragungen erweist sich gegenüber den vorherigen als wesentlich umfangreicher: Neben den zahlreichen Ornamenten und Veränderungen sind eine nuancierte dynamische Skala (oftmals mit der Unterscheidung der einzelnen Textstrophen), lange Phrasierungsbögen und Charakterkennzeichnungen in deutscher Sprache anzutreffen. Darüber hinaus ist die peinlich genaue Ausarbeitung der Deklamation mit Hilfe eines einheitlichen Zeichensystems besonders aufschlußreich. Aus alledem läßt sich schließen, daß die Eintragungen während der Einstudierung des Zyklus vorgenommen wurden.

<sup>16</sup> Spaun-Cornaro-Sammlung, Wien, Privatbesitz.



Gleichzeitig wurde an mehreren Stellen im Gegensatz zu allen bisherigen Exemplaren auch Wilhelm Müllers Text in die ursprüngliche Form zurückversetzt. Dies ist um so beachtenswerter, als die Diabelli-Ausgabe die Texte unberührt ließ. Hier kehren jedoch die aus der Erstaussgabe verschwundenen Reime selbst an solchen Stellen zurück, an denen selbst die *Neue Schubert-Ausgabe* keine Änderungen vorzunehmen wagte.<sup>17</sup> Hier soll keineswegs eine erschöpfende Aufstellung und Bewertung der textlichen und musikalischen Eintragungen vorgelegt werden, sondern lediglich auf sie aufmerksam gemacht werden. Mit diesem Exemplar liegt ein bisher unbekanntes Dokument vor, das uns verrät, wie Schuberts Liederzyklus gegen Mitte der 1830er Jahre in Wien verstanden und gesungen wurde.

Dieser Zeitpunkt beruht auf der Hypothese, daß das Exemplar tatsächlich von einer der beiden Spaun-Schwestern benutzt wurde. Nun wurde Henriette 1819, Josephine 1821 geboren. (Zum Vergleich: Beim ersten Zselizer Besuch ihres Musiklehrers war Komtesse Caroline dreizehn, beim zweiten Mal neunzehn Jahre alt.) Doch gerade durch diesen relativ späten Zeitpunkt ist es mehr als erstaunlich, daß die Eintragungen einen bedeutenden Teil derselben der vorherigen drei Exemplare, nämlich die von Schubert stammenden Veränderungen in den T. 22 und 84 in „Am Feierabend“ sowie die aus der Umgebung vom Komponisten mehrfach ausgewiesene Veränderung im T. 51 von „Der Neugierige“ beinhalten. Sind es vielleicht die Rückwirkungen der Diabelli-Ausgabe? Dem widerspricht jedoch, daß es in diesem Exemplar noch zahlreiche Veränderungen gibt, die bei Diabelli nicht zu finden sind, demgegenüber lediglich zwei, die eher zufällig mit Diabelli übereinstimmen. Das Entscheidende ist gerade, daß eine das Andenken Schuberts pflegende Familie selbst zu Zeiten des Triumphzuges der Diabelli-Ausgabe die in Vergessenheit geratene Erstaussgabe benutzt. Eine andere Sache ist dabei, daß sich der Gesangslehrer bereits weniger pietätvoll erweist. Man hat zwar nicht das Recht, die prinzipielle Möglichkeit auszuschließen, daß die Überschneidungen auch unabhängig voneinander entstanden sein könnten, jedoch halte ich es für viel wahrscheinlicher, daß sich die hier vorgefundenen Abweichungen in „Am Feierabend“ und „Der Neugierige“ in jene von Schubert ausgehende apokryphe Überlieferungsstrecke eingliedern, deren erste Spuren in den drei zuvor untersuchten Exemplaren entdeckt wurden und von der ein Zweig so oder so in die Diabelli-Ausgabe mündete.<sup>18</sup>

### Das Peterskirche-Album

Aus dem Nachlaß Diabellis tauchte ein Album auf, das eine komplette Kopie des Liederzyklus umfaßt und das sich sozusagen als Anhang den ersten vier behandelten Dokumenten anschließt, obgleich es an vielen Stellen mit der Diabelli-Ausgabe identisch ist.<sup>19</sup> Gleichwohl unterscheidet es sich von den anderen Exemplaren nicht nur dadurch, daß es eine auch bereits bekannte

<sup>17</sup> Es kehrt zum Beispiel das Zeilenende „rings und rund“ in der 3. Strophe von *Die liebe Farbe* (anstelle des Textes „rings umher“ in der Erstaussgabe) wieder; ebenfalls „die Hoffnung wohnt“ in der 3. Strophe von *Mit dem grünen Lautenbände* anstelle von „die Hoffnung grünt“, und auch mehrere Druckfehler verschwinden. Außerdem gibt es noch solche Textberichtigungen, die nicht durch die vermutete Authentizität, sondern einfach durch die leichtere Aussprache motiviert sind.

<sup>18</sup> Weitere in Wiener Bibliotheken aufbewahrte Exemplare aus dem Besitz von Personen, die noch mit Schubert selbst in Beziehung gebracht werden können, weisen wenige Eintragungen auf. In einem Exemplar des Erzherzogs Rudolf [2.–5. Heft = A-Wgm, VI 6430, Exemplar 3] wurden lediglich die T. 13–14 von „Des Müllers Blumen“ mit einer kurzen Appoggiatura und einem Doppelschlag verziert. In derselben Bibliothek weist das Exemplar 5 in „Eifersucht und Stolz“ merkwürdigerweise Eintragungen auf, die auf die willkürlichen Taktwiederholungen der Diabelli-Ausgabe hinweisen; bei diesem Exemplar ist der frühere Besitzer nicht bekannt. – All diese Eintragungen – unabhängig von der Frage ihrer Authentizität – zeugen von jener einfachen, heute jedoch bei weitem nicht akzeptierten Tatsache, daß die verzierte Aufführung der Schubert-Lieder in ihrer Zeit und auch später als selbstverständlich galt. – Im Exemplar Joseph Hoffmanns [A-Wst, M 6354/SCH], eines zeitgenössischen Wiener Bassisten, der auch Schubert-Lieder sang, wie auch im 70. Band der Witteczek-Spaun-Sammlung [A-Wgm, VI 6430, Exemplar 1] fand ich keine bemerkenswerten Eintragungen.

<sup>19</sup> Seit Fertigstellung des in einem Sonderband der *Neuen Schubert-Ausgabe* publizierten *Kritischen Berichts* (Tübingen 1979) gelangte das Material der Peterskirche, die einen Teil des Diabelli-Nachlasses aufbewahrte, in die Österreichische Nationalbibliothek.

Quelle war, sondern auch dadurch, daß gerade die Lieder „Am Feierabend“ und „Der Neugierige“ (des weiteren, in bescheidenerem Ausmaß das ihnen vorangehende „Danksagung an den Bach“) Abweichungen aufweisen, die in keiner anderen Quelle anzutreffen sind. Walther Dürr vertritt die Hypothese, daß die drei Lieder in diesem Album auf Frühfassungen basieren, eine These, die angesichts der zumeist auffällig glücklichen Änderungen plausibel erscheint. In „Am Feierabend“ ist der Rhythmus im Baß der T. 12–15 mit dem Rhythmus in der „Reprise“ identisch; die Suspiration im T. 46, die von Schubert in das Schönstein-Exemplar selbst eingetragen worden war, erscheint hier in den T. 30 und 34. T. 81 folgt dagegen der Schönstein-Version. (Wenn es stimmt, daß diese Quelle auf einer Frühfassung basiert, so kann es sein, daß es sich bei der Korrektur im Schönstein-Exemplar einfach um die Rektifikation eines Druckfehlers handelt.) Im T. 85 (vgl. Notenbeispiel 2) steht demgegenüber eine ausgeschriebene Kadenz, die den Notierungsgewohnheiten Schuberts – auch unabhängig von seinem Geschmack – völlig fremd ist. Während diese Quelle der drei Lieder vermutlich auf Frühfassungen beruht, zeugt diese Stelle davon, daß in ihnen auch keine späteren Auflagerungen auszuschließen sind. Wie das Album zu Diabelli gelangte und ob es bei der Vorbereitung der *Neuen Schubert-Ausgabe* eine Rolle spielte, ist unsicher. Sicher ist jedoch, daß, obgleich sich dieses Segment des Albums auf einer von der bisherigen abweichenden Überlieferungsstrecke bewegt, es doch an einem Punkt mit Schuberts authentischen Eintragungen zusammentrifft.

\*

Die an den Exemplaren der Erstausgabe aus dem Freundeskreis Schuberts vorgenommenen Untersuchungen machen glaubhaft, daß die Diabelli-Ausgabe der *Schönen Müllerin* in nucleo – bis auf wenigstens ein, höchstens zwei Lieder – auf den Komponisten zurückgeführt werden kann. Es ist nicht auszuschließen, daß sich diese Zahl im Falle des Auftauchens weiterer Exemplare erhöhen wird. Obwohl es gelungen war, drei bisher unbekannte Dokumente aufzuspüren, ist der wichtigste Ertrag dennoch nicht philologisch, sondern musikhistorisch zu sehen. Die überwiegende Mehrzahl der Eintragungen, selbst wo Noten geändert wurden, sind „unwillkürliche Manieren“, also etwas, das nicht zum Körper des Werkes, sondern zu dem der Aufführung gehört. Sie machen den eigentlichen Notentext nicht ungültig und sind auch nicht Alternativen: Sie sind inkommensurabel mit ihm. Und selbst die editorische Praxis, die über die typographischen Methoden der Publikation der in beordnender Relation stehenden Texte verfügt, ist nicht in der Lage, diesen Unterschied zu verdeutlichen.

Diese Neutralität des gedruckten Notentextes schöpfte Diabelli aus. Seine Ausgabe macht in der Tat jenen radikalen Wechsel greifbar, der den Unterschied dieser zwei Funktionen der Notenschrift verschwinden ließ. Doch diejenige Notenschrift, die bloß eine Aufführung fixiert, dient auch noch zu Schuberts Lebzeiten zum Hausgebrauch. Zur Zeit seines Todes geriet die Kenntnis darüber in Vergessenheit, daß die Aufgabe der Notenschrift ursprünglich nicht in der Interpretation des Werkes bzw. in der Vorschrift für eine ideelle Aufführung beruht, sondern die Verankerung des Werkes – die Verhältnisse der Töne und der in diesen Verhältnissen begründeten Struktur statt der Töne selbst – darstellt. Das Werk löst sich also nicht restlos in der Aufführung auf, und gerade dieses Mehr birgt seinen metaphysischen Ursprung. Ist die Diabelli-Ausgabe der *Schönen Müllerin* eine Fälschung, dann nicht deshalb, weil sie vom Komponisten nicht niedergeschriebene Noten anhängt, sondern deshalb, weil sie das Werk zum eigenen Handexemplar degradiert – weil sie etwas als Bestandteil des Werkes darstellt, das ursprünglich zur Sphäre der Interpretation gehörte, und damit das Werk als Werk angreift.

## Günther Ramin, Mitherausgeber und Autor der Zeitschrift „Musik und Kirche“. Einige Anmerkungen

von Britta Martini, Leipzig

Für die heterogene und nach einer neuen Identität suchende Kirchenmusikerschaft Deutschlands verkörperte Günther Ramin einen Künstlertypus, der mit seiner Begabung und Professionalität weder stilistisch sich einengen noch hinsichtlich seines unbändigen Ausdruckswillens als Interpret domestizieren ließ. In gewissen, der sogenannten Singbewegung verpflichteten Kreisen wurde dies durchaus als Bedrohung eines soeben sich installierenden Ideals von kirchenmusikalischem Amt und gottesdienstlicher Musik empfunden. Von der Spannung zwischen großer Kunst und Gebrauchsmusik, zwischen künstlerischer Freiheit und ideologischem Zwang zeugen viele der Beiträge, die seit 1929 in der im selben Jahr gegründeten Zeitschrift *Musik und Kirche* erschienen sind.

Ramin, der seit 1933 zum Herausgeberkreis von *Musik und Kirche* gehörte, offenbar aber bereits an den seit 1927 bestehenden Plänen zur Konzeption dieser Zeitschrift beteiligt war, wie aus seinem Grußwort zum 25. Jahrgang von *Musik und Kirche* hervorgeht,<sup>1</sup> hat sich, soweit ich sehe, zwölfmal in *Musik und Kirche* zu Wort gemeldet. Seine durchweg kurzen Aufsätze möchte ich im folgenden unter dem Gesichtspunkt der Auseinandersetzung mit bzw. der Aneignung von Positionen vorstellen, die in der sog. „Singbewegung“ und in der sog. „Orgelbewegung“ vertreten wurden.<sup>2</sup> Generell läßt sich in Ramins Aufsätzen eine gewisse Distanz, zuweilen aber auch ein rechtfertigendes Moment<sup>3</sup> gegenüber dem „Blickfeld dieser Kreise“<sup>4</sup> beobachten. Als Mitherausgeber einer Zeitschrift, die den Veröffentlichungen sing- und orgelbewegter Manifeste viel Platz einräumte und deren Gründer und Herausgeber Christhard Mahrenholz<sup>5</sup> ein wichtiger Vertreter dieser Kreise war, befand sich Ramin, einerseits der Orgelbewegung durch sein Interesse an den wiederentdeckten Barockorgeln (Schnitger, Silbermann, Hildebrandt, Trost u. a.) verbunden,<sup>6</sup> andererseits nicht gewillt, auf Max Regers Orgelwerke und das zu deren Wiedergabe benötigte Instrument zu verzichten, in einem Zwiespalt, der sich in seinen Texten bis in die Wortwahl hinein verfolgen läßt.

<sup>1</sup> *MuK* 25 (1955), S. 2 f.

<sup>2</sup> Nicht berücksichtigt werden hier: Günther Ramin, „Karl Straube, der Pädagoge“, in: *MuK* 15 (1943), S. 5–9; ders., „Nachruf für Karl Straube“, in: *MuK* 20 (1950), S. 81.

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno schreibt schon 1936 in Heft 28/30 der Zeitschrift *Dreiundzwanzig. Eine Wiener Musikzeitschrift* (S. 29–37) vom „Schein der moralischen Überlegenheit“, mit dem sich die Vertreter der ‚Gemeinschaftsmusik‘ umgeben“, zit. nach Albrecht Riethmüller, „Die Bestimmung der Orgel im Dritten Reich. Beispiel eines Fundierungszusammenhangs zwischen ästhetischer Anschauung und politischer Wirklichkeit“, in: *Orgel und Ideologie. Bericht über das fünfte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung* 5.–7. Mai 1983 in Göttingen, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Murrhardt 1984, S. 66.

<sup>4</sup> Ramin, „Die Orgel ‚Ver Sacrum‘ im Jugendhof Hassitz“, in: *MuK* 2 (1930), S. 34.

<sup>5</sup> Pfarrer; schuf mit der von ihm entworfenen Disposition incl. Mensuren der 1926 erbauten Orgel an der St. Marien-Kirche in Göttingen eines der ersten Instrumente der Orgelbewegung. Mitgründer und Mitherausgeber der Zeitschrift *Musik und Kirche*, gab 1932 die Werke Samuel Scheidts heraus, wurde 1949 als Nachfolger Karl Straubes Vorsitzender der Neuen Bachgesellschaft. Mehrfacher Autor von *Musik und Kirche* zu liturgischen und kirchenmusikalischen Themen.

<sup>6</sup> Ramin hatte schon in den frühen 1920er Jahren Kontakt zu Hans Henny Jahnn; er kannte die Hamburger Schnitger-Orgel und veranlaßte Karl Straube zu einem Besuch in der St. Jakobi-Kirche, woraufhin dieser seine „bereitgestellte Ausgabe alter Orgelmeister nochmals grundlegend umarbeitete“ (Ramin, „Karl Straube, der Pädagoge“, in: *MuK* 15 (1943), S. 8).

Mit der besonders von Christhard Mahrenholz proklamierten Alternative zwischen der sog. Kultorgel<sup>7</sup> und der Konzertorgel<sup>8</sup> wollte sich Günther Ramin nicht abfinden. Dies geht nicht nur aus seiner Biographie, sondern auch aus seinen Aufsätzen hervor. In seinem Bericht über die Orgel mit dem Namen „Ver sacrum“<sup>9</sup> im Jugendhof Hassitz (Schlesien), mit dem Ramin 1930 als Autor der Zeitschrift *Musik und Kirche* debütiert, befließigt er sich zwar des einschlägigen Vokabulars, spricht von der Orgel als Kultinstrument und von kultischem Gemeinschaftsdienst, in den eine solche Orgel sich einzufügen geeignet sei, aber insgesamt bleibt seine Schreibweise nüchtern, unaufgeregt und frei von dem moralisierenden Predigtstil, mit dem in vielen anderen Aufsätzen im gleichen Heft der Zeitschrift zur andauernden Gewissensprüfung und Kontrolle der „inneren Haltung“ beim Musizieren aufgerufen wird.<sup>10</sup> Auch Günther Ramin spricht in seinem 1932 in *Musik und Kirche* veröffentlichten Beitrag über „Die Improvisation im gottesdienstlichen Orgelspiel“<sup>11</sup> von der „gewissenhafte[n] Selbstprüfung eines jeden sich zum Organisten berufen fühlenden Musikers“, und er fragt, „ob er seiner geistigen und seelischen Veranlagung nach sich fähig fühlt, dem gottesdienstlichen Geschehen innerlich nahezukommen und eine wirklich positive Einstellung zu der kultischen Handlung zu gewinnen. Kann er dies nicht, so wird man dem begabtesten Spieler als Improvisator im Gottesdienst seine Unechtheit, Unaufrichtigkeit und Beziehungslosigkeit zum Kultischen anmerken.“ Vor dem Hintergrund einer archaisierenden neolutherischen Terminologie, mit der beständig vom „rechten“ Singen, Beten und Hören und der dazu gehörigen „inneren Haltung“ gesprochen wird,<sup>12</sup> nehmen sich Ramins Formulierungen („geistige und seelische Veranlagung“, „innerlich nahekomen“,

<sup>7</sup> Die Begriffe „Kult“ und „kultisch“ werden im Umkreis von Orgelbewegung, Singbewegung und kirchenmusikalischer Erneuerung gern und häufig verwendet. In der Regel kann „Kult“ mit Gottesdienst, „kultisch“ mit gottesdienstlich gleichgesetzt werden, vgl. dazu Christoph Krummacher, *Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik*, Göttingen 1994, S. 111 ff., der die Verwendung dieser Begriffe in Oskar Söhngens musikalisch-theologischen Schriften diskutiert. Die Begriffe „Kult“ und „kultisch“, so vage sie immer blieben und gehandhabt wurden (je diffuser die Begrifflichkeit, desto leichter die Gesinnungsmanipulation und -überwachung), werden schon bei Söhngen auch außerhalb des engeren kirchenmusikalischen Zusammenhangs verwendet, indem Söhngen Orffs *Carmina burana* und schließlich eine Art Urzustand der Musik damit verbindet. Wenn der Berliner Domorganist Fritz Heitmann, Mitglied im „Kampfbund für deutsche Kultur“ in seinem Aufsatz „Die Orgel – das Instrument unserer Zeit?“, in: *Jahrbuch der deutschen Musik 1943*, hrsg. von H. v. Hase, Leipzig u. Berlin 1943, S. 159, schreibt: „überall in der Kunst erkennt man den Willen zum Überpersönlichen unter Abwendung von der Darstellung subjektiver Empfindsamkeiten. Das ist in der Musik die Aufgabe der Orgel, und es ist kein Zufall, daß dieses Instrument von jeher bei großen kultischen Feiern als Dolmetsch musikalischer Gemeinschaftsempfindungen betrachtet wurde. Auch heute sind ihr bei den großen nationalen Feiern besondere Aufgaben gestellt, und nicht umsonst nimmt sich die Hitler-Jugend der Orgel als ihres Instrumentes in nachdrücklicher Weise an. Man darf also wohl sagen, daß die Orgel in starkem Maße im Leben des Volkes verankert ist“, dann wird die Nähe der Begriffe „Kult/kultisch“ zur nationalsozialistischen Musikanschauung deutlich. In den Begriffen „Kult/kultisch“ fließen ein bestimmtes Verständnis von christlichem Gottesdienst und nationalsozialistischer Feiergusgestaltung (für beide Akte wurde die Orgel als geeignetes Instrument angesehen) ineinander; ihre Gemeinsamkeiten (Gemeinschaftsideal, einheitliche Gesinnung, autoritäre Strukturierung) werden durch die Wahl der Begriffe „Kult/kultisch“ betont. Nach Fischer ist im Begriff „Kultorgel“ der Gegensatz zwischen geistlich-kirchlichem und weltlichem Instrument aufgehoben, vgl. Jörg Fischer, „Geschichtlichkeit – Kulturkritik – Autonomieverlust. Bewegungen um die Orgel in der Weimarer Republik“, in: *Orgel und Ideologie* (wie Anm. 3), S. 51 f.

<sup>8</sup> Vgl. Christhard Mahrenholz, „Orgel und Liturgie“, in: *Bericht über die Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa.*, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Kassel 1928. Fischer, S. 140, faßt Mahrenholz' auf der Freiburger Orgeltagung gehaltenen Vortrag folgendermaßen zusammen: „Unter dem Einfluß der theologischen Lutherrenaissance, die nach dem Krieg eingesetzt hatte, entwickelte Mahrenholz die Bestimmung der Orgel, d. h. ihre liturgische Funktion aus dem Wesen des lutherischen Gottesdienstes und definierte sie als einen zur Ausführung selbständiger gottesdienstlicher Aufgaben befähigten Faktor, unter der Voraussetzung, daß sie sich dem liturgischen Geschehen unterzuordnen und im wesentlichen choralgebundene, also keine Konzertliteratur zu spielen habe.“

<sup>9</sup> Günther Ramin, „Die Orgel ‚Ver Sacrum‘ im Jugendhof Hassitz“, in: *MuK* 2 (1930), S. 34–37. „Ver sacrum“ (lat.), zu deutsch: Heiliger Frühling. Das Instrument war „dem Gedächtnis der Gefallenen und Toten unter dem Namen ‚Ver sacrum‘ geweiht.“ Pfr. Fritz Haufe, „Zur Hassitzer Freizeit“ in: *MuK* 2 (1930), S. 17.

<sup>10</sup> Vgl. die Texte von Konrad Ameln, Karl Bernhard Ritter und Fritz Haufe in Heft 1 des 2. Jahrgangs (1930) von *MuK*.

<sup>11</sup> Ramin, „Die Improvisation im gottesdienstlichen Orgelspiel“, in: *MuK* 4 (1932), S. 158–161.

<sup>12</sup> Vgl. z. B. Oskar Söhngen, „Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik“, in: *MuK* 4 (1932), S. 195, und viele andere Aufsätze aus dieser Richtung.

„positive Einstellung gewinnen“, „Beziehungslosigkeit“) geradezu weltlich und fast modern aus. Den größten Teil seines Aufsatzes widmet Ramin dann Fragen der Vermittlung improvisatorischer Fähigkeiten.

In seinem 1934 in *Musik und Kirche* abgedruckten Kommentar zu Herbert Kellerts Artikel „Grundlagen der Orgeltechnik“<sup>13</sup> im gleichen Heft redet Ramin als Vertreter der „offiziellen Kirchenmusik“ und der „offiziellen großen Kunst“, wie Vertreter der Singbewegung gern formulieren,<sup>14</sup> ausschließlich über technische Fragen des Orgelspiels, über Fingersätze, Artikulation, Phrasierung und über die Notwendigkeit, orgeltechnische Probleme am Klavier vorzustudieren. Ein Fachgespräch unter Fachleuten, in dem eine irgendwie geartete „Gesinnung“ nicht zur Debatte steht.

„Offizielle Kirchenmusik“ und Singbewegung begegnen sich in Ramins im folgenden Jahr erschienenen Artikel über „Das Orgelvorspiel und die Choralreform in Bezug auf die ‚Lieder für das Jahr der Kirche‘“.<sup>15</sup> Um die Diskrepanz zwischen den aufgrund ihrer kompositorischen Qualität unaufgebbaren Choralvorspielen alter Meister, die – mit Ausnahme von Scheidt – von einem „metrisch ausgeglichenen“ c. f. ausgehen und den wieder eingeführten polyrhythmischen Kirchenliedfassungen im Gottesdienst auszugleichen, schlägt Ramin vor, die Gemeindelieder mit zwei Choralvorspielen einzuleiten. Für Luthers Osterlied „Christ lag in Todesbanden“, das nun (1935) wieder in seiner ursprünglichen Form gesungen werden soll, stellt er Scheidts Orgelchoral zu dem Lied und Bachs Bearbeitung im Orgelbüchlein zu einer zweisätzigen Choralpartita zusammen und bietet für weitere Kirchenlieder eine Auswahl von Choralvorspielen an, als deren Fundort er nicht selten die 1924 und 1931 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Bände seines Lehrwerks *Das Organistenamt* angeben kann.<sup>16</sup>

Das Heft Nr. 5 des nächsten Jahrgangs von *Musik und Kirche* bringt Ramins Betrachtungen über „Das Cembalo und seine kirchenmusikalische Verwendung“,<sup>17</sup> für die er sich im Hinblick auf den aktuellen Stand der musikwissenschaftlichen Forschung und aus aufführungspraktischen Gründen dezidiert einsetzt. Der Behauptung, das Cembalo sei ein weltliches, unkirchliches Instrument, widerspricht er mit dem Hinweis auf das musikalische Barock, das zwischen geistlichem und weltlichem Instrumentarium nicht unterschieden habe. Auch Bachs häufig angewandtes Parodieverfahren ist ihm Beweis für „das wundervoll Synthetische und harmonisch Gebundene dieser Epoche“, da „Gott in allen Dingen des Lebens und Erlebens gleichermaßen ruht.“ In diesem Aufsatz klingt schon an, was Günther Ramin ein Jahr später (1937) unter dem Titel „Stil und Manier. Betrachtungen zur Wiedergabe der Orgelmusik verschiedener Zeiten“<sup>18</sup> deutlich und ausführlich darlegt: Orgelmusik verschiedener Zeiten muß auch verschieden wiedergegeben werden. Ramin beginnt seinen Text mit der Abgrenzung von einer romantischen, dem Regerschen Ausdrucksstil verhafteten Interpretation der Bachschen Orgelwerke, zugleich warnt er davor, wie schon in seinem Aufsatz über die Verwendung des Cembalos, diese bislang unterschiedslos gehandhabte „Manier“ durch die unterschiedslose Anwendung „der Ausdrucksmanier des musikalischen Mittelalters“ zu ersetzen. Ramin wendet sich leidenschaftlich gegen eine Nivellierung und Uniformierung aller künstlerischen Äußerungen, die zu einer erneuten Erstarrung führen würden. Gerade die Barockzeit sei „eine der mannigfaltigsten und phantasie- und ausdrucksreichsten Epochen überhaupt.“ Mit „Kühle und Zurückhaltung“ dürften die Werke dieser Epoche nicht gespielt werden.

<sup>13</sup> Ramin, „Zum Aufsatz ‚Grundlagen der Orgeltechnik‘“, in: *MuK* 6 (1934), S. 127–130. Kellerts Aufsatz erschien ebd., S. 121 f.

<sup>14</sup> Vgl. Kurt Ihlenfeld, „Erste schlesische Freizeit ‚Musik und Kirche‘ im Jugendhof Hassitz vom 30. Sept. bis 7. Okt. 1929“, in: *MuK* 2 (1930), S. 3, sowie Fritz Haufe (wie Anm. 9), ebd., S. 7.

<sup>15</sup> *MuK* 7 (1935), S. 65–69.

<sup>16</sup> Der 3. Band seines Lehrwerkes kam 1937 heraus.

<sup>17</sup> *MuK* 8 (1936), S. 216–219.

<sup>18</sup> *MuK* 9 (1937), S. 212–216.

Es fällt auf, daß Ramin in diesem Text, den man geradezu als sein musikalisches Credo bezeichnen könnte,<sup>19</sup> einige in Kreisen der Sing- und Orgelbewegung häufig gebrauchten Termini kritisch aufgreift und hinterfragt. Mit den Sätzen: „Es ist wichtig, sich vor Augen zu halten, daß zu allen vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Zeiten ein schöpferisches Genie [!] eine individuelle [!] Erscheinung mit subjektiv [!] verankerter Gestaltungskraft und Art ist“, und: „Man kommt dann zu dem heutzutage vielleicht auffallenden Ergebnis, daß eine aus Einsicht und Ehrfurcht gewonnene individuelle Gestaltung werkgetreu und stielecht ist, wogegen die oft genannte sachliche Haltung un=sachgemäß und maniert erscheinen kann“<sup>20</sup>, widerspricht er unter bewußter Verwendung der von der Singbewegung signifikant aufgeladenen Begriffe „Genie“, „Individualität“, „Subjektivität“ und „sachlich“<sup>21</sup> dem Dogmatismus eben dieser Kreise. Er findet deutliche Worte, wenn er die Vorbehalte gegen Max Reger, gegen „Virtuosentum“, gegen das „Konzert“ und gegen „subjektivistische Willkür“ als Tarnung für technisch-musikalische Defizite entlarvt. Für die Organisten-Ausbildung fordert Ramin die ganze Breite des Repertoires statt einer Beschränkung des Lehrplans auf gottesdienstlich verwendbare Literatur, wie das offenbar an den neu gegründeten Kirchenmusikschulen der Fall ist.<sup>22</sup>

Ramins Aufsatz zeugt von großer Sachkenntnis gerade auch bezüglich der alten vorbachschen spanischen, italienischen, niederländischen, französischen, englischen und deutschen Meister, von denen er viele namentlich aufzählt und ihnen, obwohl sie weder dem barocken noch dem romantischen Zeitalter angehören, „ganz scharf umrissene, musikalisch selbständige Persönlichkeiten“ attestiert. Bei der Wiedergabe ihrer Werke müsse auch die „jeweils persönliche Eigenart des Komponisten und des Orgel-Typus, aus dessen Klang heraus dieser geschaffen hat“ berücksichtigt werden. Das klingt auch heute noch aktuell.

Ein gewisser Rechtfertigungszwang Ramins gegenüber der Orgelbewegung in Bezug auf Max Reger geht deutlich aus seiner Argumentationsstrategie im gleichen Aufsatz hervor. Reger bzw. das Studium seiner Orgelwerke sei nützlich als gute Vorbereitung für die technische und künstlerische Beherrschung auch mancher „schwierigen“<sup>23</sup> Werke unserer lebenden Kirchenmusik-Komponisten – und er zählt auf: Kaminski, Distler, David; zum anderen sei Reger der „notwendige Abschluß einer Epoche“, auf der dann „die positive Reaktion und Reformation im Orgelbau“ fußen konnte.

Auch sein im Jahr 1940 in *Musik und Kirche* erschienener Aufsatz über „Joh. Seb. Bachs Werk als Ausdruck seiner Lebensauffassung“<sup>24</sup> weist wieder die Begrifflichkeit der Singbewegung auf, in der Bach als „kult“-gemäßer Komponist dargestellt und empfohlen wird. Ramin scheut in diesem Zusammenhang wiederum vor dem Geniebegriff nicht zurück, betont aber auch mehrfach Bachs „religiöse“ Umfeld, seine feste Verankerung im lutherischen Glauben und seine trotz seines wechselvollen Lebens gleichbleibende (christliche) geistige und seelische Grundhaltung. Auf etwas mehr als vier Seiten benutzt Ramin viermal das Wort „Haltung“, die Verwendung des Synonyms „Einstellung“ habe ich nicht gezählt. Natürlich darf auch der Begriff

<sup>19</sup> Auch der Thomasorganist Hans Heintze weist in „Der Organist Günther Ramin. Zu seinem 60. Geburtstag am 15. Oktober 1958“, in: *MuK* 28 (1958), S. 193–197, auf diesen Aufsatz hin.

<sup>20</sup> Schreibweise einschließlich der gesperrt gedruckten Worte wie im Original.

<sup>21</sup> Vgl. dazu auch Riethmüller (wie Anm. 3), S. 47.

<sup>22</sup> Vgl. dazu Gerhard Schwarz, „Die Ausbildung des Kirchenmusikers als Auftrag der Kirche“, in: *MuK* 5 (1933), S. 304; Oskar Söhngen, „Eine Wahl- und Prüfungsordnung für Kirchenmusiker in Altpreußen“, in: *MuK* 6 (1934), S. 246; Walter Blankenburg, „Die Idee der evangelischen Kirchenmusikschule 1928 – 1948 – 1968“, in: *Kirche und Musik*, Göttingen 1979.

<sup>23</sup> Im Original gesperrt gedruckt.

<sup>24</sup> *MuK* 12 (1940), S. 73–77.

„organisch“<sup>25</sup> bei der Charakterisierung der „von echtem lutherischem Geist durchdrungenen“ Werke Bachs nicht fehlen, und „außerdem verbindet sich in ihnen gotisches [!] Wesen mit barockem Zeitstil.“ Selbstverständlich ist Bachs Musik weder sentimental noch resigniert (auch seine Sterbe-Kantaten und -Motetten sind es nicht) – obwohl in seiner Familie bereits eine betrübliche Entwicklung hin zu einer falschen „geistigen Haltung“ und „inneren Einstellung zur Musik“ sich bemerkbar macht –, sondern sie ist Ausdruck einer christlich-frohen Zuversicht und Sehnsucht.

Warum diese These der Einheit von Leben und Werk als Resultat einer bestimmten „geistigen Haltung“, die angeblich der Grund dafür war, daß J. S. Bach seine glückliche und unbeschwerte Zeit als (weltlicher) Köthener Hofkapellmeister zugunsten des beschwerlichen (kirchenmusikalischen) Leipziger Thomaskantorats aufgab?

Für radikale Vertreter der Singbewegung lag Bach „schon auf der absteigenden Linie“. Mit diesen Worten paraphrasiert der Theologe und damalige Chefideologe der Kirchenmusik<sup>26</sup> Oskar Söhngen 1932 in seinem Aufsatz „Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik“<sup>27</sup> kritisch eine These von Richard Gölz,<sup>28</sup> nur um siebzehn Seiten später selbst das Urteil über Bach zu sprechen:

„Aber auch die Bach'sche Melodie wird der Forderung nach einem Primat des ‚Wortes‘ nur in sehr bedingtem Sinne gerecht. ... Bach berücksichtigt also das ‚Wort‘ nur soweit, als er seinen tiefsten Gehalt, seinen ‚Sinn‘, in die Prägung des Melodischen einfließen läßt. Er schafft gewissermaßen einen Typus, eine typische Form jeder Arie. Aber damit hört auch der Einfluß des ‚Wortes‘ auf. Die Melodie führt (nach ihrer immanenten Logik), der Text ist ‚unterlegt‘. Das hängt damit zusammen, daß die Bach'sche Melodik rein instrumental erfunden ist; ihr Rhythmus ist ein anderer als der der Sprache, der seinerseits wieder auf dem Rhythmus des Atmens beruht. Und es ist durchaus konsequent, daß die Singbewegung über Bach hinaus zur älteren Chormusik zurückstrebt, die sich naiver dem ‚Wort‘ geöffnet hält; sie fühlt sich meist bei Schütz und Haßler wohler. Ich schließe ab: Was dem großen Genius eines Bach gelang, das ‚Wort‘ in die instrumentale Melodie einzuschmelzen, das wird den kleineren Geistern kaum gelingen. Ihrer Natur nach ist die instrumentale Melodie nicht in der musica sacra beheimatet.“<sup>29</sup>

Der Musikwissenschaftler und Komponist Fritz Dietrich (1905–1945), der in Freiburg bei Gurlitt und Moser und 1930 am Landeskonservatorium in Leipzig bei Straube studierte, unterscheidet 1935 zwischen Schütz und Bach folgendermaßen: „Schütz singt, Bach spielt. Er spielt, auch dort, wo man ihn äußerlich singen hört... Der Singende dient, der Spielende

<sup>25</sup> Im Original gesperrt gedruckt. „Organisch=gewachsen“ ist auch die deutsche Orgelbewegung (s. Ramin, „Stil und Manier. Betrachtungen zur Wiedergabe der Orgelmusik verschiedener Zeiten“, in: *MuK* 9 (1937), S. 212–216); vgl. auch Ernst Schieber, „Die Singwoche im neuen Reich“, in: *MuK* 6 (1934), S. 103, und Karl Bernhard Ritter „Flucht in die Form“, in: *MuK* 10 (1938), S. 171, als zwei von vielen weiteren möglichen Beispielen für die reichliche Verwendung des Wortes „organisch“.

<sup>26</sup> Vgl. Wolfgang Herbst, „Die Wiedergeburt der Kirchenmusik und ihr politischer Kontext“, in: *Der Kirchenmusiker* 41 (1990), S. 121 f.

<sup>27</sup> *MuK* 4 (1932), S. 193–222, hier S. 196 und 213 f.

<sup>28</sup> Richard Gölz, „Die Bedeutung der musica sacra für das kirchliche Gemeindeleben“, in: *MuK* 1 (1929), S. 241 f.

<sup>29</sup> Schreibweise des Textes wie im Original.

herrscht.“<sup>30</sup> Bach war schon zu nah an der verpönten Zeit des Pietismus und der Aufklärung, an Klassik und am „subjektivistischen“ Geniekult, während Schütz noch vom Reformationszeitalter – mit dem die deutsche nationalsozialistische „Reform“ nicht selten verglichen wird<sup>31</sup> – profitieren konnte.

Die Luther-Renaissance der liturgischen Erneuerungsbewegung<sup>32</sup> entwickelte eine besondere Vorliebe für die neu entdeckten Komponisten des 16. und des 17. Jahrhunderts; der Straube-Schüler Wolfgang Reimann, seit 1928 Orgellehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin und Mitherausgeber von *Musik und Kirche*, empfiehlt 1930 das „vor chromatischer Verschraubtheit und atonaler Verblödung“ rettende „Stahlbad bei den alten Meistern“.<sup>33</sup> Es gibt kaum eine programmatische Schrift aus der Zeit, die sich zu einer dieser Bewegungen äußert, in der nicht von einer „inneren Haltung“ die Rede ist; diese Haltung wird mit vielen Namen („kultische Lebenshaltung“,<sup>34</sup> „innere Grundeinstellung“,<sup>35</sup> „Gesamthaltung der Singbewegung“<sup>36</sup>) und mit vielen latenten Bewertungen verbunden,<sup>37</sup> jedoch niemals konkretisiert und zu realen Lebensumständen in Beziehung gesetzt. Auch darin unterscheiden sich Ramins Texte von solchen der verschiedenen „Bewegungen“: Ramin greift zwar das gängige Vokabular auf, wenn er von Haltung und Einstellung spricht, versucht aber auch häufig, die Begriffe mit Leben zu erfüllen, indem er beschreibt, wie die Haltung Bachs und seiner Werke beschaffen sei, nämlich künstlerisch, religiös, überkonfessionell, lutherisch. Allerdings bietet er den Hardlinern aus der kirchlichen Singbewegung damit schon wieder eine Flanke: Künstlertum, Geniekult, Konzertwesen und diffuse, an den sog. Kulturprotestantismus der Jahrhundertwende erinnernde Religiosität wurden schärfstens abgelehnt – man war entweder als Anhänger der Berneuchener oder als Anhänger der Dialektischen Theologie von Karl Barth evangelisch oder allenfalls christlich.<sup>38</sup> Ich lese Ramins Aufsatz über Bach als Versuch, ihn und seine Musik für die Bewegung attraktiver zu machen. Einerseits stellt Ramin Bach als einen den Idealen der Singbewegung entsprechenden Musiker („organisch“, lutherische „Haltung“, Einheit von weltlicher und geistlicher Musik) dar, andererseits verteidigt Ramin hier nicht zum ersten Mal Künstlertum, Individualität, (selbst Subjektivität) und Professionalität in der Musik.

<sup>30</sup> Fritz Dietrich, „Bach und Schütz“, in: *Zeitschrift für Hausmusik* 4 (1935), S. 67, zit. nach Johannes Hodek, *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik* Th. W. Adornos, Weinheim 1977, S. 446. Vgl. zu Schütz und Bach auch den ohne Namen abgedruckten Text: „Joh. Seb. Bach und der Choralgesang“, in: *MuK* 9 (1937), S. 40. Ein Artikel gleichen Titels erschien von Hans Joachim Moser in der *Zeitschrift für Kirchenmusiker* 19 (1937), Nr. 1. Der Freiburger Musikwissenschaftler Moser nannte Heinrich Schütz „Vater der deutschen Musik“ und „heimlicher Schutzherr der Singbewegung“ (Moser, „Die Neue Schütz-Gesellschaft“, in: *MuK* 2 [1930], S. 130). Vgl. auch Riethmüller, S. 38: „Es gab Musiker und Musikwissenschaftler, die aus den Musikbewegungen der 1920er Jahre kamen und auf alte Musik setzten. Sie meinten, nun sei die Zeit gekommen, daß sich das neue Reich um alte, echte und deutsche Musik zu kümmern hätte. Besonders deutsch war die alte deutsche Musik, der deutscheste deutsche Musiker Heinrich Schütz, der jetzt in der Heinrich-Schütz-Allee auf der Kasseler Wilhelmshöhe residierte [Adresse des Bärenreiter-Verlages, d. Verf.]“

<sup>31</sup> Vgl. Ernst Sommer, „Christliche Kampflieder im Gesangbuch“, in: *MuK* 6 (1934), S. 63; Alfred Stier, „Reformatrischer Choral und deutsches Volkstum“, ebd., S. 57, und viele andere Texte aus dieser Zeit.

<sup>32</sup> Es gibt noch mehr „Bewegungen“: Riethmüller zählt weitere davon auf: „Die Erneuerung der Kirchenmusik im Dritten Reich – eine Legende?“, in: *Der Kirchenmusiker* 40 (1989), S. 167.

<sup>33</sup> *MuK* 2 (1930), S. 149.

<sup>34</sup> Kurt Ihlenfeld (wie Anm. 14), S. 3.

<sup>35</sup> Konrad Ameln, „Neues Singen. Versuch einer Wegweisung“, in: *MuK* 2 (1930), S. 28.

<sup>36</sup> Walter Blankenburg, „Zur Verantwortung der Singbewegung“, in: *MuK* 4 (1932), S. 18.

<sup>37</sup> Riethmüller, S. 45, schreibt zu diesem Thema: „Nichts ist nebeldunstiger, als wenn in Musikdingen (früher noch öfter als heute) behauptet wird, in der Musik, durch ein Instrument oder bei einem Interpreten komme etwas Inneres als Geistiges, genauer eine innere als geistige Haltung zum Ausdruck. Indessen ist es bei Haag [R. meint Herbert Haag, einen führenden Vertreter der Orgelbewegung, der aus seinen Sympathien für den Nationalsozialismus kein Hehl machte; Haag war nach dem Krieg badischer Landeskirchenmusikdirektor und von 1956 bis 1973 Direktor des Evangelischen Kirchenmusikalischen Instituts Heidelberg; d. Verf.] – wie bei allen Ideologen, gleich welcher Anschauung sie folgen – klar, daß er Haltung (habitus) sagt und Gesinnung meint, und es ist nicht schwer zu erraten, welche Gesinnung er als einzige anerkennt.“

<sup>38</sup> Ramin erwähnt auch in seinem Aufsatz „Stil und Manier“ in: *MuK* 9 (1937), S. 212-216, „das Religiöse aller wahren und großen Kunst“ (S. 215, im Original gesperrt gedruckt).



Ein weiteres Mal schreibt Günther Ramin über Johann Sebastian Bach in *Musik und Kirche* im Jahr 1948<sup>39</sup> und schaltet sich unter Bezugnahme auf einen in der Zeitschrift *Universitas* veröffentlichten Aufsatz Hermann Kellers in die Diskussion über die grundsätzliche Eignung der Bach-Kantaten für den liturgisch erneuerten Gottesdienst ein. Die (geistliche) „innere Haltung“<sup>40</sup> der Kantaten wird nach Ramins Ansicht von der weltlichen Kantatenform nicht berührt. Von der romantischen Darstellung der Kantaten grenzt sich Ramin wiederum ebenso ab wie von einer erstarrten, „toten Manier“ (das Ergebnis „forschend-grübelnder Bemühung“), der er „lebendigen Stil“ gegenüberstellt. Analog zu Eingriffen in die Texte mancher Luther-Lieder – Ramin erinnert an Luthers Originalfassung von „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ – schlägt er eine Änderung auch der allzu flachen und dürrtigen Kantatentexte vor; eine Aufgabe, die „ein kirchlicher Dichter unserer Tage, wie etwa Rud. Alex. Schröder ... wohl meistern könnte.“ Bachs Kantaten müssen im Gottesdienst mit Lesung, Gemeindegesang und Gebet abgestimmt sein, und dazu brauche es eine gute, verbesserte Zusammenarbeit zwischen Pfarrer und Kantor.

In seinem dritten und letzten Text über Bach 1950 in *Musik und Kirche*<sup>41</sup> beschäftigt Ramin sich noch einmal mit dem vermeintlichen Antagonismus zwischen Bachs weltlichen und geistlichen Kompositionen. Ramin wiederholt seine These, daß Bachs „innere Haltung und sein schöpferisches Genie“ ihn in das geistliche Thomaskantorat führten. Zum wiederholten Male fühlt sich Ramin auch aufgerufen, Bachs Parodieverfahren zu verteidigen<sup>42</sup> und zugunsten der „Totalität seines Empfindens“ und der „lückenlose[n] Verschmelzung“ seiner „gottverbundene[n] und zugleich weltzugewandte[n] Haltung“ zu deuten.

So deutlich Ramin seine Auffassungen zur künstlerisch-kirchenmusikalischen Identität und Praxis gewissen Ideologemen von Orgel- und Singbewegung entgegensetzt, so deutlich bleibt er dennoch innerhalb ihrer Begrifflichkeit und ihres Denkens gefangen. Über die Verwandtschaft der Ideale dieser Bewegungen mit solchen des Nationalsozialismus und über die Zusammenarbeit kirchenmusikalischer Gruppierungen und Institutionen mit NS-Organen kann nach heutiger Forschungslage kein Zweifel mehr bestehen. Bekannt ist auch, daß die Deutschen nach 1945 eine zweite Schuld auf sich luden, indem sie die erste Schuld nicht wahrhaben wollten.<sup>43</sup> Auch hierin sind die Kirchenmusiker keine Ausnahme, und auch dies läßt sich anhand von *Musik und Kirche* dokumentieren. Die Zeitschrift ist sich 1953 nicht zu schade, einen mit xyz unterzeichneten Text abzudrucken, in welchem die Kirchenmusik während der Hitlerzeit als „Bollwerk“ und „Vorhut einer verantwortungsbewußten zeitgenössischen Musik“ bezeichnet wird.<sup>44</sup> Die altbekannte Wortverbindung „verantwortungsbewußte zeitgenössische Musik“ sanktioniert noch im Nachhinein die auch in kirchenmusikalischen Kreisen begrüßte nationalsozialistische Unterdrückung und Vertreibung der sog. „entarteten Musik“<sup>45</sup> und ihrer Komponisten zugunsten „artgemäßer“, „organischer“, „objektiver“ usw. Musik. Sprache und Denken haben nach 1945 in der kirchenmusikalischen Szene keinen Bruch erfahren, und so kann ich auch keinen Unter-

<sup>39</sup> Ramin, „Joh. Seb. Bachs Kantaten in ihrer Bedeutung für unsere Kirchenmusik-Pflege“, in: *MuK* 18 (1948), S. 134–138.

<sup>40</sup> Ebd., S. 135 (im Original gesperrt gedruckt).

<sup>41</sup> Ramin, „Joh. Seb. Bachs Totalität in Werk und Wesen“, in: *MuK* 20 (1950), S. 46–48.

<sup>42</sup> Hans-Joachim Schulze spricht von der „eigenartige[n] Mischung aus Ablehnung und Apotheotik“ des Parodieverfahrens bei Bach, das in der einschlägigen Literatur zum Ausdruck kommt, vgl. Hans-Joachim Schulze, „Bachs Parodieverfahren“, in: *Die Welt der Bach-Kantaten 2*, hrsg. von Christoph Wolff und Ton Koopman, Kassel/Stuttgart 1997, S. 167–188.

<sup>43</sup> Vgl. Ralph Giordano, *Die zweite Schuld oder von der Last, ein Deutscher zu sein*, Hamburg 1987. Riethmüller, S. 33, formuliert den Sachverhalt folgendermaßen: „Das in Ost- und Westdeutschland erwünschte Geschichtsbild ist weiterhin dieses: Es gab in Deutschland nach 1933 eine kleine herrschende Clique als Verordner und Täter, alle anderen waren Opfer und Befehlsempfänger, die unter der Partei-Clique haben leiden müssen. Zweifelhafte Äußerungen werden als aus Gefährdung verständliche Anpassungsversuche eingestuft und entschuldigt. Auf dem Boden dieses Bildes gibt es außerhalb der Spitze der herrschenden Clique eigentlich nur schuldlose Opfer, die mithin alle potentielle Widerständler sein können, – eine nach 1945 zahllos gebrauchte Lesart der Geschichte, die den Namen der Geschichtsklitterung verdient.“

<sup>44</sup> Der Text trägt die Überschrift „Merkwürdigkeiten“, in: *MuK* 23 (1953), S. 70.

<sup>45</sup> Vgl. den Katalog zur 1988 in Düsseldorf rekonstruierten Ausstellung „Entartete Musik“ 1938.

schied zwischen Ramins Wortwahl vor und nach dem Zusammenbruch Hitler-Deutschlands feststellen. Von „innerer Haltung“ und „Totalität“ spricht er auch nach 1945 unbefangen. In seinem Grußwort zum 25. Jahrgang von *Musik und Kirche* lobt er die richtungweisende und anregende Wirkung dieser Zeitschrift „in den Jahren der Umwertung aller Werte“ – offenbar im Einklang mit einer Kirchenmusikerschaft, der, um mit Wolfgang Herbst zu sprechen, nach dem Krieg „ein verblüffend nahtloser Übergang, ein bedenkenloses Durchstarten in die Nach-Nazizeit, als ob nichts gewesen wäre“, gelungen ist.<sup>46</sup> Als hätten nicht Herausgeber und führende Autoren von *Musik und Kirche* (Wolfgang Reimann, Mitglied im nationalsozialistischen „Kampfbund für deutsche Kultur“; Oskar Söhngen, Walter Blankenburg, Wilhelm Ehmman, Otto Brodde, Gerhard Schwarz, Gotthold Frotscher, Wolfgang Auler, Herbert Haag; um nur die bekanntesten Namen zu nennen) in zahlreichen Artikeln, Anmerkungen und Kompositionen das neue Deutschland Adolf Hitlers freudig begrüßt und die Mitarbeit der Kirchenmusik beim Aufbau des neuen Deutschlands angeboten.<sup>47</sup>

Ramins Lieblingsoper war *Carmen* von Georges Bizet. Die hätte er gern mal dirigiert.<sup>48</sup> Ich erwähne dies, um Ramin aus den Fesseln der Herausgeber- und Autorschaft von *Musik und Kirche* zu befreien, die ich ihm in meinem Aufsatz angelegt habe. Der vielseitige Musiker paßte offenbar in mancher Hinsicht nicht ins Bild. Aber auch außerhalb der von mir gewählten engen Perspektive gehört Günther Ramin zu den Musikern, die strukturell in den Nationalsozialismus eingebunden waren und sich einbinden ließen. Seine punktuelle Mitarbeit (Unterzeichnung der Erklärung im Anschluß an v. Peinens Aufsatz „Kirchenmusik im Dritten Reich“<sup>49</sup>, Organist des Reichsparteitages 1936 in Nürnberg, von nationalsozialistischen Vereinen veranstaltete Schallplattenaufnahmen und Konzerte<sup>50</sup>) und sein punktueller Widerstand gegen einzelne, vor allem die kirchenmusikalische Arbeit betreffende Behinderungen durch NS-Organen sind in diesem Zusammenhang weder Beweis für irgendeine persönliche nationalsozialistische noch für eine „antifaschistische“<sup>51</sup> Gesinnung des Künstlers.

<sup>46</sup> Herbst, „Die Wiedergeburt der Kirchenmusik“ (wie Anm. 26), S. 132.

<sup>47</sup> Vgl. dazu die zahlreichen Belege bei Britta Martini, „Der Weg der Kirchenmusik in der nationalsozialistischen Zeit im Spiegel der Zeitschrift ‚Musik und Kirche‘“, in: *Der Kirchenmusiker* 40 (1989), S. 81–96.

<sup>48</sup> Auskunft von Horst Gurgel, Professor an der Leipziger Musikhochschule.

<sup>49</sup> *MuK* 5 (1933), S. 174 ff. bzw. 187 f.

<sup>50</sup> Vgl. Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, S. 139 ff.

<sup>51</sup> Vgl. Maria Hübner, „Karl Straube zwischen Kirchenmusik und Kulturpolitik: Zu den Rundfunksendungen der Bach-Kantaten 1931–1937“, in: *Leipziger Beiträge zur Bachforschung* 1, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Hildesheim 1995. Hübner erkennt Karl Straube eine „antifaschistische Haltung“ (S. 190) zu, obwohl im März 1994 – als sie ihr Referat hielt – bereits bekannt war, daß Straube sich in den Jahren 1934/1935 für das Amt des Reichskirchenmusikwartes interessierte und bereit gewesen wäre, dafür sein Amt als Thomaskantor aufzugeben. In Straubes 1992 in *MuK* veröffentlichtem Rehabilitationsgesuch ist davon allerdings nichts zu lesen. Die Quellen und Dokumente zu Straubes Bewerbung als Reichskirchenmusikwart sind nachzulesen bei Günter Hartmann, *Karl Straube – ein ‚Altgardist der NSDAP‘*, veröffentlicht im Selbstverlag, Lahnstein 1994.

---

## BERICHTE

---

Berlin, 26. bis 28. Juni 1998:

### 1. Internationales Hanns Eisler Kolloquium

von Albrecht Dümling, Berlin

Seit ihrer Gründung im Jahre 1994 führt die Internationale Hanns Eisler Gesellschaft jährliche Eisler-Feste mit wechselnden musikalischen wie wissenschaftlichen Schwerpunkten durch. Nach der Gründungsveranstaltung im November 1994 in der Berliner Akademie der Künste mit einem Festvortrag von Hans Mayer (Tübingen) richteten sich die Konzerte und Referate im Herbst 1995 an der Folkwang Hochschule Essen vorwiegend an Musikstudenten. Aspekte des Musiktheaters am Beispiel des Lehrstücks „Die Maßnahme“ standen im Mittelpunkt des in Zusammenarbeit mit der Berliner Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ durchgeführten Eisler-Fests 1996. Nach dem Schwerpunkt „Eisler in der DDR“ 1997 im Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik war für 1998 anlässlich des hundertsten Geburtstags des Komponisten von Beginn an ein breiteres Themenspektrum vorgesehen.

Editionsfragen bildeten den Ausgangspunkt der Planungen, zumal sich in der neuen Hanns Eisler Gesamtausgabe (HEGA), dem zentralen Projekt der Gesellschaft, ohnehin fast alle relevanten Fragen der Forschung bündeln. Da für Hanns Eisler, entsprechend seinem Konzept der „angewandten Musik“, die Vernetzung zwischen Theorie und Praxis charakteristisch war, wurden Werkstatt-Konzerte, Referate zur Aufführungspraxis sowie Filmvorführungen in das Programm integriert. Daraus ergab sich logisch die Kooperation mit den Berliner Universitäten und Musikhochschulen. Die Vorbereitung des Kolloquiums geschah in enger Absprache mit dem Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin (Gert Mattenklott) sowie mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung (Thomas Ertelt), wo das gutbesuchte und DFG-geförderte Kolloquium auch stattfand.

Beim Themenbereich „Eisler-Interpretation heute“ stand kontrastierend wie ergänzend eine theatralisch-gestische Sichtweise im Sinne Brechts (Gerd Rienäcker) einer mehr konzertbezogenen Deutung im Sinne Schönbergs (Karolyi Csipak und Christoph Keller) gegenüber. Aspekte der Aktualisierung berührte Joachim Lucchesi mit einem Vergleich von Eisler *Faustus* mit dem von Randy Newman. Über frühe Stationen der Eislerrezeption berichtete lebendig der Bariton Mordecai Bauman (New York), der erste Eisler-Interpret in den USA. Als Einführung in den zentralen Themenbereich „Eisler-Edition heute“ diente eine Ausstellung über Ziele und spezifische Aufgaben der neuen Hanns Eisler Gesamtausgabe (HEGA), die im Verlag Breitkopf & Härtel erscheinen wird. Bei einem Roundtable wurden nach einem Rückblick auf die DDR-Edition die Prinzipien einer historisch-kritischen Edition im Bereich der Musik (Albrecht Dümling, Hartmut Fladt) und der Schriften (Gert Mattenklott, Albrecht Riethmüller) vorgestellt. Über die Konsequenzen neuer Quellenfunde für die Editionspraxis referierte am Beispiel der Nonette Volker Helbing.

In der Sektion „Der Komponist im historischen und ästhetischen Kontext: Eisler und die Wiener Schule“ berichtete Peter Gradenwitz (Tel Aviv) erstmalig über seinen Berliner Kompositionsunterricht um 1931 bei Eisler, wobei er nicht zuletzt auf Hansjörg Dammert hinwies. Erstmalig thematisiert wurde auch die Beziehung Eduard Steuermann – Hanns Eisler (Dorothee Schubel). Nach theoretischen Ausführungen zu Fragen der Zwölftontechnik (Martin Hufner) stießen vor allem die Reihenanalysen von Hartmut Fladt, die verblüffende tonsymbolische Querverbindungen nachwiesen, auf großes Interesse.

Workshops zum Klavierwerk (Christoph Keller) und zum Kunstlied (Axel Bauni) besaßen eher Seminarcharakter und bildeten so eine ausgezeichnete Vorbereitung auf das „Konzert-Mosaik Eisler 1998“, die am stärksten frequentierte Veranstaltung. In meist hochrangigen Wiedergaben

kamen im Musikinstrumentenmuseum mehrere Aspekte Eislers, beginnend beim vokalen und pianistischen Frühwerk (Keller, Kaune/Bauni), seinen Songs (Peter Siche) und Theaterliedern (Gina Pietsch) bis zu seinen ästhetischen Ideen (Heiner Goebbels) sowie dem instrumentalen Exilschaffen (Karl Leister), zum tragen. Höhepunkt war der Auftritt von Gisela May, deren sängerische Laufbahn durch den Komponisten angeregt wurde.

Der Themenbereich „Der Komponist im Kontext moderner Medienästhetiken: Eisler und die Filmmusik“ trifft heute – wie schon ein Symposium im Mai 1998 in Los Angeles gezeigt hatte – auf verstärktes Interesse. Zu den vernachlässigten Aspekten gehört die Beziehung Eisler–Brecht–Eisenstein (Albrecht Dümling). An Hand von Videobeispielen wurden Eislers Filmmusiken für Hollywood (Jürgen Schebera und Horst Weber) sowie für die DEFA (Wolfgang Thiel) vorgestellt. Spezifika von Eislers Filmmusik-Ästhetik arbeitete Susanne Aschenbrandt durch vergleichende Darstellung heraus. Zusätzlich wurden die Referate durch eine kommentierte Filmvorführung am gleichen Tag ergänzt.

Auf eine Anregung der Berliner Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ ging die Schlußdiskussion „Komponieren zwischen Material- und Funktionsorientierung: Eisler kontrovers“ zurück. Obwohl teilweise noch die Trennung zwischen autonomer und funktionaler Musik favorisiert wurde (Mathias Hansen), zeigte sich die Mehrheit des Podiums (Albrecht Betz, Konrad Boehmer, Reinhold Brinkmann, Günther Mayer, Jürgen Schebera, Friedrich Schenker) interessiert an der für den Komponisten so charakteristischen Wechselbeziehung. Es bestätigte sich damit, daß zu dem „neuen, kritischen Gesamtblick“ auf den Komponisten, wie ihn Wolfgang Hufschmidt als Vorsitzender der Eisler-Gesellschaft zur Begrüßung erwähnt hatte, zwar die Überwindung von Vorurteilen – etwa die Reduktion Eislers auf „angewandte Musik“ –, nicht aber der Verzicht auf den Anspruch einer gesellschaftskritischen Kunst gehört.

Linz (Österreich), 16. bis 20. September 1998:

Bruckner-Symposion 1998 „Künstler-Bilder“

von Rainer Boos, Bonn

Erstmals 1977 und seit 1980 alljährlich findet im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes im österreichischen Linz ein wissenschaftliches Symposion zu Leben und Werk statt. Eine solche Kontinuität in der Forschung ist selten. Die Ergebnisse dieser 20 Symposien dokumentieren die herausragende Leistung der Brucknerforschung der letzten Jahrzehnte. Eine Frucht dieser intensiven Beschäftigung ist die Korrektur des alten Bruckner-Bildes vom naiven Ton-Heroen. Passend dazu stand das diesjährige Symposion unter dem Thema „Künstler-Bilder“.

Zur Erfassung dieser komplexen Thematik, die das äußere wie auch das innere Künstlerbild und dessen Einfluß auf das Verständnis von Werk und Person des Künstlers beinhaltet, wurden Referenten verschiedener Wissenschaftsbereiche herangezogen. So untersuchten die Referate der ersten Sektion Aspekte der Philosophie, Psychologie, Soziologie und Literaturwissenschaft. Helmuth Vetter (Wien) stellte „Frag-würdiges von Philosophen über Musik und Musiker“ vor. Helmut Rösing (Hamburg) ging auf wahrnehmungspsychologische Gründe für die Entstehung bestimmter Künstlerbilder ein und sprach von Mythos-Bildung bei Beethoven und Festschreibung von Star-Images bei Bruckner, Michael Jackson und Madonna. Auch Christian Kaden (Berlin) kam zu dem Ergebnis, daß Künstler-Bilder oft nicht mit der Realität übereinstimmen. Im Fall Beethoven verwies er auf heroisierende Porträts einerseits und auf Zeugenberichte über „den besoffenen Polterer“ andererseits. Oswald Panagl (Salzburg) erwähnte in seinem Vortrag „Der Musikerroman im Spannungsfeld von Projektion und Authentizität“ u. a. die historische Unzuverlässigkeit von Albert Brachvogels Künstlerroman „Friedemann Bach“, gegen welche aber auch eine Dissertation nichts habe ausrichten können. Erich Vanecek (Wien) sprach von

Bewertungsvorurteilen und der Konstruktion von Scheinwahrnehmungen, die vielfach durch eine Reihe von individuell unterschiedlichen Schemata im Kopf entstehen, mit denen der Mensch neue Informationen verarbeitet.

Die zweite Sektion konzentrierte sich auf Komponistenbilder und deren Einfluß auf die Rezeption. „Zur Problematik von Komponistenbildern am Beispiel Schuberts und Bruckners“ referierte Erich Wolfgang Partsch. Er zeigte im Fall Bruckner einige Briefstellen auf, die signifikant für die Selbststeuerung einer Künstlerbildes in der Öffentlichkeit sind. Bilder wie „der Musikant Gottes“ seien von entscheidender Bedeutung für die Werkrezeption gewesen, daher z. B. die Bezeichnung „Messe ohne Text“ für die Bruckner-Symphonie. Ein Vergleich mit Schubert zeige deutliche Ähnlichkeiten zwischen den Komponistenbildern. Bei beiden bestehe die Spannung zwischen durchsichtigem Leben und komplexem Werk. Beatrix Borchard (Berlin) untersuchte das Rollen-Bild der Komponisten-Frauen Clara Schumann und Amalie Joachim. Andrea Harrandt (Wien-Linz) referierte zu Künstlerbildern in der Operette. Hans-Christian Schmidt-Banse sprach über die „Manipulation von Künstlerbildern im Film“.

Kunsthistorische Untersuchungen zur Selbstdarstellung von Künstlern und zu bildlichen Darstellungen von Musikern bei Moritz von Schwind sowie als Musikheilige waren Gegenstand der dritten Sektion: Lothar Schultes (Linz), Walter Salmen und Gabriele Busch-Salmen (Kirchzarten).

Die vierte Sektion ging auf Bruckner-Bilder ein. Renate Grasberger (Wien-Linz) hielt ein Referat zum Thema „... ein toller Kopf: halb Nilpferd, halb Galeerensträfling. Zur Typologie der Bruckner-Bilder“. Grasberger zeigte die verschiedenen Bereiche der Bruckner-Ikonographie auf: neben bekannten Werken von Hermann Kaulbach, Fritz von Uhde u. a. viele neue und unbekannte „Bruckner-Bilder“. Elisabeth Maier (Wien-Linz) behandelte in ihrem Vortrag zum Persönlichkeitsbild Bruckners die Frage nach der Einheit von Mensch und Werk, indem sie einen Lebensabschnitt des Komponisten, das Erfolgsjahr 1886, untersuchte. Aber anhand der dürftigen Aufzeichnungen in Bruckners Taschenkalender und seiner in erster Linie vom kompositorischen Schaffen bestimmten Briefe ließ sich kein neues Bruckner-Bild rekonstruieren, das etwas mehr über die Verbindung von Werk und Mensch aussagen und die in der Bruckner-Rezeption immer wieder konstatierte Kluft zwischen innen und außen weniger groß erscheinen lassen könnte. Martin Wehnert (Leipzig) untersuchte „das Persönlichkeitbild eines schöpferischen Musikers als ikonographisches Problem“ anhand von Uhdes „Abendmahl“-Gemälde, in das Bruckner als Apostel integriert ist.

Göttingen, 5. Oktober 1998:

Kolloquium „Vespermusik“ bei der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft

von Inge Forst, Bonn

Die Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft, gegründet 1876 von einer Gruppe katholischer Forscher und Publizisten, dient dem Zusammenschluß aller wissenschaftlich Interessierten, deren Denken und Forschen die verpflichtende Bedeutung der christlichen Tradition anerkennt. Die wissenschaftliche Arbeit geschieht in 18 Sektionen, unter denen sich auch eine für Musikwissenschaft befindet. Diese, seit 1977 von Günther Massenkeil geleitet, tritt regelmäßig bei den Jahrestagungen der Gesellschaft mit einem eintägigen Kolloquium zu Fragen der katholischen Kirchenmusik und der geistlichen Musik in Erscheinung. Das Programm des Kolloquiums war in diesem Jahr der Vespermusik des 16. bis 18. Jahrhunderts gewidmet.

Zu Beginn gab Magda Marx-Weber (Hamburg) einen Literaturbericht zur mehrstimmigen Vertonung von Vespergesängen – vor allem von Hymnus, Magnificat und Psalm – sowie zum

Vespergottesdienst insgesamt und seiner konkreten Ausgestaltung mit mehrstimmiger Musik. Die Reihe der Referate zu bestimmten Zeitabschnitten, Orten und Komponisten eröffnete Jürgen Heidrich (Göttingen) mit „deütsch oder lateinisch nach bequemigkeit‘: Zur Bedeutung der Volkssprache für die protestantische Vesperpraxis im 16. Jahrhundert“. Er untersuchte, ob und in welchem Umfang die deutsche Sprache wie in der Messe auch in die frühreformatorische Vesper Eingang fand.

„Die Vesperkompositionen von Alessandro Scarlatti (1660–1725)“ waren das Thema von Benedikt Poensgen (Lüneburg), der ein umfassendes Werkverzeichnis der Offiziumskompositionen Scarlattis vorbereitet. Dadurch ist neuerdings für einen Großteil der für Rom und Neapel bestimmten Vesperkompositionen erstmals eine Datierung möglich. Italien stand auch im Blick von Rainer Heyink (Rom), der über „Con un coro di eco in cima alla cupola‘. Zur Vespermusik an S. Pietro in Vaticano um die Mitte des 18. Jahrhunderts“ referierte. Er ging auf die alljährliche Mitwirkung der Cappella Giulia bei der Feier des Patronatsfestes am 29. Juni ein und behandelte vor allem die festliche musikalische Gestaltung der Vesper durch Niccolò Jommelli im Jahre 1750, bei der ein Echochor in der Kuppel des Petersdoms postiert war.

Michael Zywiets (Münster i. W.) sprach über „Die Handschrift 2433 der Biblioteca Nacional zu Madrid und die Magnificat-Kompositionen von Nicolas Gombert (ca. 1495–ca. 1560)“. Dies war seit den Veröffentlichungen von Joseph Schmidt-Görg (1934 und 1938) erstmals ein wichtiger Beitrag zur Erforschung der spanischen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts mit neuen Erkenntnissen zur biographischen Einordnung dieser (in der Umgebung von Tournai entstandenen) Handschrift. Ulrich Haspel (Köln) betrachtete „Vespergottesdienste und höfisches Zeremoniell in Salzburg zur Zeit der Aufklärung“ und damit eine der bedeutsamen Epochen in der Kirchengeschichte Salzburgs, die in dem überregional bekannten Hirtenbrief des Erzbischofs Hieronymus Colloredo von 1782 ein prägnantes Zeugnis besitzt. Zum Schluß brachte Uwe Wolf (Göttingen) „Überlegungen zu den mehrsätzigen Magnificat-Vertonungen des 18. Jahrhunderts“. Anhand ausgewählter Beispiele aus rund 300 untersuchten Werken katholischer und evangelischer Komponisten stellte er die verschiedenen Möglichkeiten der formalen Gestaltung entweder in einem Satz durchkomponiert oder in mehrere Sätze gegliedert vor.

Die Referate werden im *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* veröffentlicht, das in Verbindung mit dem Allgemeinen Cäcilien-Verband für Deutschland und von der Görres-Gesellschaft getragen wird.

Freiburg, 9. bis 11. Oktober 1998:

„Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauenselbstzeugnisse“. 3. Arbeitstagung der Fachgruppe der Gesellschaft für Musikforschung Frauen- und Geschlechterforschung

von Ute Büchter-Römer, Krefeld

Informativ und kommunikativ gestaltete sich diese Tagung, die mit einem vielfältigen Angebot von Kurzreferaten und Vorträgen ein weitgefächertes Spektrum von Forschungsprojekten präsentierte. Die beiden ersten Beiträge befaßten sich mit konträren Erscheinungsformen des Gesangs, Hermina Jodersma (Calgary, Kanada) stellte die Quellen umgangssprachlicher geistlicher Lieder der Frauenhäuser des späten Mittelalters aus dem niederländischen und norddeutschen Raum vor und erläuterte die daraus resultierenden Forschungsaufgaben; Dorothea Kaufmann (Hamburg) berichtete von der Rolle der Sängerin in der Unterhaltungsmusik um 1900, der Ausbildungssituation und den harten, manchmal auch diskriminierenden Lebensbedingungen. Die zeitgenössische improvisierte Musik mit der Stimme untersuchte Ute Büchter-Römer, die der These nachging, die Improvisation mit der Stimme enthalte besonders den Aspekt der Befreiung zur eigenen weiblichen Individualität und bilde eine Brücke zwischen den Klangerscheinungen der neuen komponierten und der improvisierten Musik.

Patricia Atkins Chiti (Rom) charakterisierte den „Mezzosopran“ in seiner Rollenbestimmtheit in der Oper als Mütter, Witwen, Rivalinnen in der Liebe und jungen Männern, den sog. Hosenrollen und zeigte ihre zum Teil negativen Rollenzuweisungen. Mit „Stimme, Identität, Geschlecht“ befaßte sich Siegrid Nieberle (München).

Unter dem Aspekt „Frauen-Selbstzeugnisse“ stellte Inge Buck (Bremen) die Lebenserinnerungen der Wanderkomödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld vor und entwarf ein lebendiges Bild eines Frauenlebens von 1745–1815 zwischen künstlerischem Anspruch und der Realität eines Komödiantinnenlebens. Ruth Beckmann (Bremen) zeigte die ambivalente Lebenssituation der Louise Reichardt zwischen väterlicher Erziehung und eigenem künstlerischen Willen, und Albrecht von Massow (Freiburg) suchte anhand einzelner Werkbeispiele nach dem Personalstil von Clara Schumann.

Einen weiten Bereich der Tagung bildete die Autobiographieforschung. Dabei wurde jeweils der Frage nachgegangen, inwieweit die Autobiographie einer Künstlerin ihre tatsächliche Lebenssituation und ihr Denken widerspiegelt und wie sie ihre biographischen Ausführungen „geschönt“ und damit der Nachwelt ein eher schillerndes Bild ihrer selbst überlassen habe. Susanne Rode-Breyman (Hannover) setzte sich mit der Selbstinszenierung Alma Mahler-Werfels auseinander, und Elisabeth Cheauré (Freiburg) erläuterte die autobiographisch dargestellten Verletzungen Sonja Tolstojas in ihrer Replik auf die „Kreuzersonate“.

„Frauenrollen in der Oper“, unter diesem Titel fanden die unterschiedlichen Frauengestalten in der Oper und die ihnen zugewiesenen Handlungsmöglichkeiten ihre Beachtung. Corinna Herr (Bochum) befaßte sich mit „Medea“, Nanny Drechsler (Karlsruhe) mit der Figur der Antonia in Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* im Spannungsfeld von „Stimme – Mutter – Tod“. Renate Brosch durchbrach mit ihrer Präsentation der „Desdemona“ als Sängerin den rein analytischen Blick auf die Operngestalten; Matthias Wiegandt (Freiburg) setzte sich analytisch mit Judith Weirs Oper *Blond Eckbert* auseinander; Eva-Maria Houben (Dortmund) stellte, analytisch konzentriert, die Sprach- und Atemlosigkeit, ausgedrückt durch die weibliche Stimme, im Musiktheater Hans-Joachim Hespos' vor, und „Das leidende Weib“ betrachtete Volkmar Braunbehrens (Freiburg) im geschichtlichen Kontext der Bühnenfiguren. Humoristisch fast geriet der Beitrag von Birgit Kiupel (Hamburg), der die Geschlechterpolitik auf der Bühne der Hamburger Gänsemarkt-Oper lebendig werden ließ und damit eine weitere Facette der Geschlechterrolle auf der Bühne in den Diskurs einbrachte. Die „Bedeutung der Hosenrolle“ entwarf in einem umfassenden historischen Zusammenhang Martin Essinger (Freiburg).

Zu allen Themen entstanden vielfältige und lebendige Diskussionen, wurden Fragen formuliert, ggf. auch weitere Aspekte zur Sache eingefordert, Forschungsansätze hinterfragt und konkretisiert. Die Veranstalterinnen Gabriele Busch-Salmen (Freiburg) und Eva Rieger (Bremen) suchten immer wieder auch die Diskussion um Inhaltsschwerpunkte und Organisationsformen innerhalb der Fachgruppe. Es wird eine stärkere Repräsentanz der Fachgruppe im Zusammenhang mit den Tagungen der Gesellschaft für Musikforschung angestrebt.

Ruprechtshofen (Niederösterreich), 9. bis 11. Oktober 1998:

Wissenschaftliche Tagung „Vergessene Komponisten des Biedermeier“

von Andrea Harrandt, Wien

Benedikt Randhartinger (1802–1893) war Hofkapellmeister in Wien und hinterließ ein reiches musikalisches Schaffen, darunter rund 800 Lieder. Seit einigen Jahren ist eine äußerst rührige Gesellschaft darum bemüht, das Werk des Komponisten einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Erste Früchte sind eine Biographie (A. G. Trimmel und E. W. Partsch, 1995), eine CD mit Liedern (Robert Holl und Kurt Equiluz) sowie Lieddrucke im Eigenverlag. Nun widmete sich eine Tagung dem komplexen Thema der „Vergessenen Komponisten“.

Gerade die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war eine Blütezeit der Musikkultur vor allem im privaten Bereich. Randhartinger, der als Interpret seiner eigenen Lieder das Publikum zu Begeisterungstürmen hinreißen konnte, ist ebenso wie viele andere Komponisten aus dem Schubert-Umkreis heute kaum mehr bekannt. Wo liegen aber die Gründe des Vergessens, warum werden diese Komponisten immer wieder gegenüber den großen Vorbildern abgewertet, warum hindert uns das Wertungsdenken an einer gerechten Beurteilung des Biedermeier, einer Epoche, die schon ab den 1840er Jahren als Zeit der Dilettanten, der Epigonen, der Vertreter einer seichten Unterhaltungsliteratur bezeichnet wurde?

Neben den Liedern Randhartingers (Erich W. Partsch) und den Liedern sowie Klavierstücken von komponierenden Frauen des Biedermeier (Elena Ostleitner, Wien) kamen auch andere Gattungen zu Wort. Die Bedeutung des Oratoriums in der Zeit von 1810 bis 1850 strich Dieter Gutknecht (Köln) am Beispiel des *Weltgerichts* von Friedrich Schneider heraus. Die Symphonik des Schubert-Freundes Franz Lachner, der an das große Vorbild Beethovens anzuknüpfen versuchte, konnte beim Publikum nur kurzfristig erfolgreich sein (Andrea Harrandt, Wien). Der Blick über die österreichischen Landesgrenzen hinaus zeigte eine Ähnlichkeit der Problematik des Vergessens auf: Wenzel Heinrich Veit (1806–1864) galt als Repräsentant der geselligen Musik (Jarmila Gabrielova, Prag), Alois Ivavec (1815–1849) und Charles François Preschern (geb. 1802) waren beide stilistisch von Wien abhängig und paßten ihre Musik den kleineren musikalischen Verhältnissen in Laibach an (Primož Kuret, Ljubljana). Die Musik des als „nordischer Strauß“ bezeichneten dänischen Komponisten Hans Christian Lumbye (1810–1874) ist zwar nicht vergessen, blieb jedoch von der Wissenschaft weitgehend unbeachtet. Bo Marschner (Århus) brachte einen stichhaltigen Vergleich mit der österreichischen Tradition von Joseph Lanner und Johann Strauß.

Der bald vorliegende Tagungsbericht soll Anregungen zu weiterer Beschäftigung mit der Thematik geben.

Zwickau, 14. bis 17. Oktober 1998:

Robert Schumanns Musik für die Jugend – 17. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung

von Ute Jung-Kaiser, Frankfurt a.M.

Kompositions- und Erscheinungsjahr des *Albums für die Jugend* jähren sich zum 150. Mal, – Anlaß für das Robert-Schumann-Haus, eine Arbeitstagung mit begleitender Sonderausstellung auszurichten, auf der fast alle Verbal-, Noten- und Bildquellen zum Jugendalbum und den *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* zu bewundern waren.

Es scheint für Musikologen ungewöhnlich, den pädagogischen Aspekt dieser Musik zu respektieren – denn sie ist zu allererst Musik „für“ Kinder und Lernende –, und umgekehrt für Musikpädagogen, den grenzüberschreitenden Diskurs zur Fachwissenschaft zu suchen. Peter Maria Krakauer startete vor zwei Jahren in Salzburg die beachtenswerte Reihe *Musikwissenschaft für die Musikpädagogik*; hier lautete es umgekehrt: Musikpädagogik für die Musikwissenschaft. Ob mittels beider Ansätze ein Paradigmenwechsel ausgelöst wird – Musikpädagogik und Musikwissenschaft sich (wieder) als Komplementärwissenschaften verstehen lernen – entscheidet sich letztendlich an der Art ihres Umgangs mit Rezeptionsgeschichte und Wertungsforschung, mit hermeneutischer und didaktischer Analyse und der Würdigung intentionaler (funktionaler) und kunstideologischer Aspekte.

Die systematische Auflistung zur Disposition und Entstehungsgeschichte hat Bernhard R. Appel sowohl mündlich als auch schriftlich in seinem grundlegenden, pünktlich zu Tagungsbeginn erschienenen Buch – *Schumanns Album für die Jugend. Einführung und Kommentar* –



vorgelegt. Ergänzend dazu dokumentierte Gerd Nauhaus die Überlieferung der *Musikalischen Haus- und Lebensregeln*, nachzulesen in dem kritischen Kommentar der (in Arbeit befindlichen) Faksimile-Ausgabe. – Anhand des *Liederalbums für die Jugend* (op. 79) verifizierte Eberhard Möller die Frage nach dem – schon von Philipp Spitta gelobten – „nationalen Element bei Schumann“; auch das *Soldatenlied*, Schumanns meistgesungenes „Volkslied“, diente für politologische Hypothesenbildung (Kazuko Ozawa-Müller). Reinhard Kapp akzentuierte die neue moralische „repräsentative, enzyklopädische und grundlegende“ Tendenz des *Albums* und die „eskapistische“ Reaktion des *Liederalbums* auf die Revolutionsereignisse. Ute Bär erläuterte anhand noch unveröffentlichter Verlegerkorrespondenz die Werkgeschichte und Drucklegung der *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118; die Analyse der 2. *Sonate* durch Hans Joachim Köhler widerlegte die These Rehbergs, daß sie Psychogramme seiner drei Töchter seien, denen sie gewidmet sind. Joachim Draheim erweiterte den Aspekt Jugendmusik durch die „höchst originellen, lieblichen, träumerischen“ vierhändigen Klavierwerke op. 85 und 130. Der Schönberg-Preisträger Jean-Jacques Düнки reflektierte als Pianist und Komponist die Bedeutung der Vortragszeichen; die Präzision seines Vorgehens legitimierte den Vergleich zu einem Webern-Zyklus von 1924 und einem noch unveröffentlichten Skizzenblatt. Die klassische Moderne erwies ihre Reverenz vor Schumanns Jugendmusik.

Musikpädagogischen Fragen stellten sich Ute Jung-Kaiser („Didaktische Überlegungen zum *Album für die Jugend*“), Andrea Herrmann („Kindheitsbilder und pädagogische Auffassungen bei Jean Paul und Robert Schumann“), Cathleen Köckritz („Friedrich Wieck als Pädagoge“), indirekt auch die osteuropäischen Referenten, welche die Vorbildfunktion des *Albums* für Komponisten ihres Landes belegten: Ferenc Bónis an der *Ungarischen Kinderwelt* von Mihály Mosonyi (1859), Péter Halász an Bartóks *Hommage à R.Sch.* und den *Spielen* György Kurtágs, Lesya Lantsuta an der *Kindermusik* Valentin V. Sil'vestrovs, Jarmila Gabrielová an Josef Suks (I) *Über das Mütterlein* und Vítězslav Nováks *Die Jugendzeit*.

Die Ernsthaftigkeit des Zwickauer Projektes, die wissenschaftliche Reflexion nicht zu separieren, sondern Schumanns Musik für die Jugend ästhetisch und funktional jener Zielgruppe zuzuordnen, für die sie komponiert und gedacht waren, zeigte sich in den Rahmenkonzerten, in denen alle (auch die postumen und nicht zur Veröffentlichung freigegebenen) Kompositionen der opp. 68, 79 und 118 von spiel- und singbegeisterten Klavier- und Gesangsschülern aus Zwickau und Karlsruhe aufgeführt werden. Dank der Kombination von wissenschaftlicher Reflexion, künstlerisch-wissenschaftlicher Vernissage und künstlerisch-praktischem Jugendkonzert gelang den Veranstaltern ein „ganzheitliches“ Programm für Kopf, Auge, Herz, Ohr und Hand, – fast eine Art pädagogisches „Gesamtkunstwerk“.

Köln, 23. bis 25. Oktober 1998:

Heinrich Neuhaus (1888–1964) zum 110. Geburtstag

von Helmut Loos, Chemnitz

Wie anregend eine Sichtweise sein kann, die von einer anderen als der eigenen traditionsreichen Perspektive ausgeht, zeigte die Konferenz über den Pianisten und Klavierpädagogen Heinrich Neuhaus, veranstaltet vom Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa (IME) Bonn in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln und der Hochschule für Musik Köln (in der parallel vier Meisterkurse stattfanden). Gehören in Deutschland musikwissenschaftliche Konferenzen, die sich ausschließlich einem Interpreten widmen, zu seltenen Ausnahmen, so rechtfertigt das ungemein reiche kulturhistorische Panorama, das 24 Musikwissenschaftler aus Rußland, der Ukraine, Polen, Italien und Deutschland entwarfen, zweifellos den Aufwand. Wenn Klaus Wolfgang Niemöller als Vorsitzender des

Instituts den deutschen Vorfahren (väterlicherseits) von Neuhaus in Kalkar nachspürte und Klaus Peter Koch als Direktor die Reisen des jungen Heinrich Neuhaus nach Deutschland und Österreich verfolgte, so berichteten Lyubov Kijanovska (Lwow/Lemberg) vom Kulturleben des Geburtsorts Elizavetgrad und Kira Shamayeva (Kiew) über das Wirken in Kiew. Andreas Wehrmeyer (Berlin) und Maria Zduniak (Wrocław/Breslau) zeigten die polnischen Bezüge der Persönlichkeit in Gestalt der Mutter und der verwandt- und freundschaftlichen Verbindungen zu Karol Szymanowski, Mikhaylo Stepanenko (Kiew) deckte das erschütternde Schicksal Neuhaus' in den Jahren 1941 bis 1954 mit Deportation aus Moskau in sowjetische Konzentrationslager und Zwangsarbeit auf. Natürlich galt Neuhaus als legendärem Begründer der russischen Pianistenschule besondere Aufmerksamkeit, seinen Beziehungen zur Klavierpädagogik des 19. Jahrhunderts (Lucian Schiwietz, Bonn; Tomi Mäkelä, Magdeburg), zu seinen Meisterschülern Emil Gilels und Swjatoslaw Richter (Vladimir Gurevich, St. Petersburg), sowie seinen künstlerischen und pädagogischen Prinzipien (Mariya Krushelnitska, Lwow/Lemberg; Mikhail Saponov, Moskau).

Es ist angesichts dieser Thematik und des Teilnehmerkreises kaum verwunderlich, daß methodische und inhaltliche Differenzen sichtbar wurden, die unvereinbar erscheinen. Die Offenheit des Gesprächs und die freundschaftliche Atmosphäre der Diskussion eröffneten jedoch die erfreuliche Perspektive auf eine gute, langfristig angelegte Zusammenarbeit, die zur Verständigung führt. Hält man sich vor Augen, daß es 1988 unmöglich gewesen wäre, den 100. Geburtstag von Heinrich Neuhaus in seiner ganzen europäischen Dimension zu würdigen, so wird deutlich, wie fortgeschritten die musikwissenschaftlichen Kontakte schon sind und wie notwendig die Einrichtung dieses Instituts für deutsche Musikkultur im östlichen Europa in seiner grenzübergreifenden Verständigungsarbeit ist.

Dresden, 26. und 27. Oktober 1998:

Symposium „Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden – Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens“

von Christiane Morgenstern, Dresden

Anläßlich des 450jährigen Jubiläums der Dresdner Staatskapelle veranstaltete die Sächsische Staatsoper Dresden gemeinsam mit der Technischen Universität Dresden und der Sächsischen Akademie der Künste ein Symposium zu einem schwer in Worte zu fassenden Phänomen. Klang als Richt- und Fluchtpunkt sowohl für die Spielenden als auch für die Hörenden stellte Peter Gülke (Freiburg) in seinem „Versuch einer Dresdner Jubiläums-Philosophie“ dar und erinnerte daran, daß musikhistorisches Forschen letztlich immer auf eine Annäherung an ein einstmal konkretes Klangbild zielt. Dies verdeutlichte der erste Block der Referate, in dem ausgewählte Aspekte der Kapellgeschichte in chronologischer Anordnung behandelt wurden.

Mit der Vorgeschichte der Hofkantorei beschäftigte sich Matthias Herrmann (Dresden), schwerpunktmäßig mit den Jahren 1464–1485. Erstmals konnte er nachweisen, daß die unter Kurfürst Friedrich dem Weisen zur Blüte gebrachte Hofkapelle des ernestinischen Hofes, der nach der Aufteilung des wettinischen Gesamtterritoriums 1485 in Torgau seinen Sitz hatte, später nach Dresden – dem Sitz der albertinischen Linie – zurückkehrte.

Mit welcher Hofkapelle Schütz konfrontiert war, als er an den Dresdner Hof kam, war Ausgangsfrage der Untersuchungen von Wolfram Steude (Dresden) zur „kursächsischen Hofkapelle zwischen Antonio Scandello und Heinrich Schütz (1580–1615)“. Michael Heinemann (Berlin) nahm ein „close reading“ des berühmten Conradschen Sticks der Hofkapelle vor und zwar anhand eines Exemplars aus dem Besitz des Hofkantoreimitglieds Dedekind mit handschriftlichen Eintragungen. Mit Hilfe von Portrait-Vergleichen stellte er Identifizierungsversuche der abgebildeten Sänger an. Anhand der Gegenüberstellung von Stimmensätzen

kirchlicher Werke von Giovanni Alberto Ristori, Johann David Heinichen und Jan Dismas Zelenka erörterte Wolfgang Reich (Dresden, „Die Dresdner Hofkapelle im kirchenmusikalischen Dienst 1710–1733“) die Zusammensetzung der von der Hofmusik genau abgegrenzten „Musique de la chapelle“, die seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts von den jungen Sängern des neugegründeten katholischen Kapellknabeninstituts unterstützt wurde. Er beleuchtete das Problem der unbekanntenen Größe des Vokalapparates und ging mit Ausnahme der Amtszeit Zelenkas von einer regulär geringen Anzahl von Ripienisten aus. Wie die seit Anfang des 18. Jahrhunderts mit überdurchschnittlich spezialisierten Musikern und modernem Instrumentarium ausgestattete Dresdner Hofkapelle die Komponisten zu Innovationen inspirierte, war Thema der Referate von Wolfgang Hochstein (Hamburg, „Zur Hasse-Ära in Dresden“) und Reiner Zimmermann (Dresden, „Webers Organisation des deutschen Departements der Dresdner Hofoper“). Hochstein stellte die Emanzipation des Fagotts sowie prägnante Solo-Stimmen in Hasses Dresdner Kompositionen heraus, Zimmermann unterstrich Webers innovative Verbindung von Klarinetten und Fagotten, die vor allem im *Freischütz*, der im Hinblick auf die Dresdner Bedingungen komponiert wurde, eine neue „schwarze“ Klangfarbe erzeugten. Darüber hinaus ging es Zimmermann um Webers Engagement für die in Dresden nur schwer durchzusetzende moderne Orchesteraufstellung nach französischem Vorbild, die die Kontrolle vom Konzertmeister hin zum Dirigenten verlagerte. Zur Bedeutung Wagners für die Staatskapelle referierten Eckhard Roch (Bochum, „Richard Wagners Reformpläne ‚Die kgl. Kapelle betreffend‘ – Musikalische Schwierigkeiten mit der Demokratie“) und Werner Breig (Erlangen, „Zu Richard Wagners Korrespondenz“). Durch seine Arbeit an der neuen Wagner-Briefausgabe mit neuesten Quellenkenntnissen ausgestattet, analysierte Breig am Beispiel zweier Wagner-Briefe (11.3.1844 an August von Lüttichau, mit handschriftlichen Bemerkungen Lüttichaus; 15.9.1848 an die Hofkapelle) das nicht unproblematische Verhältnis des Komponisten zum Dresdner Traditionsorchester. Daß dieses Orchester sich schon früh darum bemühte, die eigenen Wurzeln zu ergründen, verdeutlichten die Untersuchungen von Hans-Günter Ottenberg (Dresden, „Eine Zelenka-Aufführung des Jahres 1864 – Alte Musik in den Sinfoniekonzerten der kgl. Kapelle“). Hans John (Dresden) warf anhand der Tagebücher des Hofkapellmeisters Julius Rietz Licht auf den Alltag und den Zustand des Ensembles zwischen der Ära Richard Wagners und derjenigen Ernst von Schuchs.

Daß auch Musiker der Sächsischen Staatskapelle sowie Komponisten zu Wort kamen, war eine Besonderheit des Symposiums: Anschaulich verdeutlichte der Solohornist der Sächsischen Staatskapelle Peter Damm die Entwicklung eines weiteren Elementes besonderer Klanglichkeit seines Orchesters – den „Dresdner Clarinhorn-Stil“ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und den Stil des ‚cantablen Horns‘ von Oscar Franz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“; als Konzertmeister stellte Reinhard Ulbricht die Frage nach Legende oder echter Tradition des ganz eigenen Streicherklangs der Staatskapelle. Seine Erfahrungen als zeitgenössischer Komponist mit der Sächsischen Staatskapelle schilderte Siegfried Matthus (Berlin). Ob ein spezifischer Klang der Staatskapelle über unterschiedliche Zeiten hinweg erkennbar ist, untersuchte Wolfram Schwinger (Stuttgart) an vier verschiedenen Aufnahmen der 4. *Sinfonie* Anton Bruckners unter den Dirigenten Karl Böhm (1936), Eugen Jochum (1975) und Herbert Blomstedt (1981). Zuletzt stellte er nochmals zwei Beispiele vor, deren einer die Hörer als dasjenige der Staatskapelle (unter Giuseppe Sinopoli, 1987) erkennen sollten und dies auch beweisverdächtig taten.

Berlin, 31. Oktober und 1. November 1998:

Symposium aus Anlaß des 100. Geburtstages von Viktor Ullmann „Lebe im Augenblick, lebe in der Ewigkeit“

von Peter Sarkar, Berlin

Noch immer nährt sich das Interesse an der Person und am Werk Viktor Ullmanns von seinem Schicksal als verfolgter und im KZ Theresienstadt aktiver Komponist. Der Veranstalter dieses Symposions, der Verein „musica reanimata“, stellt sich in seiner Satzung die Aufgabe, von den Nationalsozialisten verfolgte Komponisten wieder bekannt zu machen. Andererseits wurde sowohl in der Themenwahl, als auch ausdrücklich bei mehreren Referaten deutlich, daß man Ullmann aus dieser „Ecke“ herauszuholen wünscht.

Hans-Günter Klein (Berlin) zeigte, wie sich diese Problematik auf die Rezeption der Werke Ullmanns auswirkte, insbesondere in den unterschiedlichen Inszenierungen des *Kaisers von Atlantis*. Ingo Schultz (Flensburg) erhellte anhand bisher unbekannter Dokumente wichtige biographische Stationen wie den Erwerb der österreichischen Staatsbürgerschaft 1921, die Flucht aus Stuttgart 1933 und die Errettung vor der schon 1941 drohenden Deportation nach Polen. Mit dem Musikleben der Stadt Teschen, in der Ullmann seine Kindheit verbracht hatte, befaßte sich Torsten Fuchs (Regensburg). Neben einer Reihe von Vereinen und Musikschulen glänzte dort die Kapelle der Garnison, die zu den besten in Österreich-Ungarn zählte.

Einen Schwerpunkt bildete Ullmanns letztes Werk, das Melodram nach Rainer Maria Rilkes *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Zuerst sprach Monika Schwarz-Danuser (Berlin) über die verschiedenen Formen des Melodrams im 20. Jahrhundert und die Kontroversen um seine Ästhetik, ausgehend von Engelbert Humperdinck. Sie wies auf die Blüte der Gattung in Tschechien hin. Danach beschrieb Gottfried Eberle (Berlin) einige leitmotivische und formale Strukturen von Ullmanns Werk und erläuterte die Schwierigkeiten, die sich für die Interpretation und die Edition daraus ergeben, daß Ullmann die Koordination der Musik und der (rhythmisch ungebundenen) Worte nur ungenau vorschreibt. Hans Martin Ritter trug anschließend mit Eberle als Pianist das Werk vor.

Konrad Richter (Stuttgart) sprach über die Kompositionsprinzipien der Klaviersonaten, insbesondere über die Zitattechnik und die Harmonik, die in allen Werken seit 1934 wesentlich auf Ableitungen aus Alexander Skrjabin's Prometheus-Akkord beruht, den Richter, im Blick auf Ullmann vermutlich zu Recht, aus der Obertonreihe ableitet. Zum Abschluß befaßten sich Wilfried Hammacher (Stuttgart) und Marcus Gerhardt's (Alfter und Dornach) mit Ullmanns Oper *Der Sturz des Antichrist* nach dem gleichnamigen Drama von Albert Steffen. Hammacher stellte den anthroposophischen Dichter vor, und Gerhardt's ging einigen symbolischen und geistesgeschichtlichen Bezügen in der Oper nach. Ein Kongreßbericht wird in der Schriftenreihe *Verdrängte Musik* erscheinen.

München, 5. bis 7. November 1998:

Internationales Symposium „Richard Wagner: Schriften – Texte – Dokumente“

von Martin Dürrer, Erlangen

Zu Ehren des 60. Geburtstages von Egon Voss am 7. November 1998 veranstaltete die Richard Wagner-Gesamtausgabe in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München ein Internationales Symposium, das den thematischen Schwerpunkt auf Wagners schriftstellerisches und dichterisches Œuvre legte.

Eröffnet wurde das Symposium durch das Referat von Sven Friedrich (Bayreuth), der die Geschichte von Wagners „Dresdner“- und der „Wahnfried“-Bibliothek nachzeichnete, die beide – durch glückliche Umstände nahezu vollständig erhalten – in Bayreuth heute zugänglich sind. Philippe Reynal (Paris) ging bei seiner Untersuchung der Pariser Korrespondenzberichte für die *Dresdner Abendzeitung* von der Beschreibung aus, die Wagner zur Entstehung dieser Berichte in *Mein Leben* gibt. Der Vortrag von Peter Jost (München) machte deutlich, daß die wenigen zu Wagners Lebzeiten erfolgten Übersetzungen seiner Schriften durch Mißverständnis oder Übersetzungsfehler der Rezeption der Werke, insbesondere in Frankreich, eher geschadet als genutzt haben. Zu Beginn des zweiten Tages unterzog Sieghart Döhning (Bayreuth/Thurnau) den oftmals unterschätzten ersten Teil des dritten Aktes von *Tannhäuser* einer genauen Analyse der dramatischen Faktur. Dieter Borchmeyer (Heidelberg) zog Parallelen zwischen Wagners *Lohengrin* und Schillers *Semele* bzw. Kleists *Amphitryon*. Einen Einblick in die Werkstatt des Meisters vermittelte der Beitrag von Klaus Döge (München), der am Beispiel von *Lohengrin* die Bedeutung der Kompositionsskizze als entscheidender Schnittstelle zwischen Textbuch und Musik im Schaffensprozeß herausstellte. Bernd Edelmann (München) untersuchte Wagners Sequenztechnik in *Tristan und Isolde* vor dem Hintergrund tradierter Modelle. Chris Walton (Zürich) berichtete, welche Aufschlüsse die Quellen der Zentralbibliothek (z. B. Nachweise über Kopiertätigkeit) über Wagners Zürcher Konzertpraxis geben können. Wagners Konzept einer „in München zu errichtenden deutschen Musikschule“ ist, wie Christa Jost (München) aufzeigte, vor allem unter dem Aspekt der Vorbereitung und Durchführung der eigenen Anliegen (Festspiel-idee) zu interpretieren. Jaroslav Bužga (Prag) machte Anmerkungen zu Wagners Böhmenbild, wie es sich z. B. in der Novelle *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* oder auch in *Mein Leben* manifestiert. Die Frage der Wagnerrezeption in Tschechien untersuchte Milan Pospíšil (Prag). In der Diskussion wurde besonders die Problematik des Begriffes „Wagnerismus“ hervorgehoben, der in der publizistischen Auseinandersetzung um musikalische Novitäten in ganz unterschiedlichen Bedeutungen verwendet wurde. Mit der Beurteilung von Wagners Dirigiertätigkeit in der zeitgenössischen Presse beschäftigte sich Gertraut Haberkamp (München), besonders bezogen auf das bei Wagners Mozart-Interpretationen oftmals konstatierte „unglaubliche Vergreifen der Tempi“. Oswald Georg Bauer (München) konnte überzeugend darlegen, welchen immensen Einfluß eine Aufführung von Meyerbeers *Der Prophet*, die Wagner im Juni 1850 in Paris erlebte, auf die daraufhin verfaßten Schriften hatte. Ausgehend vom Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“ in *Oper und Drama*, warf Werner Breig (Erlangen) die Frage auf, inwieweit diese Schrift nicht doch mehr als Erfahrungsbericht denn als Projektbeschreibung zu sehen ist. Gernot Gruber (Wien) untersuchte Elemente des Komischen bei Wagner am Beispiel des *Siegfried*. Das Referat von Martin Geck (Dortmund) widmete sich dem Begriff des „musikalischen Realismus“ und seiner Tauglichkeit, gemeinsame Wesensmerkmale der Musik von Berlioz, Liszt und Wagner zu beschreiben. Siegfried Mauser (Salzburg) konstatierte in Wagners Schrift *Kunst und Klima* frühromantische Tendenzen. Schließlich setzte John Deathridge (London) die verschiedenen Skizzen Wagners zum Schluß der *Götterdämmerung* in Beziehung zu Walter Benjamins Trauerspielbegriff.

Die abschließende Festveranstaltung der von den Veranstaltern perfekt organisierten Tagung erhielt durch die musikalischen Darbietungen (Eva Wymola-Jans, Gesang, und Siegfried Mauser, Klavier und Rezitation) einen heiteren und lebendigen Charakter. Die Laudatio für Egon Voss wurde von Christoph-Hellmut Mahling gehalten. Ein Symposiumsbericht wird bei Schott erscheinen.

Berlin, 5. bis 7. November 1998:

„Musikkultur der Weimarer Republik“

von Susanne Fontaine, Berlin

Die 1995 begonnene Zusammenarbeit zwischen dem Frankfurter Paul-Hindemith-Institut und der Hochschule der Künste Berlin fand 1998 eine Fortsetzung. Nach einer Tagung über Hindemith anlässlich seines 100. Geburtstages luden Wolfgang Rathert, Dietmar Schenk und Giselher Schubert diesmal zum Thema „Musikkultur der Weimarer Republik“ ein. Der weit gefaßten inhaltlichen Konzeption trug die Wahl der Referenten Rechnung. Der Eröffnungsvortrag „Waschrituale – eine Bewegungsform der Künste in der Weimarer Republik“ des Germanisten Helmuth Lethen (Rostock) stand ganz in der Tradition von Klaus Theweleits *Männerphantasien*. Martin Thrun diskutierte die Erschütterungen der Kunst in kritischer Auseinandersetzung mit den 1990 publizierten *Rites of Spring* des kanadischen Historikers Modris Eksteins; Dietmar Schenk entwarf ein breites Szenario der Jugendbewegung, aus der in der Regel unter Musikologen nur ein kleines Segment bekannt ist, und Andreas Hüneke stellte das Thema „Musik im Bauhaus“ aus kunsthistorischer Perspektive dar. Das Spannungsfeld alter und neuer musikalischer Konzepte zwischen „Tonkunst“ und „Komposition“ steckten die Vorträge von Walter Werbeck, Michael Heinemann und Wolfgang Rathert ab. Zusammenhänge zwischen Musik und Politik waren Gegenstand der Referate von Giselher Schubert (Fortschrittskonzepte), Andreas Eichhorn (Musikkritik), Susanne Fontaine (Kestenbergs Musikpolitik) und Susanne Schaal (Situation um 1930). Die Abhängigkeit künstlerischer Innovationen von institutionellen Strukturen zeigte Susanne Rode-Breymann an der Gegenüberstellung der Opernspielpläne in Wien und Berlin; Wolfgang Lessing diskutierte das Problem der „Gebrauchsmusik“, und Martha Brech zeigte Ansätze zu einer Radiokunst, die auf die spezifischen Möglichkeiten des neuen Mediums „Rundfunk“ reagierte. Selten berücksichtigt, da musikwissenschaftlich nicht immer einfach zu handhaben, waren die Themen von Volker Scherliess (über Tendenzen der musikalischen Interpretation), Arne Langer (über das Amerika-Bild in der Oper) und Patricia Stöckemann (über neue Tanzkonzepte der Zwanziger Jahre). Das gerade solche Themen wie Tanz oder Rundfunkmusik einbezogen wurden, ließ ein sehr differenziertes, lebendiges Bild der Epoche entstehen. Gleichsam „auf die Füße“ gestellt wurden die theoretischen Überlegungen des Symposiums durch das Rahmenprogramm an der Hochschule der Künste: einen Gesprächsabend mit Oskar Sala, einen Kammermusikabend mit Ensemblewerken und einen Opernabend mit Kurzopern von Ernst Toch, Darius Milhaud und Hindemith. Gerade dieser künstlerisch sehr gelungene Abend mit drei abgelegenen Werken zeigte unbekannte Seiten der Musik der Zwanziger Jahre in Deutschland und machte deutlich, warum die Beschäftigung mit den vierzehn Jahren zwischen den Kriegen immer wieder lohnend ist.

Kloster Michaelstein/Harz, 20. bis 22. November 1998:

Internationales Symposium „Posaunen und Trompeten. Geschichte – Akustik – Spieltechnik“

von Dieter Krickeberg, Berlin

Einer der Ansatzpunkte des Symposiums war die kürzlich von Gisela und Jozsef Csiba aufgestellte These, daß bei der Bewältigung barocker Trompetenpartien, speziell derjenigen von Johann Sebastian Bach, der Trompetenzug, und zwar auch in einer bisher nicht belegten, kurzen Form geholfen habe. Dieter Krickeberg und Thomas Lerch versuchten, Kriterien für die Beurteilung von endoskopisch erfaßten Zugspuren in erhaltenen Trompeten zu finden. Erste Resultate weisen auf nur gelegentliche Benutzung von Zügen hin. Richard M. Seraphinoff setzte

sich mit bisherigen Kompromissen in der historisierenden Aufführungspraxis auseinander, um dann darauf hinzuweisen, daß die neueren Bemühungen sowohl der Instrumentenbauer als auch der Spieler die bisherigen Zugeständnisse immer mehr überflüssig machen. Gewissermaßen Illustrationen zu seinen Ausführungen boten Referate des Trompeters Don L. Smithers, der sich mit der zentralen Rolle der alten, großen Mundstücke befaßte, sowie die Trompetenbauer Robert Barclay und Max Thein, die die Technik und den geistigen Hintergrund ihrer Herstellungsverfahren schilderten. Der Trompeter Jean-François Madeuf schließlich demonstrierte eindrucksvoll, zu welchen erstaunlichen Resultaten man auch ohne Zug gelangen kann, wenn ein begabter Spieler mit den Details des Instrumentes experimentiert.

Die große Rolle des Mundstücks klang auch in einem der Vorträge zur Akustik an: Klaus Wogram stellte eine „einfache akustische Meßmethode zur Beurteilung und Verbesserung von Intonation und Spielqualität bei Blechblasinstrumenten“ vor. In der gleichen Richtung arbeitet bezüglich der Intonation Paul Anglmayer: Nach Eingabe des Mensurverlaufs einer Trompete berechnet der Computer mögliche Optimierungen. Jobst P. Fricke berichtete über eine neuere Methode zur physikalischen Beschreibung des Verhaltens von Trompeten und anderen Musikinstrumenten, die unmittelbar bei den Impulsen ansetzt, welche die Schwingungen anregen. Über die Akustik der Klappentrompete sprach Walther Krüger.

Andere Referate befaßten sich mit der Geschichte der Trompete bzw. des Trompetenbaus. Ellen Hickmanns Beitrag hatte die Trompeten und Hörner im frühen Europa zum Thema, Martin Kirnbauer berichtete von neuen Erkenntnissen zu den Anfängen des Blechblasinstrumentenbaues in Nürnberg. Über die vom 18. Jahrhundert bis heute tätigen Blechblasinstrumentenmacher der Familie Hirsbrunner (Sumiswald, Schweiz) referierte Sabine Klaus. Monika Lustig stellte die Trompeten vor, die in der Instrumentensammlung Michaelstein aufbewahrt werden, darunter Instrumente der im 18. Jahrhundert in Pfaffendorf tätigen, renommierten Familie Schmied.

Ein kleinerer Teil der Tagung war den Posaunen gewidmet. Trevor Herbert setzte sich mit der Frage auseinander, was eigentlich die Aufgaben der recht zahlreichen Posaunisten waren, die etwa in der Zeit von 1490 bis 1680 am englischen Hof dienten. Arnold Myers befaßte sich mit dem musikalisch wirksamen Rohrverlauf der Instrumente. Den Übergang von der barocken Tenorposaune in A zu dem spätestens für 1795 belegten Instrument in B erhellte Stewart Carter. Christian Ahrens wies unter anderem auf die partiell weit bis in das 19. Jahrhundert hinein geltende Tradition der Posaune hin, die sie einem ernsten und würdigen Kontext zuschrieb. Howard Weiner schließlich legte dar, wie die Legende von einer angeblich seit dem 16. Jahrhundert existierenden Sopranposaune entstand und sich verbreitete. – Ein Tagungsbericht wird erscheinen.

Greifswald–Lubmin, 26. bis 29. November 1998:

Internationale musikwissenschaftliche Konferenz „Musica Baltica“ – interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum zum Thema „Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen 1750 und 1900“

von Peter Tenhaef, Greifswald

Seit 1991 finden in Greifswald Konferenzen zur Musik im Ostseeraum statt. In diesem Jahr ging es um eine Thematik, die vor allem für das Musikleben Nordeuropas von zentraler Bedeutung war. Die Referenten kamen aus Dänemark, Schweden, Polen, Tschechien und Deutschland. Der Einführungsvortrag von Ekkehard Ochs stellte das Lied in den weiten Rahmen der „Musiklandschaft Ostseeraum“. Grundsätzliche „Vorfragen zum Problem des klavierbegleiteten Sololiedes“ stellte Gerd Rienäcker. Heike Müns beleuchtete die Thematik von volksmusikalischer Seite mit einem Beitrag über Seemannslieder. Die Referate von

Matthias Schneider und Peter Tenhaef befaßten sich u. a. mit Komponisten der Berliner Liederschule, die auch für den Ostseeraum eine große Bedeutung hatte. Lutz Winkler problematisierte das Klischee des „nordischen Tons“ an Balladen des in Stettin wirkenden Carl Loewe. Aufschlußreich für das Danziger Musikleben und die Rolle des Liedes in dieser Ostseemetropole waren die Referate von Joachim Gudel, Jolanta Wozniak, Danuta Popinigis und Jerzy Michalak; hier zeigten sich einerseits Berliner Einflüsse, andererseits die Beliebtheit skandinavischer Sänger und Vokalmusik. Um die dänischen Liederkomponisten A. P. Berggreen, P. A. Heise und P. E. Lange-Müller ging es in Referaten von Niels Martin Jensen und Jarmila Gabrielová, um die schwedischen Komponisten J. C. Haeffner, E. G. Gejer, F. Berwald, A. M. Myrberg, C. F. Ullmann und A. Södermann in Referaten von Folke Bohlin, Lennart Hedwall, Michael Kube und Walther Dürr. Dabei kamen Fragen nach dem Verhältnis von Volks- und Kunstmusik, Instrumentalisten im Lied sowie der Abhängigkeit vom deutschen Musikleben zur Sprache. Letzteren Gesichtspunkt thematisierte auch Walter Werbeck in seinem Beitrag über die Lieder Griegs sowie ein verlesener Vortrag über das deutschsprachige Lied in Riga von Klaus-Peter Koch, der kurzfristig absagen mußte.

Erfreulich waren die sehr lebhaften und vielfältigen Diskussionen, die sich nach den einzelnen Referaten und zuletzt in einem abschließenden Gespräch entspannen. Dabei konnten nicht nur viele Einzelheiten klargestellt, sondern das Bild des Liedes im Ostseeraum insgesamt verdeutlicht werden. Besonders Fragen zur Terminologie und zur Funktion des Liedes im Musikleben, zur Nationalromantik in Skandinavien, zum „nordischen Ton“ fanden erhellende Antworten. Die Referate sollen, eventuell um weitere Beiträge zum Thema ergänzt, in den *Greifswalder Beiträgen zur Musikwissenschaft* veröffentlicht werden.

Thurnau, 11. bis 13. Dezember 1998:

Internationales Symposium „Meyerbeer und die Opéra comique um die Mitte des 19. Jahrhunderts“

von Michele Calella, Marburg

Das Repertoire der Opéra comique des 19. Jahrhunderts stand in der älteren Forschung stets im Schatten der Grand opéra. So sind auch Giacomo Meyerbeers Opéras comiques *L'Étoile du nord* und *Le Pardon de Plöermel* bislang erheblich seltener untersucht worden als die vier großen Opern des Komponisten. Um dieses Defizit auszugleichen, veranstaltete das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik ein Internationales Symposium, in dem Meyerbeers Gattungsbeiträge vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Opéra-comique-Repertoires diskutiert wurden. Das Ergebnis bildete eine Reihe grundlegender und zugleich äußerst anregender wissenschaftlicher Referate, die nicht zuletzt dank der konzentrierten Themenkonstellation in einem intensiven Dialog miteinander standen. Thomas Betzwieser (Berlin) eröffnete die Konferenz mit einem fundamentalen Beitrag über ästhetische und historiographische Positionen der Gattungsbetrachtung um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in welchem er das weitverzweigte zeitgenössische Opéra-comique-Schrifttum unter zentralen Kategorien erschloß. Unterschiedliche Strategien der Werkeröffnung wurden von Manucla Jahrmärker (München) in exemplarischen Librettoanalysen von Werken der Jahrhundertmitte vorgeführt. Naoka Iki (München) untersuchte die Wechselbeziehungen zwischen der Opéra comique und dem Boulevard-Theater anhand der Libretti Eugène Scribes aus den 1850er Jahren und präparierte deren dramaturgische Strukturen heraus. Vor diesem allgemeinen Hintergrund machten drei weitere Vorträge deutlich, daß Meyerbeers Beschäftigung mit der Opéra comique weit mehr als nur seine beiden vollendeten Werke umfaßte. Während Wolfgang Kühnhold (Paderborn) die Verwandlungen der Bertram-Gestalt bei der Bearbeitung des ursprünglich als



Opéra comique konzipierten *Robert le Diable* behandelte, zeigte Milan Pospíšil (Prag) Spuren des „Komischen“ auch in *Les Huguenots* auf, einem Werk, das Meyerbeer zeitweilig unter dem Titel *Isabeau de Barrière* für die Opéra comique umarbeiten wollte. Arnold Jacobshagen (Thurnau) untersuchte die unlängst aufgefundenen Kompositionsskizzen Ferdinand Hérolds zu *Le Portefaix* und rekonstruierte die Intrigen Meyerbeers gegen seinen Rivalen, dem er das Libretto zu dieser Oper entziehen ließ, ohne selbst dessen Vertonung jemals zu vollenden. Meyerbeers *L'Étoile du nord* und *Le Pardon de Plöermel* wurden jeweils eigene Sektionen gewidmet, in denen umfangreiche neue Quellenfunde zu beiden Werken vorgestellt wurden. Die Entstehung, Aufführung und Drucklegung von *L'Étoile du nord* wurde anhand zahlreicher Archivquellen von Sabine Henze-Döhring (Marburg) und Hans Moeller (Marburg) rekonstruiert. Der Rezeptionsgeschichte dieses Werkes außerhalb Frankreichs widmeten sich Sebastian Werr (Berlin) und Gabriela Dideriksen (London), während Robert Letellier (Cambridge) eine strukturalistische Interpretation des Librettos lieferte. Die vielfältigen Sujetvorlagen zu *Le Pardon de Plöermel* untersuchte Ruth Müller (Berlin) im Hinblick auf die literarischen Archetypen in Meyerbeers letzter Opéra comique. Marta Ottlová (Prag) präsentierte eine poetologische Interpretation dieser Oper als „Idylle“. Maria Birbili (Berlin) gelang es, unter Auswertung der umfangreichen handschriftlichen Nachlässe von Jules Barbier sowie des Komponisten die langjährige Entstehung von *Le Pardon de Plöermel* zu dokumentieren. Ausgehend vom Topos der weiblichen Wahnsinnszene sowie der Rondoform der Schattenarie interpretierte Birbili zugleich sehr überzeugend die Globalstruktur des Werkes. Der Schattenarie widmete sich auch Christoph Blitt (Bayreuth), in dessen Analyse die Wechselbeziehungen zwischen Oper und Tanz ebenso wie in einem weiteren Beitrag zu diesem Werk von Gunhild Oberzaucher-Schüller (Thurnau) besonders hervorgehoben wurden. Anregende methodologische Reflexionen zur Opernanalyse entwickelte Sieghart Döhring (Thurnau), der sich mit der Präsenz des Melodramas bei Meyerbeer befaßte und fünf repräsentative Erscheinungsformen desselben typologisierte. In zwei intertextuell ausgerichteten Beiträgen wurde schließlich die Meyerbeer-Rezeption bei Jacques Offenbach thematisiert: Frieder Reininghaus (Köln) erörterte Parodien, Anverwandlungen und Reminiszenzen in *Les Contes d'Hoffmann*, während Robert Didion (München) die Darstellung des Exotischen in *Robinson Crusoe* mit der Dramaturgie von *L'Africaine* in Verbindung setzte. In den intensiven Diskussionen, die ihre Fortsetzung in einer weiteren Konferenz in Prag finden werden, wurde zugleich auf künftige Aufgaben der Opéra comique wie der Meyerbeer-Forschung hingewiesen: weitere Erschließung der Quellen, neue interpretatorische Strategien der Werkanalyse, eine intensive Beschäftigung mit den Zeitgenossen und eine gattungsübergreifende Kontextualisierung. Auf die Veröffentlichung des Berichts dieses sehr gelungenen Symposions darf man jetzt schon gespannt sein.

Potsdam, 20. bis 22. Februar 1999:

Tagung am Einstein Forum: „Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme“

von Sebastian Klotz, Berlin

Die durch die Berliner Kulturwissenschaftler Friedrich Kittler und Thomas Macho konzipierte Tagung (u. a. zu den Themenbereichen „Die Heilige Stimme“, „Die Stimme der Politik und des Gesetzes“, „Aufzeichnungssysteme der Stimme“) kam in höchst unterschiedlichen Kontexten auf musikalische Zusammenhänge zu sprechen und hielt reiche Anregungen für die Musikforschung bereit. Sei es die durch Kittler fulminant entwickelte These, die Erfindung des Tonfilms habe eine Trennung der Sinne und der Medien überwunden, die sich in Richard Strauss' *Salome* als gegenseitiges mediales Mißverstehen der Protagonistin und Jochanaans angelegt war; sei es in den Beobachtungen von Hans-Georg Nicklaus (Berlin) zu den Assozia-

tionen, die Jean-Jacques Rousseaus Konzept der „*unité de mélodie*“ im Sinne einer politisch motivierten „neuen Einstimmigkeit“ Maximilien de Robespierres bereit gehalten habe – die Kulturgeschichte der Stimme wurde offenbar in hohem Maße durch die Stimm-Praktiken in der Musikkultur geprägt. Thomas Y. Levin (Princeton) rief den Schweizer Tonfilmpionier Rudolf Pfenninger (1899–1976) in Erinnerung, der in der Nachfolge der avantgardistischen Musographie (Moholy-Nagy) die Tonspur des Films als rein optischen Datensatz interpretierte und in mühseliger Kleinarbeit akustische Signaturen von Objekten auf die Tonspur malte. Pfenningers gleichsam handgemalter Klang, der „Töne aus dem Nichts“ erzeugt, ist in der Film- wie auch in der Musikgeschichte weitgehend marginalisiert worden. Brigitte Felderer (Wien) rekonstruierte die Erfindung der Stimmmaschine durch den österreichischen Beamten Baron Wolfgang von Kempelen (1734–1804), der zur Vokalproduktion, die von jeglicher Physiologie getrennt war, in einem Zwischenstadium seiner Stimmmaschine eine orgelähnliche Apparatur vorsah.

Die Direktorin des Einstein Forums, Sigrid Weigel, hatte in der Tagungsbroschüre auf die „Bild- und Schriftdominanz“ bisheriger Ansätze zur Kulturgeschichte der Stimme hingewiesen, die „Folge einer grammatologischen Zurückweisung der Stimme“ sei. Diesem Defizit entgegen wirkten die zwei Eröffnungsvorträge der Tagung. Susan McClary (Los Angeles) sprach zur „Fetischisierung der Stimme“ und der musikalischen Professionalisierung im frühneuzeitlichen Europa. Ausgehend vom „Concerto delle donne“ am Hof zu Ferrara skizzierte sie die Linien einer Objektivierung der Stimme, ein neuartiges Verhältnis von Komponist, Interpretinnen und einem passiven Publikum, die abendländisches Musizieren seitdem geprägt hätten. Das sehnsuchtsvolle Aneinanderschmiegen der hohen Stimmen habe einen ästhetischen Reiz ausgeübt und Formen körperlicher Ekstase eintrainiert, die auch in den italienischen Violinsonaten des 17. Jahrhunderts nachweisbar seien, jedoch kreative Berufarbeit nun endgültig den Gesetzen der Warenfetischisierung unterworfen hätten.

Wolfgang Scherer (Freiburg i. B.) stellte die medientechnischen Voraussetzungen für den an das Clavichord gebundenen Kult musikalischer Empfindsamkeit dar. Die folgenreiche Verschiebung vom aufklärerischen Ausdruck, der in der Musik liegt, zum musikalischen Selbstaussdruck des Individuums, das sich selbst im empfindsamen musikalischen Sprechen vergegenwärtigt, schilderte Scherer als Etappe einer Karriere der transzendenten, beseelten Stimme. Die enorme senso-motorische Selbstkontrolle bei der Hervorbringung dieser Stimme wurde als Sensibilierungsleistung erkennbar, die ein „sympathetisches Hören“ (Herder) überhaupt erst ermöglichte.

Die auf der Tagung geführten Diskussionen – etwa die vorerst offen gebliebene Frage Weigels, ob sich in der Clavichord-Kultur eine gender-spezifische Tradition etabliert, welche die spätere Bindung und Identifizierung von Frauen mit Schreibmaschinen vorwegnimmt – führten vor Augen, daß die Mediengeschichte der Stimme zur Zeit angesichts der Fülle an Materialien noch nicht fokussiert werden kann, sich jedoch bereits jetzt Zäsuren abzeichnen, dank derer die gängigen philosophisch-hermeneutischen und stilistischen Befunde bereichert werden könnten. Die Musikforschung sollte das Dialogangebot der neuen Kulturwissenschaft und Medienarchäologie beim Wort nehmen, um sich einer faszinierenden interdisziplinären Herausforderung zu stellen und um einer pauschalen Festlegung des Musikalischen als „Stimme des Begehrens“ entspannt und präzise zugleich zuvorzukommen.

Ruse (Bulgarien), 19. bis 21. März 1999:

Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz „Die Musik zwischen Ost und West am Anfang des 21. Jahrhunderts“

von Christoph Flamm, Kassel

Im Rahmen des 39. Musikfestivals „Martenski muzikalni dni“ (März-Musiktage) in Ruse, an der Donau gelegene Grenzstadt zu Rumänien mit reicher kultureller Vergangenheit und Geburtsort Elias Canettis, fand jetzt erstmals eine musikwissenschaftliche Tagung von betont internationalem Charakter statt. Maria Kostakeva, die selbst seit längerer Zeit in Deutschland lebt, hat diese Konferenz konzipiert und mit der Festival-Organisatorin Iva Čavdarova ins Leben gerufen. Damit wurde in Bulgarien ein neues Forum der Musikwissenschaft geschaffen, das über den Balkan hinaus eine gesamteuropäische Perspektive anstrebt. Vergleichbare Veranstaltungen im östlichen Raum gibt es bislang wenige, und so ist das Vorhaben schon unter kulturpolitischen Vorzeichen zu begrüßen – sowohl als Beitrag zum Zusammenwachsen Europas als auch als Mittel, die bulgarische Musikwissenschaft in die „scientific community“ zu integrieren. Neben Musikwissenschaftlern waren auch zahlreiche Komponisten als Teilnehmer eingeladen, da es – neben dem durch die jüngsten politischen Ereignisse besonders aktuellen Thema nationaler Identitäten – insbesondere die Probleme der zeitgenössischen Musik in Ost und West zu diskutieren galt. Die ausländischen Teilnehmer kamen aus Deutschland, Norwegen, Rumänien, Rußland, Slowenien, der Schweiz und den USA.

Nicht zuletzt unter dem Einfluß der die Tagung begleitenden Konzerte, die erahnen ließen, welcher bislang nahezu unbekanntes musikalische Reichtum jenseits aller offiziellen Tendenzen sich in Bulgarien gewissermaßen im Verborgenen entwickeln konnte (nicht selten früher als namhaftere Schulen anderer Länder), zeichnete sich gegen Ende der Konferenz doch das ernüchternde Fazit einer desolaten Stagnation ab. Daß die besten Interpreten des Landes ihr Glück im Westen suchen, ist keine Einzelercheinung; daß aber selbst die etablierten Denkmäler der älteren bulgarischen Musik (wie etwa die Opern von Georgi Atanasov), die bedeutendsten (nicht-offiziellen) Komponisten des 20. Jahrhunderts sowie die führenden Vertreter der heutigen Komponistengeneration weder verlegt noch auf Tonträgern angemessen verbreitet werden, stürzt eine gesamte Musikkultur ins Dunkel, noch bevor sie eigentlich entdeckt worden ist. Daß sich 10 Jahre nach dem Zusammenbruch der kommunistischen Systeme die bulgarische Musikwissenschaft neuen methodischen Ansätzen und bislang mißliebigen Gegenständen zu öffnen beginnt, haben einige der Vorträge gezeigt. Das Fach steht vor der gewaltigen Aufgabe, sein gesamtes Gebiet neu zu sichten und darzustellen. Internationale Kontakte und das Interesse ausländischer Wissenschaftler vorausgesetzt, könnte dieser Neuanfang gelingen. Konferenzen wie diese sind dabei von elementarer Bedeutung. Die Vorträge werden demnächst in der Zeitschrift *Bălgarski muzikalni chroniki* veröffentlicht.

## Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

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

### Nachtrag Sommersemester 1999

**Augsburg.** Lehrbeauftragter. Bachfischer: Kontrapunkt II (Historische Satzlehre) entfällt. □ Lehrbeauftragter. Erich Broy M.A.: Ü: Kontrapunkt II (Historische Satzlehre). □ Lehrbeauftragter. Dr. Gabriele Hofmann: S: Analyse ausgewählter Inszenierungen des Musiktheaters.

**Bochum.** Karin Küçük: Praktikum: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (Redaktion Witten): Redaktion Kulturbereich. □ Dr. Heike Sigrid Lammers: Pros: Komponistenbriefe des 19. Jahrhunderts – Pros: Musik-Theater-Konstrukte der 1920er Jahre. □ PD Dr. Dörte Schmidt: Lektürekurs: Carl Dahlhaus – Grundlagen der Musikgeschichte.

**Bremen.** Prof. Dr. Werner Breckhoff: S: Geschichte der Klaviermusik – Examens-Koll. – S: Musik des 19. Jahrhunderts in Vergangenheit und Gegenwart. Hören, Erläutern, Wirkungsgeschichte (mit Exkursion). □ Prof. Günter Kleinen: S: Leben und Musikkulturen Lateinamerikas (2. Projektsemester) – Examens-Koll: Methoden der musikwissenschaftlichen Forschung. □ Prof. Manfred Polzin: S: Multimediale Projekte der Moderne (1. Projektsemester). □ Prof. Dr. Eva Rieger: S: Wagners Brünnhilde: Kämpfendes Mannweib oder liebende Gattin? – Barock und Vorklassik – Examens-Koll: Interpretationsvergleiche – S: Didaktische Modelle: Frau und Gesang. □ Dr. Carola Schormann (LB): S: TANGO – Geschichte, Gegenwart, Praxis. □ Dr. Susanne Gläß: S: Tanzmusik des 16. Jahrhunderts. □ Jan Hemming M. A.: S: Musik und Edutainment. □ Ruth Heckmann: S: Zwischen Hausmusik und Konzertbühne: Volks- und Kunstlied im 18. u.19. Jahrhundert. □ Grigori Panti-jew (LB): S: Das Russische an der Russischen Musik. □ Frank Nolte (LB): S: Empirische Musiksoziologie: Rezeption im Konzertsaal – S: Oper und Gesellschaft: Wagners *Parsifal*. □ Prof. Dr. Erwin Koch-Raphael: S: Musik & Computer II – S: Aktuelle Musik: die neuen Sprachen II – Debussys Kompositionsverfahren: Vertiefung Lit: *Jeux, Nocturnes*

**Mainz.** Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: Zur Geschichte von Operette und Musical – Pros: Ausgewählte Werke zur Kammermusik der Wiener Klassik – S: Johann Sebastian Bach: Untersuchungen zum Instrumentalwerk.

**München.** Dr. habil. Fred Büttner: Ü: Quellen und Notation I.

**Oldenburg.** Christiane Abt: Pros: Freie Improvisation: Ästhetische Theorie und praktische Übungen. □ Prof. Gustavo Becerra-Schmidt: S: Moderne Kunstmusik Südamerikas. Beziehungen zwischen Tradition und Satztechnik. □ Prof. Violeta Dinescu: Pros: Musikdenken heute: Neue Aspekte der spektralen Musik aus Rumänien. □ Prof. Dr. Gerald Farmer: Pros: Geschichte der afroamerikanischen Musik (Teil 2). □ Prof. Dr. Gerald Farmer: S: Amerikanische Komponisten im 20. Jahrhundert. □ Dr. Kadja Grönke: S: Musikbilder. Musik in der Bildenden Kunst (gem. mit Prof. Dr. Rainer Grübel). □ Prof. Dr. Ulrich Günther: S: Carl Orff: *Schulwerk* und *Musik für Kinder* (Teil 2) – Alternativen (gem. mit Cornelis Teeling). □ Prof. Dr. Walter Heimann: Pros: Musikgeschichte im Überblick: Renaissance. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: Pros: Komponistinnen, Primadonnen und Virtuosen. Musikerinnen in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts – Pros: Kinderlieder gestern und heute. □ Gertrud Meyer-Denkman: S: Freie Improvisation, Komposition und Interpretation Neuer Musik in der Musikpädagogik. Erfahrungen aus 40jähriger Tätigkeit. □ Dr. Christoph Micklich: Pros: Instrument und Stil in der Populärmusik. □ Dr. Thomas Münch: S: Schulen ans Netz! (gem. mit Herma Janssen). □ Dr. Eberhard Nehlsen: S: Musikgeschichte praktisch. Instrumentalmusik vom Mittelalter bis zur Gegenwart zum Musizieren in Klassenverband oder Kursen. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: S: RadioAktiv! Herstellen von Radiosendungen für ausgewählte Zielgruppen. – S: Kollektive Gefühlsräume im Musikfilm der NS-Zeit (gem. mit Prof. Dr. Jens Thiele) – S: Beatles und Rolling Stones – musiksoziologische Fallstudien (gem. mit Dr. Rainer Fabian). □ Peter Schanz: S: Musiktheater und Theater mit Musik (Teil 2). Musikalische Arbeit an einem Dreipartentheater. □ Prof. Dr. Peter Schleuning: Pros: Das Öffentliche Konzert im 18. Jahrhundert – S: Arrangieren: Bachs zweistimmige Inventionen. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: Pros: Einführung in die Musikalische Akustik, Instrumentenkunde und Neue Technologie – S: Wie wirkt Musik? Eine Frage der Musiksoziologie, Musikpsychologie und Musikästhetik – S: *Weißer Rose* von Udo Zimmermann – Szenische Interpretation – S: Auswertung des Praktikums „Musik und Rehabilitation“ (gem. mit Karin Bösel). □ Axel Weidenfeld: Pros: Harmonielehreübungen am Beispiel: Georg Friedrich Händel, *Messiah*.

**Salzburg.** Lehrkanzel für „Theorie und Geschichte der Musik“. Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: S: Stationen und Merkmale mittelalterlicher Musik – Theorie und Praxis der Analyse von Musik (mit Ü) – Musik und Kultur des europäischen Mittelalters: Erscheinungsformen der Musik zwischen 500 und 1500 n. Chr. – Kultur und Kulturen, Kulturkonzepte und Kulturkritik: Eine Einführung – Diplomanden- und Dissertantenseminar – Exkursion: New York: Klanglandschaften einer Stadtkultur. □ Dr. Monika Mittendorfer: Musikinstrumente in ethnologischer und historischer Betrachtung (mit Ü) – Der Tanz in den Medien: Die Erstellung einer Tanzfachzeitschrift – K: Historische Tänze.

**Siegen.** Prof. Dr. Hermann J. Busch: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Ausgewählte Beispiele zur Geschichte der Oper. □ Dr. Hans Ulrich Fuß: Musikgeschichte im Überblick II (1750–1900) – S: Musikverstehen durch andere Medien: Stilparallelen der „Künste“ als Grundlage des Musikunterrichts. □ Prof. Martin Herchenröder: S: György Ligeti. □ Prof. Dr. Werner Klüppelholz: S: Musik in Film und Fernsehen I.

**Tübingen.** PD Dr. Franz Körndle: Kirche und Musik im Mittelalter – S: Musikwissenschaft im Dritten Reich – Ü: Aufführungspraxis aus Sicht der Musikwissenschaft (mit Erarbeiten von Vokalwerken des 16. Jahrhunderts).

#### Wintersemester 1999/2000

**Augsburg.** Lehrbeauftragter Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Aufführungsversuche. □ Lehrbeauftragter Erich Broy M. A.: Ü: Historische Satzlehre: Generalbaß. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Die Klaviermusik Johann Sebastian Bachs und ihre Voraussetzungen. – Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1) – Haupt-S: Mehrstimmigkeit im 12. Jahrhundert: Die Handschriften Paris, Bibl. nat., f. lat. 1139, 3549 und 3719 (3) – Pros: Ausgewählte Kompositionen von Frédéric Chopin (Analyse). □ Lehrbeauftragter Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Lehrbeauftragter Dr. Johannes Hoyer: Pros: Wolfgang Amadé Mozart in Paris (1763/64, 1766, 1778): Erlebnisse, Einflüsse, Ergebnisse – S: Das Ottobeurer Chorbuch (Sign. L 3) von 1577: Versuche einer stilanalytischen Einordnung und möglichen Identifizierung anonym überlieferter mehrstimmiger Kompositionen aus dem monastischen Bereich (Methodik). □ Lehrbeauftragter Dr. Erich Tremmel: S: Zupfinstrumente und ihre Musik (Instrumentenkunde) – Ü: Musikpaläographie III: Neumen- und Modalnotation.

**Bamberg.** Prof. Dr. Max Peter Baumann: Einführung in die Geschichte der Volksmusik – S: Volksmusik in Franken – S: Musikologische Feldforschung und Ethnographie – S: Zwischen Volksmusik und Folkmusic: Das Tanz- & FolkFest in Rudolstadt. □ Prof. Dr. Marianne Bröcker: Die Kategorie Geschlecht (Sex und Gender) in Brauchtum und Musik – S: Frauen in traditionellen Musikkulturen. □ Prof. Dr. Martin Zenck: Beiträge zum Handbuch des „Musiktheaters im 20. Jahrhundert“ – Pros: Aesthetica I: Ernst Bloch: „Philosophie der Musik“ (Lektüreseminar – in Verbindung mit der Geschichte und Theorie der Musikästhetik –) – Klassik – Romantik – Klassizismus – Pariser Moderne – Neudeutsche Schule: Die Musik zwischen 1780 und 1880 – Haupt-S: Die Sinfonien von Felix Mendelssohn Bartholdy (zus. mit Tobias Fichte).

**Basel.** *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: Kompositionsprozess und Stilwandel in der Zeit der Wiener Klassik. – Grund-S: Übungen zur Analyse älterer Musik – Paläographie der Musik I: Die liturgische Einstimmigkeit des Mittelalters und ihre Aufzeichnungen – Haupt-S: Musik und Sprache, Musik als Sprache und die Emanzipation des Instrumentalen – Ü: Interdisziplinäre Übung: Text und Musik in der Chanson des 15. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. O. Millet). □ Prof. Dr. Peter Gülke: Die Erbschaft Beethovens als Problem des symphonischen Komponierens im 19. Jahrhundert – Ü zur Vorlesung. □ Prof. Dr. Max Haas: Einführung in die Musik des Mittelalters (mit Ü) – Musikalische Weltmodelle II: 16. bis 18. Jahrhundert (mit Ü). □ Dr. Martin Kirnbauer: Bilder hören – Musik sehen. Ü zur musikalischen Ikonographie und zur Instrumentenkunde des 15. bis 17. Jahrhundert. □ Dr. Dominique Muller: Historische Satzlehre IV: Einführung in die Grundlagen des Satzes und in die Formprobleme der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Forschungsfreiemester. □ Dr. Joseph Willmann: Ü: Die Komponistin Maddalena Casulana (ca. 1540 bis ca. 1586) und Ü zur Geschichte des Madrigals – PopRockArt (I): Populäre und kommerzielle Musikkulturen des euroamerikanischen Raums im 20. Jahrhundert.

*Ethnomuskologie.* Prof. Dr. R. Schumacher: Musik auf Java im Kontext der Musikkulturen Indonesiens – Ü zur Vorlesung.

**Bayreuth.** *Musikwissenschaft.* Dr. Rainer Franke: Pros: Klaviermusik von Johannes Brahms. □ Artie Heinrich, M.A.: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Orchesterwerke von Hector Berlioz. □ Volker Schier: Pros: Das liturgische Drama im Mittelalter. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Musikgeschichte im Überblick IV: Musik und Musikleben nach 1830 – Haupt-S: Musik und Edition – ein Widerspruch? Zu Theorie und Praxis der musikalischen Edition – Pros: Heinrich Schütz: Die „Oratorien“ – S: Koll für Examenskandidaten.

*Musiktheaterwissenschaft.* Prof. Dr. Sieghart Döhring: Geschichte der Opernästhetik – Pros: Belcanto – Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (gem. mit Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Rainer Franke, Dr. Arnold Jacobshagen, Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Thomas Steiert). □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Wunschbild und Wirklichkeit – Zur Ästhetik des Musiktheaters bei Richard Wagner. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Lektüre ausgewählter Texte zur Theaterästhetik der 1920er Jahre – Ü: Inszenierungen im Vergleich: *Tristan und Isolde* von Richard Wagner. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Musiktheater in der Praxis: Strukturen – Institutionen – Berufsfelder. □ Stephan Jöris: Pros: Dramaturgie und szenische Erarbeitung eines Musiktheaterprojekts. □ Dr. Marion Linhardt: Pros: Szenische und literarische Erscheinungsformen der Schauerromantik. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Pros: Ballett in der Oper des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Opernfestspiele: Idee der Exklusivität – Pros: Hugo von Hofmannsthal's Opernlibretti – Ü: Texte zu Theater und Gesellschaft – Ü: Einführung ins Partiturlernen. □ Prof. Dr. Susanne Vill: Das Theater der Gegenwart – Dramatiker und Stücke – Pros: Einführung in die Theaterwissenschaft (obligatorisch im Grundstudium Haupt- und Nebenfach) – Ü: Theaterwerkstatt: Vorbereitung einer Performance mit Musik (Plan eines Gastspiels beim Theaterfestival in Jerusalem, März 2000).

**Berlin.** *Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar.* Dr. Bodo Bischoff: Pros: Formen-Lehre oder leere Formen? Geschichte, Inhalt und Rezeption eines Faches. □ Dr. Christa Brüstle: Frauen-Performances in der neuen Musik: C. Henius, C. Berberian, Ch. Moorman, M. Monk. □ Dr. Guido Heldt: Pros: Broadway-Show und -Musical 1919–1979. □ Prof. Dr. Tibor Kneif: Haupt-S: Musik der Literaten. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Französische Oper von der Révolution bis zur Blütezeit der Grand Opéra (1789–1850) – Haupt-S: Hector Berlioz: *Les Troyens* – Haupt-S: Mauricio Kagel – Ober- und Doktoranden-S: Methodenprobleme der Forschung. □ Dr. Konstantin Restle: Pros: Streichinstrumente und Streichersatz im 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Die Musik des 20. Jahrhunderts im geschichtlichen Überblick – Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Bach-Bearbeitungen) – Kompakt- und Wochenend-S (Ober-S): Stravinsky: Werke der neoklassizistischen Periode – Ü: Lektürekurs: Anfänge der Musiktheorie. □ Prof. Dr. Frank Schneider: S: Neue Musik im geteilten Deutschland.

*Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft.* PD Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Musik in Indien: Die klassischen Traditionen – Haupt-S: Objekte der Kunst: Die Komposition – Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft – Projekt-S: Selbstorganisierte Feldforschung (mit Ü). □ Dr. Andreas Meyer: Pros: Ensemblemusik in Südostasien – Ü: Umgestaltung der Musikausstellung im Museum für Völkerkunde. □ Dr. Ulrich Wegner: Pros: Wahrnehmen und Verstehen in fremden Musikkulturen.

**Berlin.** *Hochschule der Künste. Fakultät Musik.* Cornelia Bartsch: Pros: Unsere fremde Musik – Vom Exotismus zur „Weltmusik“. □ Dr. Beatrix Borchard: Pros: Maria Callas – Haupt-S: Schubert Lieder. □ Prof. Dr. Elmar Budde: (Forschungssemester). □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Musik in Mittelalter und Renaissance. – Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses (zusammen mit den Trägern des Graduiertenkollegs) – Pros: Musikwissenschaft als Studienfach. Inhalte und Methoden – Haupt-S: Musikwerk und Biographie. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: Haupt-S: Die Sonaten für Klavier und Violine von Ludwig van Beethoven. □ Dr. Ellinore Fladt: Pros: Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Haupt-S: Pros: Musik und Chanson im 20. Jahrhundert. □ Dr. Christoph Henzel: Pros: □ Claudia Maria Knispel: Pros: Joseph Haydn. Leben, Werk, kulturgeschichtliches Umfeld. □ Prof. Ingeborg Pffingsten: Haupt-S: Theorie der musikalischen Form: A. Schoenberg, fundamentals of musical composition. The musical idea and the logic, technique and art of its presentation – Haupt-S: Historische und systematische Annäherung an Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts. Prof. Dr. Albert Richenhagen: Haupt-S: Ensemble-Improvisation im Mittelalter und in der Renaissance. □ Prof. Dr. Peter Rummenheller: Geistliche und weltliche Musik des Mittelalters – Haupt-S: Analyse II: Geschichte der tonalen Harmonik – Haupt-S: Die Klaviere und die Klaviermusik im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Musikethnologie. □ Christian Thorau: Pros: Redende Musik – Analysen zum Thema „Musik und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert“. Wege der musikwissenschaftlichen Rhetorik-Forschung. □ Dr. Christine Wassermann-Beirao: Pros: Farbenmusik. Beziehungen zwischen Musik und Farbe vom Mittelalter bis heute.

**Berlin.** *Humboldt-Universität. Alle Lehrgebiete.* Prof. Dr. Peter Wicke und Gäste: Gastvorlesungen Musikwissenschaft.

*Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Hermann Danuser: Musik im Fin de siècle um 1900 – Haupt-S: Musik und Kritik II: Das 20. Jahrhundert – Ü: Das Liedschaffen Gustav Mahlers (Ü in musikalischer Analyse, BlockS) – Koll: „Übersetzung“ in der Musik. □ Dr. Hermann Gottschewski: Pros: „Syntagma Musicum“ von Michael Praetorius (Quellenlektüre) – Pros: Werk- und Interpretations-Analyse: Orgelwerke von J. S. Bach. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: S: Richard Strauss, *Elektra*: Analysen zu Instrumentation und Dramaturgie (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Auhagen) – Einführung in die Paläographie, Teil I: Schwarze Notation (mit Ü) – Oper und Instrumentalmusik in Rußland, Teil I: 19. Jahrhundert.

*Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik.* Dr. Beatrix Borchard: Pros: Vom Virtuosen zum Interpreten. □ Prof. Dr. Mario Vieira de Carvalho (Lissabon, Universidade Nova): Haupt-S: Musikalische Moderne zwischen Ästhetik und Politik (BlockS). □ Detlef Giese: Pros: Wilhelm Furtwängler. Zü Physiogno-

mie und Handeln eines Dirigenten – Pros: Musiker in der Renaissance. Selbstverständnis und Außenwirkung eines Berufsstandes. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Forschungs-Freisemester. □ Dr. Sebastian Klotz: Pros: Tanzformen/Körperformen: Sozial- und Geschlechterbezüge tänzerischer Praxis vom Quattrocento zum Absolutismus – Koll: Forschungsseminar Musiksoziologie.

*Systematische Musikwissenschaft/Musikethnologie.* Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Wahrnehmung und psychische Repräsentation musikalischer Strukturen – Haupt-S: Improvisation – Koll: Wissenschaftliches Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft – Ü: Musikwissenschaftliche Berufsprofile (gem. mit Christian Detig) □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Musikinstrumente I: Allgemeine Instrumentenkunde – Ü: Melodieanalyse mit dBASE – Pros: Melodische Ähnlichkeit – Koll: Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. Ioannis Zannos: Ü: Klangverarbeitung mit Matlab.

*Forschungszentrum populäre Musik.* Jörg Mischke: Pros: Musik und Politik. □ Dr. Susanne Binas: Pros: MTV-Mandarin. Organisationsformen und Binnenstrukturen lokaler Musikprozesse. □ Dr. Eckehard Binas: Pros: Kampf um (begrenzte) Ressourcen. Musik und Wettbewerb/Konkurrenz/Marketing. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Musik als Industrie. Struktur und Organisation der Musikindustrie – Pros: Theoretische und methodologische Probleme der Popmusikforschung – Pros: Popmusik in der Analyse – Haupt-S: Populäre Musik und populäre Diskursformen.

**Berlin.** *Technische Universität.* Martha Brech: S: Kurt Weill – S: Vom Dampfradio zum Internet – 100 Jahre elektrotechnische Audiokunst. □ Peter Castine: S: N. N. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Hans Neuhoff: Pros: Neue Musik bis 1920 – S: Methodenlehre: Empirische Methoden in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: George Gershwin – Pros: Haydn: *Die Schöpfung* – Haupt-S: Musik und Tanz, Tanz in der Musik (Referat-S) – Doktorandenkolloquium. □ Oliver Schwab-Felisch: S: Haydns Streichquartett op. 33.

**Bern.** Dr. Thomas Blubacher: Pros: Theater und Kommerz: Boulevard, Tournee, Musical, Dramaturgie. □ Christine Fischer, M. A.: Pros: Barbara Strozzi und die italienische Solokantate im 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Messe und Requiem im 19. Jahrhundert – Ü: Goethes *Faust* in Oper und Lied. (gem. mit Elisabeth Glauser und den Gesangsklassen der Berner Musikhochschule) – Koll: Forum Musikwissenschaft – Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Elke Krafa: Pros: Sterben auf der Bühne. □ Annette Landau lic. phil.: Gewußt wo! Einführung in die Techniken musikwissenschaftlicher Recherche. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Anbruch der Moderne – Musik um 1910 – S: Gustav Mahlers Sinfonien – Ü: Notationskunde: Einführung in die weiße Mensuralnotation – Ü: Historische Aufführungspraxis.

**Bochum.** Prof. Dr. Christian Ahrens: Zur Geschichte der Orgel und ihrer Musik – Pros: Seminar zur Vorlesung – Haupt-S: Exotismus in der abendländischen Musik. – Pros: Musik in der griechischen Antike (gem. mit Dr. Cornelia Weber-Lehmann). □ Dr. Joel Ethan Fried: Pros: Orchestermanagement und Öffentlichkeitsarbeit – Praktikum: Orchestermanagement und Öffentlichkeitsarbeit. □ Corinna Herr M.A.: Pros: Madonna – gesungene „Beschwörung weiblicher Sexualität“: Pop-Diva und Pop-Musik im Kontext der Frauen- und Geschlechterforschung. □ Dr. Hans Jaskulsky: Praktikum: Programmheftgestaltung für die Neuinszenierung von Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* (zus. mit Jury Rescheto) – Praktikum: Produktion Strawinsky *Geschichte vom Soldaten*. □ Dr. Markus Kiesel: Pros: Editionspraxis Musiktheater – Praktikum: Dramaturgie Schauspiel/Oper, Regie, Werkstätten und Bühnentechnik. □ Karin Kütük: Praktikum: Redaktion Kulturbereich. □ Prof. Dr. Julia Liebscher: Musikgeschichte im Überblick IV: Die Musik des 19. Jahrhunderts – Haupt-S: Opernpartitur – Operninszenierung: Probleme aufführungsbezogener Werkanalyse – Koll zu aktuellen Forschungsfragen. – Probleme und Methoden musikalischer Briefedition (zus. mit Dr. Heike Sigrid Lamers) – Opernkino: Inszenierungen im Vergleich (zus. mit Mitarbeitern). □ N.N.: Tanztheater im 20. Jahrhundert – Pros: Geschichte der Musikwissenschaft – Pros: Bach-Rezeption – Haupt-S: Musikästhetik – 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Peter P. Pacht: Pros: Die Bühnenwerke von Hans Pfitzner – Praktikum: Operndramaturgie, Regie, Presse/Öffentlichkeitsarbeit. □ Dr. Artrud Reuter: Pros: Musikbibliographie. □ PD Dr. Eckehard Roch: Pros: Gustav Mahler als Sinfoniker. □ PD Dr. Dörte Schmidt: Oper nach 1945 – Pros.: Die Motette – Geschichte einer Gattung. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros.: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros.: W. A. Mozarts Klaviersonaten.

**Bonn.** Prof. Dr. Erik Fischer: Medienwissenschaftliche Grundlagen der Musikwissenschaft – Haupt-S: Deconstructive Musicology II: Neue Konzepte der Musikpsychologie (gem. mit Dr. Bettina Schlüter) – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung – Koll: Redaktionskonferenz – Colloquium zur Medientheorie und Medienpraxis. □ Prof. Dr. Renate Groth: Geschichte der Passionsvertonung in Deutschland (bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts) – Pros: Klaviermusik im 18. Jahrhundert – Haupt-S: Exotismus in der Musik des 19. Jahrhunderts – Ober-S: Projekt: Höfische Musik – Clemens August. □ Hartmut Hein M. A.: Pros: Konzepte der „Vokalsymphonie“ von Beethoven bis Henze – Pros: Perspektiven der Musik Alfred Schnittkes. □ Priv.-Doz. Dr. Ralf M. Jäger: Musikgeschichte III: Die Musik des 19. Jahrhunderts – Pros: Europa und der Orient in der Musik – Haupt-S: Musikalische Schriftlichkeit – Ü: Internet für Musikwissenschaftler. □ AMD Walter L. Mik: Pros: Bausteine musikalischen Formens. □ Prof. Dr. Emil Platen: Haupt-S: Johann Sebastian Bach: Die „Leipziger Jahre“. Thomaskantorat – Collegium

musicum – Komponierstube. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck (Forschungsfreiemester): Ober-S: Aktuelle Forschungsprobleme in der Musikwissenschaft.

**Bremen.** Prof. Dr. Werner Breckhoff: S: Einführung in das Studium der Musik und Musikpädagogik (mit Exkursion) – Stilepochen der Musik ausgewählte Beispiele I (mit Exkursion) – Koll: Musik und ihre Didaktik. □ Prof. Günter Kleinen: S: Leben und Musikkulturen Lateinamerikas (3. Projektsemester) – S: Die Musik Beethovens und die Entstehung des bürgerlichen Konzerts – S: Kreativität und Begabung. Musikalische Entwicklung über die Lebensspanne – S: Musik in China: Probleme der kulturellen Identität zwischen Tradition und Modernisierung – S: Asien im 20. Jahrhundert: Identität und Moderne (mit Holger Heide und Wilfried Wagner). □ Prof. Gabriele Busch-Salmen: Koll: Instrumentallehrwerke des 18. Jahrhunderts (Lektürekurs) – S: Die Musikanschauung Johann W. von Goethes – Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – S: Einführung in die Musikikonographie (mit Exkursion). □ Jan Hemming M. A.: S: Musik und Politik (simultan in Lüneburg, Oldenburg und Bremen stattfindendes Online Seminar, Info: <http://www1.uni-bremen.de/~hemming/lv/politik.html>). □ Georg Sichma: S: Möglichkeiten des Computereinsatzes im Musikunterricht. □ Dr. Monika Bloss (LB): S: Musikvideos: Geschichte Ästhetik Wahrnehmung. □ Frank Nolte (LB): S: Soziologie und Geschichte des [Musik-]Theaters. □ Prof. Erwin Koch-Raphael: S: Komposition und Interpretation – S: Weltliche Musik J. S. Bachs.

**Chemnitz.** Prof. Dr. Helmut Loos: Musikgeschichte I: Antike und Mittelalter – S: W. A. Mozart: Klavierkonzerte – Musik und Rhetorik (gem. mit Prof. Dr. Eberhard Möller). □ Prof. Dr. Eberhard Möller: Einführung in die Hymnologie – S: Goethe und das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert – Analyseseminar. □ Manfred Kesch: S: Geschichte der Populärmusik.

**Detmold/Paderborn.** Prof. Dr. Gerhard Allroggen: V: Zur Geschichte des Klaviertrios II – Haupt-S: Kammermusik von Brahms – Pros: Webers *Abu Hassan*. Gattungsgeschichtliche und quellenkritische Probleme – Ü: Lektüre von Quellentexten zur Geschichte der italienischen Oper – Koll: Aktuelle Forschungsprobleme (gem. mit Prof. Dr. Arno Forchert, Prof. Dr. Werner Keil, Prof. Dr. Annegrit Laubenthal). □ Dr. Jürgen Arndt: Pros: Die Eroberung Mexikos in Opern von Carl Heinrich Graun (1755) bis Wolfgang Rihm (1992) – Pros: Musik und neue Medien. Eine Einführung. □ Prof. Dr. Werner Keil: Allgemeine Musikgeschichte III – Haupt-S: Bartóks Streichquartette – Haupt-S: Romantische Kirchenmusik im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Richard Wagner und die Werke anderer Komponisten – Haupt-S: Überlieferung und Interpretation der Lieder des Mönchs von Salzburg (gem. mit Prof. Dr. Hans-Hugo Steinhoff) – Pros: Zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Meyerbeers *Robert le diable* (gem. mit Dr. Wolfgang Kühnhold) – Ü: Notationskunde: Musikalische Überlieferung im 14. und 15. Jahrhundert

**Dortmund.** Prof. Dr. Werner Abegg: Ü: Formenlehre mit Analyse-Übungen – S: Igor Strawinsky. □ Rolf Ares: S: J. S. Bach in Thüringen. □ Reinhard Fehling: Ü: Einführung in die Musikdidaktik – S: Europäische Volkslieder – S: Volkslied und Kunstlied. □ Prof. Dr. Martin Geck: S: Musikgeschichte als Ideengeschichte: Johann Sebastian Bach 1. Der Weg nach Leipzig – S: Musikgeschichte II: Von Bach bis Schönberg – S: Musik und Literatur in der Romantik: Das Problem der Normalität am Beispiel E. T. A. Hoffmanns, Beethovens und Schumanns (zus. mit Prof. Dr. Jürgen Link) – Ober-S: Musik und Wissenserziehung in der Weimarer Republik. □ Dr. Dietrich Helms: Ü: Fit für die Staatsarbeit. Wissenschaftliches Arbeiten für Fortgeschrittene. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: S: Tonsatz: Studien zum Kontrapunkt Johann Sebastian Bachs – S: Hector Berlioz' „Zukunftsmusik“ – S: Zeitenwende – Wendezeiten: Zur Musik der Gegenwart. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Geschichte der Rockmusik und ihres soziokulturellen Hintergrundes, am Beispiel ausgewählter Musikfilme – Jazz meets Hip Hop II. □ Prof. Dr. Günter Rötter: S: Propädeutikum Systematische Musikwissenschaft (zus. mit Niklas Büdenbender) – S: Techno-Musik gestern und heute – S: Das musikalische Urteil. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: Ü: Einführung in die Musikdidaktik – S: Unterhaltungsmusik (Salonmusik) des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – S: Ein Musikbuch für die Grundschule – S: Das Kunstlied im Musikunterricht der Sekundarstufe II. □ Prof. Dr. Andreas Stascheit: S: Selbststeuerung in Gruppenprozessen.

**Dresden.** Priv.-Doz. Dr. Michael Heinemann: Musikgeschichte im Überblick, Teil I, Musik bis 1700 – Haupt-S: Franz Liszt – Klaviermusik. □ Dr. Horst Hodick: Einführung in die Akustik – Einführung in die Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Haupt-S: Musikalische Editionspraxis – Pros: Bach-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert – Musiktraktate im 18. Jahrhundert – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – Ober-S für Doktoranden, Magistranden und Fortgeschrittene. □ OStR Manfred Peters: S: J. S. Bach zwischen Affektenlehre, Zahlensymbolik und musikalischer Rhetorik. □ Benjamin Schweitzer: S: Bernd Alois Zimmermann: Einführung in die Hauptwerke. □ KMD Michael-Christfried Winkler: Ü: Musikanalyse II.

**Düsseldorf.** Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: Unter-/Mittel-S: Amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts – Mittel-S: Das klassische Streichquartett – Ober-/Haupt-S: Interpretationsgeschichte – Literaturkunde: Ameri-



kanische Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: Kirchenmusikgeschichte. □ Dr. Gisela Csiba: Unter-S: Die Entwicklung der Sinfonie. □ Prof. Dr. Volker Kalisch: Unter-/Mittel-S: Musik und Jugendstil – Beginn der Moderne – Ober-/Haupt-S: Schönberg – Ein Revolutionär? □ Prof. Dr. G. A. Krieg: Musik und Kirchenmusik im 20. Jahrhundert: Zwischen Igor Strawinsky und Sofia Gubaidulina. □ Prof. Dr. Bernd Scherers: Literaturkunde: Vokalmusik aus fünf Jahrhunderten. □ Frank Stadler M. A.: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Elena Ungeheuer: Fachhören – Musikalische Akustik – Instrumentenkunde – Einführung in das multimediale Arbeiten – Mittel-S: Musikpsychologie: Wer hört wie welche klassische Musik? □ Dr. Raimund Vogels: Mittel-S: Musikethnologie: Rhythmus und Zeitvorstellung in der außereuropäischen Musik – Literaturkunde: Zum Thema des Mittel-S. □ Prof. Dr. Andreas Ballstaedt, Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Koll Für Doktoranden und Examenkandidaten.

**Eichstätt.** Dr. Marcel Dobberstein: S: Musiksoziologie – S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Klassisch – romantisch? Musik um 1800 (Musikgeschichte V) – S: Sprachen des Leidens (Bach: *Matthäus-Passion*, Penderecki: *Lukas-Passion*) – S: Übungen zum Gregorianischen Choral (Überlieferung, Form, Tonalität) – S: Lektüre-Übung: Komponisten als Autoren (Texte von P. Hindemith und I. Strawinsky).

**Erlangen-Nürnberg.** Dr. Wolfgang Hirschmann: Ü: Musikwissenschaftliche Recherchen im Internet (1) – Mittel-S: Italienische und deutsche Musiktheorie im Hochmittelalter – Adaptionen und Transformationen (3). □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Musikgeschichte III (ca. 1600 – ca. 1800) (3) – Pro-/Mittel-S.: Die Streichquartette Joseph Haydns – Mittel-/Haupt-S: Musik und Musiktheorie: Stationen eines Spannungsverhältnisses vom Mittelalter bis zur Gegenwart. □ Michael Klaper, M. A.: Pros: Notationskunde III: Notationsweisen mehrstimmiger Musik des 14. Jahrhunderts – Pros: Oswald von Wolkenstein. □ Andreas Pfisterer M. A.: Pros: Meßkomposition um 1500. □ Dr. Thomas Röder: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Das Musikleben im Nürnberg des 17. Jahrhunderts – Ü: Offene und interaktive Kompositionen der Neuen Musik (mit Aufführungsversuchen). □ PD Dr. Gerhard Splitz: Haupt-S: Die Brahms-Rezeption Arnold Schönbergs.

**Essen.** Prof. Dr. Matthias Brzoska: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – S: Shakespeare in Frankreich. Projektseminar zur Konzertreihe „Hector loves Harriet“ der Bochumer Symphoniker – S: Formen des Musiktheaters I: Vom 17. Jahrhundert bis zu Metastasio. □ Dr. Rebecca Grotjahn: S: Die Entstehung von Instrumentalgattungen im 17. Jahrhundert (gem. mit Dr. Andreas Jacob). □ Dr. Claus Raab: Ü: Die Geschichte der Klaviersonate – S: Repetitorium zur Aspekte-Vorlesung. □ Dr. Horst Weber: Die Symphonien von Johannes Brahms – S: *Le nozze di Figaro* (Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten) – S: Paul Dessau. □ Prof. Dr. Matthias Brzoska, Dr. Claus Raab, Dr. Horst Weber: Aspekte der Musikgeschichte. □ Dr. Andreas Wehrmeyer: S: Die russische Klaviermusik.

**Frankfurt.** Dr. Andreas Eichhorn: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ Dr. Eric Fiedler: Pros: Weiße Mensuralnotation – Haupt-S: Quellenkunde: Die Frankfurter Telemann-Quellen. Hintergründe und Erschließung. □ Dr. Ulrike Kienzle: Haupt-S: Theorien des (nicht nur) musikalischen Rhythmus (gem. m. Prof. Dr. Hans Thies Lehmann). □ N.N.: Musik im Mittelalter – Pros: Zur Vorlesung Musik im Mittelalter – S: Béla Bartók: Mittlere Streichquartette – Haupt-S: Ausgewählte Hölderlin-Vertonungen des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Forschungssemester.

**Frankfurt.** Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: S: Inhalte und Methoden musikwissenschaftlicher Forschung. □ Dr. O. Fürbeth: S: Gustav Mahler. □ Prof. Dr. Susanne Großmann-Vendrey: Oper und Musiktheater im 20. Jahrhundert. □ Dr. A.-K. Heimer: S: Haydns Sinfonien. □ Dr. H. Heine: S: Die Kantaten von J. S. Bach. □ Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser: S: Orpheus oder die Macht der Musik. Deutung und Vermittlung – Mozarts Musik im Bild. Alternative Zugangsweisen. □ Dr. Wolfgang Lessing: S: R. Wagners *Ring des Nibelungen*. Entstehungsgeschichte – Werk – Struktur – Rezeption. □ N. N.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Giselher Schubert: Die Musikgeschichte nach 1945. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Musikalische Semiotik. Einführung und Kritik.

**Freiburg.** Prof. Dr. Christian Berger: Musikgeschichte des Mittelalters (Grundvorlesung) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. Die mittelalterliche Motette – Haupt-S: Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert – Haupt-S (Blockseminar): Die Motette im 16. Jahrhundert – Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (mit Prof. Dr. Konrad Küster). □ Dr. Sabine Ehrmann-Herfort: Pros: Konzeptionen der Oper. □ Thomas Hummel: Pros: Akustik und Musikpraxis. □ Dr. Eckhard John: Pros: N.N. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Die Salzburger Jahre Wolfgang Amadeus Mozarts – Pros: Franz Schuberts Lieder – Haupt-S: Komponieren um 1920. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: Lektürekurs „Musica Enchiriadis“ – Pros: Enrico Caruso. □ Dr. Silvia Wälli: Pros: Die Horaz-Rezeption in der Musik – Pros: Paläographie der Musik. □ Dr. Matthias Wiegandt: Pros: Das instrumentale Charakterstück – Pros: Thomas Tallis oder: Die Musik des elisabethanischen Zeitalters.

**Freibourg.** N.N.: *L'interprétation musicale à travers les siècles* – Pros: Critique d'interprétations musicales – S: Texte über die Musik im 19. und 20. Jahrhundert: Analyse und Kritik. □ Prof. Etienne Darbellay: S: Emotion et

maniérisme dans l'art – S: Beethoven et la forme sonate. □ François Seydoux: Introduction à la notation mesurée – Materialien zur Schweizerischen Musikgeschichte III.

**Gießen.** Prof. Dr. Peter Andraschke: Musik im 20. Jahrhundert – Pros: Balladenkompositionen – Pros/S: Musikalische Analyse I: Notation und Analyse – S: Kammermusik im 20. Jahrhundert. □ Wiss. Mitarb. Sabine Beck: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Wiss. Mitarb. Thomas Böhm: Pros: Elektronische Musik: Geschichte und Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Pros/S: Allgemeine Wissenschaftstheorie und Musikwissenschaft – Pros/S: Tonstudientechnik (2): Theorie und Praxis – S: Flamenco: Geschichte, Text und musikalische Gestaltungsmittel (gem. mit Dr. Herbert Fritz). □ Prof. Dr. Eberhard Köter: Pros: Einführung in die Musikpsychologie – Pros: Empirische Forschungsmethoden – S: Musikpsychologie: Musikalischer Rhythmus – Koll: Musikwissenschaftliches Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Winfried Pape: Pros/S: Jugendszenen und populäre Musik (Teil II). □ Doz. Dr. Thomas Phleps: S: Musik im Internet.

**Göttingen.** PD Dr. Manfred Bartmann: Zur musikalischen Psychoakustik. □ Prof. Dr. Rudolf Brandl: Inselgriechische Musik – Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft – Ü: Beispiele zur Inselgriechischen Musik – S: Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Rainer Fanslau: Ü: Die Musik der 90er Jahre. □ Prof. Dr. Ursula Günther: AG: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten. □ PD Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Notationskunde I (Lauten- und Orgeltabulaturen) – Musikgeschichte im Überblick I (1). □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Pros: Geschichte musikalischer Institutionen – Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte – Haupt-S: Ludwig van Beethovens *Fidelio* (3) (gem. mit PD Dr. Jürgen Heidrich) – Doktoranden-Colloquium.

**Graz.** Prof. Dr. Ernest Hoetzl: Allgemeine Musikschichte 1: Musik von der Antike bis zum Ende des Mittelalters – „es begab sich aber zu jener Zeit, als unter dem Kaiser Augustus“ Musik und Kultur zu Beginn unserer Zeitrechnung – S: Privatissimum für Diplomanden. □ Prof. Dr. Peter Revers: Musik des Barock – Musik im 20. Jahrhundert – Musik von der Antike bis zum Ende des 15. Jahrhunderts und ihre Rezeption in der Gegenwart – Zeitenwenden – Fin des siècles – Einführung in die Neue Musik 1 – S: Privatissimum für Diplomanden und Dissertanten.

**Graz.** *Universität für Musik und darstellende Kunst. Institut für Jazzforschung.* Prof. Dr. Franz Kerschbauer: Einführung in Jazz und Populärmusik – Seminar aus Jazz und Populärmusik (gem. mit. HAss. Mag. Dr. Franz Krieger) – Ensemblespiel aus Jazz und Populärmusik – Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik – Dissertanten-Seminar – Magistranden-Seminar (gem. mit Ass.Prof. Dr. Elisabeth Kolleritsch, HAss. Mag. Dr. Franz Krieger, Mag. Wolfgang Tozzi) – Jazzgeschichte 3. □ HAss. Mag. Dr. Franz Krieger: Einführung in die Jazzforschung. □ Mag. Wolfgang Tozzi: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas. □ Ass.Prof. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Jazz-Bibliographie.

*Institut für Wertungsforschung.* Prof. Dr. Otto Kolleritsch: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik (gem. mit Ass.Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner, Ass.Prof. Dr. Renate Bozic und HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr) – Musiksoziologie I (gem. mit Ass.Prof. Dr. Karin Marsoner) – Dissertanten- und Magistranden-S (gem. mit Ass.Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner, Ass.Prof. Dr. Renate Bozic und HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr).

*Institut für Musikethnologie.* Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie I – Musikethnologie I – Kunst- und Volksmusik im Pannonischen Raum I (gem. mit VAss. Dr. Bernhard Habla) – Dissertanten- und Magistranden-S (gem. mit VAss. Dr. Bernhard Habla und VAss. Dr. Ottfried Hafner). □ Dr. Helmut Brenner: Einführung in die Musik Mexikos I. □ VAss. Dr. Ottfried Hafner: Musik- und Kulturgeschichte Österreichs.

*Institut für Elektronische Musik.* Ass. Mag. Dr. Robert Höldrich: Verarbeitungsalgorithmen in Akustik und Computermusik I (mit Ü) – Klangsynthese in Echtzeit 1 – Magistranden-S (Elektrotechnik-Toningenieur). □ HAss. DI Winfried Ritsch: Elektronische Klangerzeugung 1 – Steuerungstechnik und Steuerungsnetzwerke in der Computermusik 1.

*Institut für Aufführungspraxis.* Prof. Dr. Johann Trummer: Einführung in Grundfragen der Aufführungspraxis I (gem. mit Ass.Prof. Dr. Ingeborg Harer und Ass.Prof. Dr. Klaus Hubmann) – Dissertanten- und Magistranden-S (gem. mit Ass.Prof. Dr. Ingeborg Harer, Ass.Prof. Dr. Klaus Hubmann und Mag. Gudrun Rottensteiner).

**Greifswald.** Markus Funck: Ü: Orgelbaukunde. □ UMD Ekkehard Ochs: Geschichte der russisch-sowjetischen Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Matthias Schneider: Zur Geschichte des Gottesdienstes. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Ü: Instrumenten- und Partiturlkunde. □ Prof. Dr. Walther Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte III. – Pros: Bachs Kirchenkantaten. – Ü: Formenlehre: Beethovens Klaviersonaten und ihre Formen. □ Ekkehard Ochs: Beiträge zur Musikkultur in Pommern (gem. mit Lutz Winkler). □ Dr. Lutz Winkler: Musikalische Entwicklungen in Ost und West nach 1945. – S: Georg Friedrich Händel als Opernkomponist. – Pros: Frühgeschichte des Instrumentalkonzerts. – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. – Ü: Werkanalyse: Harmonik in Schuberts Liedern.

**Halle.** Dr. Kathrin Eberl: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Golo Föllmer M. A.: Pros: Musik und Gesellschaft: Einführung in die Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Musikalische Begabungen und ihre Entwicklung – S: Sozialpsychologie der Musik – Pros: Einführung in die Rezeptionsforschung. □ Stefan Keym M. A.: Pros: Die Klaviersonaten von L. v. Beethoven und F. Schubert. □ Dipl. phil. Carsten Lange:

Pros: Die Passion: Gattungsgeschichtliche Betrachtungen (Schwerpunkt: G. Ph. Telemann). □ Dr. Andreas C. Lehmann: Pros: Psychologische und kulturhistorische Aspekte der Improvisation – Empirische Ergebnisse in Musikwissenschaft und -pädagogik lesen und verstehen. □ Dr. Juliane Riepe: Pros: Hofmusik in Deutschland im 18. Jahrhundert – Musikgeschichte im Überblick: Barock (1600–1750). □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Magistranden/Doktoranden-Koll (gemeinsam mit Prof. Dr. Heiner Gembris, Prof. em. Dr. Günter Fleischhauer) – Mozart in Wien — S: Richard Strauss.

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Musikgeschichte: Mittelalter – S: Neuere Forschungsarbeiten – Pros: Schuberts Lieder analysieren – Ü: Gregorianik. □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Haupt-S: Georg Friedrich Händel und seine Zeit – S: Die „St. Petersburger Musikhandschriften“ – Vokalkompositionen des 18. Jahrhunderts (gem. mit Dr. Jürgen Neubacher) – S: Besprechung musikwissenschaftlicher Neuerscheinungen – Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Alban Bergs *Wozzeck* in der Wiener Inszenierung von 1987 – Haupt-S: Die Streichquartette Béla Bartóks – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Constantin Floros). □ PD Dr. Dorothea Schröder: Pros: Die Geschichte des Klaviertrios.

*Systematische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Helmut Rösing: Haupt-S: Interkulturelle Musikaneignung – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: S: Signalverarbeitung, Klanganalyse und Klangsynthese für Musikwissenschaftler (anrechenbar als Pros oder Haupt-S) – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. H. Rösing).

**Hannover.** Prof. Dr. Arnfried Edler: Sinfonik und Musiktheater im 19. Jahrhundert – Pros: Von Gluck zu Meyerbeer. Stationen der Operngeschichte zwischen 1750 und 1850 – Haupt-S: Chopin – Liszt – Schumann: Virtuose Klavierpoesie im 19. Jahrhundert – Lektürekurs: Texte zur Gattungsästhetik von Oper und Sinfonie 1830–1870 – Koll zu aktuellen Forschungsfragen (gem. m. Prof. Dres. H. Bäßler, G. Katzenberger, K.-J. Kemelmeyer, R. Kopiez, U. Pothast, P. Schnaus, Dr. J. Kremer, N.N.). □ Prof. Dr. Günter Katzenberger: Pros: Formen zur Zeit der Wiener Klassik – S: Die Fuge nach Bach – Repertoirekunde: Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Peter Schnaus: Formprinzipien der klassischen Instrumentalmusik (mit Ü) – S: Zur Programmmusik im 19. Jahrhundert – Franz Schubert und seine Zeit. □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Geschichte und Systeme der Musikpsychologie – Pros: Die Singstimme – psychologisch und historisch – Musik wahrnehmen und fühlen (gem. m. Prof. Dr. Eckart Altenmüller). □ Dr. Joachim Kremer: Pros: Norddeutschland in der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Komponisten, Gattungen, Stile – Haupt-S: Probleme der musikalischen Biographik.

**Heidelberg.** Prof. Dr. Mathias Bieltz: Zur Form der klassischen Instrumentalmusik am Beispiel der Klaviermusik von J. Haydn. □ Dr. Norbert Dubowy: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Die „Trienter Codices“ – eine zentrale Quelle der Musik des 15. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert – S: Oratorium und Laienchorbewegung im 19. Jahrhundert – S für Doktoranden. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Die Symphonien W. A. Mozarts (mit Ü). □ Dr. Norbert Meurs: Pros: Musikwissenschaftliche Berufe im Rundfunk. □ Dr. Gunther Morche: Pros: Die Päpste in Avignon. Quellen zur Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts. – S: Das italienische Madrigal seit dem späten 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Dorothea Redepning: Weiblichkeit und Tod – Frauenfiguren in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts □ S: Renaissance und Décadence – Opern zwischen 1910 und 1920 – Pros: Grundkurs Musikgeschichte I: Repertoire und Werkanalyse (bis ca. 1500) – S zu aktuellen Forschungsproblemen. □ Dr. Thomas Schipperges: Pros: Musik und Musikwissenschaft unter NS-Diktat (schwerpunktmäßig mit Beispielen aus der Region).

**Hildesheim.** Imke-Marie Badur/Dr. Claudia Bullerjahn/Dr. Hans-Joachim Erwe/Forschungsgruppe Kind & Musik/Prof. Dr. Rudolf Weber: Forschungsprojekt: Musikbezogene Bedürfnisse und die Bedeutung von Musik für Kinder der 90er Jahre. □ Dr. Ulrich Bartels: S: Instrumentalmusik von Johannes Brahms – S: Skizze – Entwurf – Fragment. Stationen auf dem Weg zum musikalischen Werk. □ Dr. Claudia Bullerjahn/Prof. Dr. Wolfgang Löffler u. a.: Ringvorlesung: Musikermymthen – Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen. □ Dr. Claudia Bullerjahn: S: Michael Jackson und Frank Zappa. Imageproduktion von Stars der Popmusik (zus. mit Prof. Dr. Hans-Otto Hügel). □ Inge Cordes: S: Musikpsychologische Forschungspraxis. □ Jens Eckert: S: Indische Musik bei der EXPO 2000. □ Dr. Hans-Joachim Erwe: V: Musikgeschichte I. □ Kadja Grönke: S: Vom literarischen Text zur Oper: Wandlungen einer Frauengestalt am Beispiel von Čajkovskijs *Puškina-Veronika* *Pikovaja dama* (*Pique Dame*). □ PD Dr. Gerd Grupe: S: Die Kunstmusiktraditionen Indiens – S: Komposition und Improvisation im interkulturellen Vergleich. □ Andreas Hoppe: S: Von Can bis Kraftwerk – Populäre Avantgarde oder avantgardistische Popmusik? □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: S: Russische und sowjetische Sinfoniker im Überblick. □ Matthias Müller: Geschichte der Rockmusik I.

**Innsbruck.** Prof. Dr. Rosanna Dalmonte: Theorie der systematischen Melodie-Analyse. □ Dr. Kurt Drexler: Pros: Notation I. □ Prof. Dr. Monika Fink: Die Musik Lateinamerikas im 20. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I (Musikgeschichte). □ Dr. Febo Guizzi: *Musica e strumenti musicali nel Mediterraneo* (gem. mit Dr. Nico Staiti). □ Prof. Dr. Rainer Gstrein: S: Populärmusik – Pros: Geschichte des Jazz vor

1939. □ Dr. Hildegard Herrmann-Schneider: Pros: Musikalische Editionstechnik. □ Dr. Ernst Kubitschek: Probleme der Aufführungspraxis im 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Tilman Seebaß: Antike, Mittelalter und Frührenaissance – S: Musikbilder der Renaissance – Konversatorium – Kolloquium.

**Karlsruhe.** PD Dr. Peter Michael Fischer: Elektronische Musik/Computermusik – Stilrichtungen und Tendenzen – S: Karlheinz Stockhausen: Elektronische Musik – Kompositionen und Aufsätze. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance – Ludwig van Beethoven – S: Aspekte der Sphärenharmonie von der Antike bis in die Gegenwart – S: Richard Strauss – Oper und Symphonik. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Interpretationsvergleich ausgewählter Musikwerke – S: Maurice Ravel. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde I: Holz- und Blechblasinstrumente – ...Auskunft geben über unsere Zeit. Musikwerke als Zeitdokumente des 20. Jahrhunderts – S: Mozart, Wien 1791.

**Kassel.** Bodo Bischoff: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Die Schriften Robert Schumanns – Alban Berg, Komponist und Musikschriftsteller (Lektüre- und Analysekurs). □ Heinz Geuen: „Play it again, Sam.“ Adaption, Zitat, Remake in Musik und Film (zus. mit Michael Weber) – Musik über Musik. Bearbeitung, Zitat, Collage als kompositorische Konzepte in Geschichte und Gegenwart (zus. mit Reinhard Karger). □ Matthias Henke: „Mehr Kraft als sechs Knaben“: Clara Schumann – Musik und Mythos III: Prometheus Vertonungen. □ Reinhard Karger: „Durch Nacht zum Licht“. Ich-Expression und strukturelle Arbeit in den Kompositionen Ludwig van Beethovens – Luigi Nono. Leben und Werk als Suchbewegung.

**Kiel.** Prof. Dr. Friedhelm Krummacher: Musikgeschichte (V): Der junge Bach – Ü: Übung zur Repertoirekunde (1) – Ü: Bachs Orgelwerk (Ü zur Vorlesung) – S: Streichquartette des mittleren 20. Jahrhunderts (3) □ N. N.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Übung zur Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Grundprobleme der Musikgeschichtsschreibung – S: Haydns Klaviersonaten – S: Das Konzert als zentrale Institution der Musik in der Moderne – S: Musikgeschichten im Vergleich: Konzeptionen der Wiener Klassik. □ Dr. Helmut Well: S: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation □ S: „L'homme armé“ – Messen im Vergleich. □ Prof. Dr. Friedhelm Krummacher: Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit Prof. Dr. Bernd Sponheuer).

**Koblenz-Landau.** Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: S: Historische Satzlehre: Generalbaß I. □ Lehrbeauftragter Dr. Gottfried Heinz: Pros: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Akad. Direktor Peter Imo: Ü: J. S. Bach zum 250. Todestag. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick I: Die Musik der Antike und des Mittelalters – Pros: Die Streichquartette op. 20 und op. 33 von J. Haydn – S: Monteverdis *Marienvesper*.

**Köln.** *Historische Musikwissenschaft.* Priv.-Doz. Dr. Antonio A. Bispo: Die Musik in der Begegnung der Kulturen IV: Vom Motu proprio Pius' X. (1903) bis zur Gegenwart. □ Dr. Norbert Bolin: Pros: Apocalypse (now?) – Musikalische Realisationen von Endzeit(vorstellungen) in der Musik der Neuzeit – Ü: Paläographisches Praktikum (Tabulatur, Modal- und Mensuralnotation). □ Priv.-Doz. Dr. Manuel Gervink: Haupt-S: Die Musik der (letzten) Jahrhundertwende – Der Umbruch von musikalischer Sprache und Form. □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Pros: Die Instrumentalmusik J.S. Bachs in ausgewählten Beispielen. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Die Geschichte des Oratoriums von den Anfängen bis zur Gegenwart – Haupt-S: Französische Klaviermusik um 1900: Debussy, Ravel, Satie. – Pros: Das mehrstimmige deutsche Lied des Spätmittelalters und der Reformationszeit – Koll: Die Sinfonien Beethovens. □ Dr. Herfried Kier: Ü: Musikvermittlung in den Medien. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Musik um 1900. Fin de siècle der Tonalität – Suche nach einer neuen Moderne.

*Musik im 20. Jahrhundert.* Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Entwicklungstendenzen der Elektronischen Musik seit 1960 – Haupt-S: Karlheinz Stockhausen: *MITTWOCH* aus *LICHT* (Uraufführung: Oper Bonn Mai 2000) – Pros: Die Musik der 1950er Jahre – Koll: Aktuelle musikwissenschaftliche Forschungsprojekte – Koll: Raum-Musik (gem. mit Dr. Imke Misch). □ Dr. Imke Misch: Pros: Elektronische und instrumentale Raum-Musik.

*Systematische Musikwissenschaft.* N. N.: Systematische Musikwissenschaft – Haupt-S: Systematische Musikwissenschaft – Pros I: Systematische Musikwissenschaft – Pros II: Systematische Musikwissenschaft – Akustisches Praktikum. □ Priv.-Doz. Dr. Roland Eberlein: Haupt-S: Orgelregister: Akustische Grundlagen und geschichtliche Entwicklung. □ Prof. Dr.-Ing. Leo Danilenko: Ü: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik □ Prof. Dr. Jobst Peter Fricke: Haupt-S: Kunst- und Musikpsychologie – Vergleichbarkeiten (gem. mit Prof. Dr. Joachim Gaus) – Koll: Besprechung laufender wissenschaftlicher Arbeiten und neuer Literatur in der Systemischen Musikwissenschaft.

*Musikethnologie.* Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musiktraditionen auf dem südostasiatischen Festland – Haupt-S: Tonsysteme. – Pros: Einführung in Gegenstand und Methoden der Musikethnologie – Ü: Praxis und Theorie des javanischen Gamelan-Spiels – Ü: Javanisch-Balinesische Texte zur Musik II (mit Prof. Dr. Peter Pink). □ Dr. Raimund Vogels: Pros: Populärmusik in Afrika – Ü: Wer? Wie? Was? Erkenntnistheoretische Probleme der Musikethnologie.

**Köln.** *Hochschule für Musik.* Dr. Norbert Bolin: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert. □ Dr. Josef

Eckhardt: Pros: Die Rolle des Radios und der Tonträgermedien bei der Herausbildung von Musikpräferenzen. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Haupt-S: Das deutsche Sololied im 18. und 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance – Pros: J. S. Bachs Instrumentalschaffen. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert – Pros: Das Oratorium im 18. und frühen 19. Jahrhundert: Händel – Graun – Haydn – Haupt-S: Wagners *Meistersinger* – Haupt-S: Die Musik und Musikkultur Deutschlands im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert – Pros: Lieder von Alma und Gustav Mahler – Haupt-S: Kurt Weill – Koll/Haupt-S: Musik nach 1945. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: S: Außereuropäische Musikinstrumente.

**Leipzig.** Dr. Allmuth Behrendt: Ü: Musiktheater nach 1945. Analyse und Analysedarstellung unter aufführungspraktischem Aspekt. □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Historische Musikinstrumentenkunde: Der Wandel des Instrumentariums vom Barock zur Klassik. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Überblick – Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft: Bach-Söhne. □ Dr. Ulrich Leisinger: Pros: Die (späte) Kirchenmusik Joseph Haydns. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Der Musikhörer: Psychologische und soziologische Grundlagen einer spezifischen Tätigkeit – Pros: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – Haupt-S: Minimal Music: Philosophie-Klang-Verwertung – Koll für Examenskandidaten. □ Dr. Lothar Schmidt: Heinrich Schütz – Haupt-S: Friedrich Rochlitz und die Anfänge der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Felix Mendelssohn Bartholdy. Die frühen Jahre. – Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Die Fantasie – Haupt-S: Zur Temporalstruktur der Musik von J. S. Bach – Koll für Examenskandidaten. □ N. N.: Vorlesung zur Historischen Musikwissenschaft – S zur Historischen Musikwissenschaft. □ Dr. Eszter Fontana, Dr. Wolfgang Gersthofer, Dr. Ulrich Leisinger, Prof. Dr. Klaus Mehner, Dr. Lothar Schmidt, Prof. Dr. Wilhelm Seidel, Dr. Peter Wolny: Colloquium Musicologicum.

**Mainz.** Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte 19. und 20. Jahrhundert – Pros: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – S: Geschichte des Konzerts und der Konzertkritik. □ Dr. Ursula Kramer: Pros: Goethe und die Musik. □ Prof. Dr. Hubert Kupper: S: Ausgewählte Texte zur Musikästhetik – Ü: Vorgehensweisen bei der Realisierung von Multimediaanwendungen am Beispiel J. S. Bachs. □ Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: S: Zur interdisziplinären Beethovenrezeption im 19. und 20. Jahrhundert (gem. mit N. N., Prof. Dr. Erwin Rotermund, Prof. Dr. Jörg Zimmermann) – Ober-S.: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, Dr. Ursula Kramer, N. N., Prof. Dr. Manfred Schuler). □ Dr. Anno Mungen: Pros: Amerikanische Musik im 20. Jahrhundert. □ N. N.: Vorlesung – Pros: – S: –, □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Riedel: Ober-S: Doktorandenkolloquium. □ Dagmar Schnell M. A.: Pros: Michael Praetorius. Leben und Werk. □ Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Pros: Einführung in die Musikethnologie. □ Christine Villinger: Ü: Notationskunde I.

**Marburg.** Dr. Michele Cella: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhning: Carl Maria von Weber – S: Analyse ausgewählter Orchesterwerke Carl Maria von Webers und seiner Zeit – S: Die Musikstadt Rom – Koll. für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Panja Mücke M. A.: Pros: Goethes Singspiele und ihre Vertonungen. □ Dr. Christian Sprang: Pros: Urheber- und Verlagsrecht für Musikwissenschaftler. □ Prof. Dr. Martin Weyer: Die Sinfonie nach Beethoven – Pros: Analyse ausgewählter Klavierwerke von C. Ph. E. Bach bis zum frühen Beethoven. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Forschungsfreiemster.

**München.** Dr. Michael Bernhard: Ü: Von Franco bis Johannes de Muris: Notationslehren im 13. und 14. Jahrhundert (gem. mit Dr. Christian Berktold). □ Dr. habil. Claus Bockmaier: Entfesselte Natur – Haupt-S: François Couperin und Corelli. □ Dr. habil. Fred Büttner: Die Anfänge der abendländischen Musikgeschichte (800–1200). □ Dr. Bernd Edelmann: Ü: Lektüre: Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* – Ü: Musikgeschichte in Beispielen I (900–1650). □ Dr. habil. Issam El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Dr. Christiane Gaspar-Nebes: Ü: Die Pregariera. □ Prof. Dr. Theodor Göllner: Doktorandenkolloquium. □ Jörg Handstein M. A.: Ü: Italienisch für Musikwissenschaftler. □ Gabriele Hofmann: Ü: Musikalische Kreativität. □ Judith Kaufmann M. A.: Ü: Liturgische Einstimmigkeit. □ Dr. habil. Franz Kördle: S: Figur, Affekt und Musikästhetik – Koll für Magistranden und Doktoranden. □ Dr. Birgit Lodes: Ü: Arbeitsgruppe: Musik und Musikleben um 1500. □ Dr. Tonius Timmermann: Ü: Einführung in die Musiktherapie. □ Dr. Klaus Peter Richter: Pros: Musikkritik und Musikwissenschaft: Stufen historischer Wechselwirkungen. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Strawinskys *Le sacre du printemps* und Schönbergs *Erwartung*. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musikgeschichte im Überblick I: Mittelalter und Frührenaissance – Haupt-S: „Opus“: Die Anfänge des Werkbegriffs in der Musik – Ü: Psychophysiologische Grundlagen des Musikhörens – Koll: Kolloquium für Magistranden und Doktoranden. □ Ai Qun Wang: Ü: Musik und Lyrik in China. □ Thomas Willmann M. A.: Ü: Filmmusik.

**München.** *Theaterwissenschaft.* Balk: Pros: Das Jahrhundert der Ballerina. Tanzgeschichte des 19. Jahrhunderts. □ Braunmüller: Pros: Händel und die Opera seria. Werkanalyse I Musiktheater. □ Dr. Jens Malte Fischer: Haupt-S: Giacomo Meyerbeer (3). □ Theo G. Kobler: Koll: Spielplangestaltung Musiktheater. □ Laksberg: Pros: Mozart und Schickaneder: Theater und Freimaurerei. *Die Zauberflöte* und das Pup-

pentheater (1) □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: Geschichte des musikalischen Theaters III – Haupt-S: Beethovens *Fidelio* auf der Bühne (3) – Pros: Inhaltsangaben von Opern. □ Dr. Barbara Zuber: Projekt: Staatstheater (3) – Formenlehre der Oper (3) – Haupt-S: Operndramaturgische Projektarbeit (3) – Opernkritik – Pros: Grundkurs der Musiktheaterwissenschaft (3).

**Münster.** Prof. Dr. Klaus Hortschansky: Christoph Willibald Gluck und die Oper seiner Zeit – Haupt-S: Die Musik des „trecento“ und der ars nova; Raum und Musik. Musikalische Aufführungsräume in ihrem kunstgeschichtlichen und musikwissenschaftlichen Kontext (zus. mit Prof. W. Jacobsen [Kunstgeschichte]) – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Winfried Schlepphorst: Anton Bruckner – Haupt-S: Die norddeutsche Orgelmusik des Barock – Pros: Instrumentenkunde: Tasteninstrumente – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Ralph Martin Jäger: S: Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur („Gewußt wo“). □ Dr. Diethard Riehm: S: Musikgeschichte I im Überblick (bis 1600) – Paläographische Übung (Mensuralnotation). □ Dr. Michael Zywiets: Haupt-S: Musikästhetik im 20. Jahrhundert (zus. mit Prof. J. Früchtel [Philosophie]) – Pros: Das Klavier- und Orgelwerk Johann Sebastian Bachs – Die Sinfonie nach 1945. □ Richard Rothe: Pros: Clocks and Clouds. Der Komponist György Ligeti. □ Dr. Stephan Evers: Pros: Biographie und Mythos. Zur Pathographie von Komponisten und deren Beziehung zum Werk.

**Oldenburg.** Prof. Dr. Peter Schleuning: Pros: Musik hören, lesen, besprechen – Einführungsveranstaltung für StudienanfängerInnen – S: Beethovens späte Streichquartette. □ Prof. Dr. Walter Heimann: Pros: Monteverdi und das 17. Jahrhundert – Pros: Theorien des Musiklernens – S: Geschichte des Fachs Musik (3): Die Kunstwerk-Didaktik und ihre Gegner. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: Clara und Robert Schumann (gem. mit Prof. Dr. Peter Schleuning) – Pros: Notenlernen im Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen: Mißverständnisse, Mißerfolge, Alternativen – S: Spiele mit Sprache und Musik (gem. mit Jörg Steitz-Kallenbach). □ Prof. Dr. Fred Ritzel: Pros: Kunstmusikalische Verarbeitungen von populärer Musik und Jazz: Analysen – Pros: ...und Weill der Mensch... Musikwissenschaftliche Untersuchungen zur Vorbereitung einer Kurt-Weill-Produktion (gem. mit Peter Vollhardt) – Pros: Kollektive Gefühlsräume im Unterhaltungsfilm der Nachkriegszeit (gem. mit Prof. Dr. Jens Thiele) – Anatomy of a murder: musikalische und soziologische Untersuchungen von Kriminalfilmen (gem. mit Dr. Rainer Fabian). □ Cornelis Teeling: Pros: Die Vielfalt des balinesischen Gamelans. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: Projekt: „Arabisch-türkische Musik in Deutschland“ – Pros: Wie multikulturell ist die Bundesrepublik? – Pros: Analoge elektronische Klangerzeugung und -bearbeitung, real und virtuell – Pros: Klezmermusik in der Schule. □ Dr. Thomas Münch: Pros: Jugend – Musik – Medien aus sozialisationstheoretischer Perspektive. □ Peter Vollhardt: Pros: Musik und Szene. Musikeinsatz in Theaterstücken für Kinder und Jugendliche. □ Prof. Dr. Ulrich Günther: S: Historische Elemente im gegenwärtigen Musikunterricht. □ Dr. Christoph Micklisch: Pros: Musikdidaktische Nutzung von Computernetzen.

**Potsdam.** Prof. Dr. F. Beinroth: Musikgeschichte von der franko-flämischen Vokalpolyphonie bis zu Richard Wagner – Haupt-S: Musikästhetik und ihre Geschichte – Koll für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Prof. Dr. V. Cheim-Grützner: Nationale Schulen im 19. Jahrhundert. Europäische Musik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert – Haupt-S: Musikanalyse: Kammermusik aus vier Jahrhunderten – Haupt-S: Musikanalyse: Symphonische Dichtungen – Koll für Examenskandidaten und Doktoranden.

**Regensburg.** Prof. Dr. Detlef Altenburg: Geschichte der italienischen Oper I (17. Jahrhundert) – Pros: Wolfgang Amadeus Mozart: Die Opern – S: Musik in Goethes *Faust* – Faust in der Musik (gemeinsam mit Prof. Dr. Hans-Joachim Kreuzer) – Ü: Hector Berlioz: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. □ Prof. Dr. Detlef Altenburg, Prof. Dr. David Hiley, Prof. Dr. Bernhard Hofmann und PD Dr. Rainer Kleinertz: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen. □ Dr. Bettina Berlinghoff: Ü: Repertoirekunde: Das Oratorium im 17. Jahrhundert. □ Dr. Damien Ehrhardt: Ü: Französische Symphonik 1850–1950. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Das Liedschaffen von Franz Schubert. □ Dr. Dieter Haberl: Ü: Bibliographie und Quellenkunde anhand von Originaldrucken und Manuskripten der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg. □ Dr. Brigitte Heldt: Ü: Musikalische und szenische Dramaturgie des Musiktheaters (in Verbindung mit dem Theater Regensburg). □ Prof. Dr. David Hiley: History of Music in England IV: 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century (in englischer Sprache) – „La musique classique française“ – Die Musik des französischen Barocks – Pros: Die Choralbearbeitung in der protestantischen Kirchenmusik des Barock – S: Die Motette im 13. Jahrhundert: Geburt einer Gattung. □ PD Dr. Rainer Kleinertz: Allgemeine Musikgeschichte IV (19. und 20. Jahrhundert) – Italienische Kultur des 14. und 15. Jahrhunderts (Literatur, Musik, Kunst) (gemeinsam mit PD Dr. Heidrun Stein-Kecks und Prof. Dr. Hermann Wetzel) – Ü: Lektüre ausgewählter Quellentexte zur Ars nova. □ Domorganist a. D. Eberhard Kraus: Ü: Formenlehre I: Kontrapunktische Formen (Choralvorspiel, Fuge und Kanon).

**Rostock.** Prof. Dr. Karl Heller: Musikgeschichte I: Mittelalter bis Barock – Haupt-S: Das instrumentale Concerto um und nach 1700 in Italien und seine Rezeption in Deutschland – S: Brahms und Bruckner – Pros: Das deutsche Sololied vom 17. bis 19. Jahrhundert – Doktorandenkolloquium (1). □ Dr. Andreas Waczkat: Haupt-S/S: Der lange Schatten von Beethovens „Neunter“: Chorsinfonik im 20. Jahrhundert – Pros: Alte Musik und historische Aufführungspraxis: Zur Topologie eines Problemfelds. □ N. N.: Pros: Einführung in die Musikästhetik – Pros: Strömungen der Musik im frühen 20. Jahrhundert.

**Saarbrücken.** Prof. Dr. Wolf Frobenius: Musikgeschichte bis 1600 – Pros: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 – S: Die Motette im 13. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Igor Strawinsky – Pros: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik: Oratorium und Passion – S: Le théâtre français au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle. Aspects multimédias, interculturels et musicaux. Das französische Theater im 19. und 20. Jahrhundert. Multimediale, interkulturelle und musikalische Aspekte (Musiktheater eingeschlossen). □ Andreas Kunle: Pros: Klaviermusik des 19. und 20. Jahrhunderts.

**Salzburg.** Prof. Dr. Manfred Bartmann: Einführung in die Arbeitsgebiete und Methoden ethnomusikologischer Forschung – Praktikum: Musikwissenschaftliche Rundfunksendungen – Pros: Experimentelle Klangforschung – Ausgewählte Musikkonzepte Schwarzafrikas. □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Einführung in die Musiksoziologie. □ Robert Jamieson Crow: Pros: Musikalische Satzlehre I – Ü: Musikalische Satzlehre III. □ Ao. Univ. Prof. Dr. Sibylle Dahms: Tanzgeschichte im Überblick – Koll für Diplomanden und Doktoranden. □ Dr. Wolfgang Gratzner: Pros: Musikanalyse. □ Dr. Ernst Hintermaier: Koll für Diplomanden und Doktoranden. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Richard Wagner. □ Mag. Agnese Pavanello: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft 1: Allgemein und historisch – Musikgeschichte I: Von der Gregorianik bis 1400 – Alban Berg – S: Das Rezitativ und seine Aufführung im 18. und 19. Jahrhundert – Koll für Diplomanden und Doktoranden. □ Dr. Gerhard Walterskirchen: Editionstechnik.

**Salzburg.** Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Institut für Integrative Musikpädagogik und Polyästhetische Erziehung. Prof. Dr. Wolfgang Roscher: Ideen- und problemgeschichtliche Einführung in die Musikpädagogik (gem. mit Dr. Michaela Schwarzbauer) – Doktoranden-S: Produktions- und rezeptionsästhetische Grundlagen musikalischer Bildung, Teil 1 (gem. mit Dr. Michaela Schwarzbauer).

*Insitut für Musikalische Hermeneutik.* Ass.Prof. Dr. Wolfgang Gratzner: S: Stilkunde und Analyse der Musik nach 1945 I. □ Dr. Thomas Hochradner: Pros: Einführung in die Technik des wissenschaftlichen Arbeitens – S: Volkssage und Volksschauspiel als Quellen der musikalischen Volkskultur in Salzburg (gem. mit Ass.Prof. Dr. Rudolf Pietsch, Wien). □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte I: Musik des Altertums und Frühmittelalters – Musikgeschichte 3: Musik des Barock – Hermeneutische Studien zur Musik nach 1945 I – S: Goethe und die Musik.

*Lehrkanzel für „Theorie und Geschichte der Musik“.* Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: V: Von den frühen Hochkulturen bis zum europäischen Frühbarock um 1600 – Grundlegungen zu einer Kritik der musikalischen Form – Klangwelten und Bühnenräume (mit S) – Phänomene und Aspekte theatralischer Musikformen bis heute – Von den Vor- und Frühformen der Oper bis W. A. Mozart – Einführung in die Musikethnologie – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar – Exkursion: New York: Klanglandschaften einer Stadtkultur. □ Dr. Monika Mittendorfer: Musik und Ballett: Zum Verhältnis zweier Künste am Ende des 20. Jahrhunderts (mit S) – Kurs: Historische Tänze 1–2 – Einführung in die Geschichte des Tanzes 1–2.

**Tübingen.** Dr. Klaus Aringer: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Quellenkunde). □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Musik und Gesellschaft II – Haupt-S: Joseph Haydn: Streichquartette op. 50, 54 und 55 – S: Zum Verhältnis von Tonsystem und Komposition – S: Koll für Examenskandidaten. □ Dr. Michael Kube: Ü: Schuberts Kammermusik in gattungsgeschichtlichem Kontext. □ Dr. Bernhard Moosbauer: Ü: Johann Sigismund Kusser und die französische Orchestersuite. □ Doz. Dr. Hartmut Schick: Die Grand Opéra als musikalisches und kulturgeschichtliches Phänomen – S: Johann Sebastian Bachs Choralkantaten-Jahrgang. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Musik des Mittelalters (Musikgeschichte I) – Haupt-S: Heinrich Schütz – Pros: Frühe Mehrstimmigkeit – S: Doktoranden- und Magistrandenkoll. □ PD Dr. Andreas Traub: S: Igor Strawinsky.

**Weimar.** Prof. Dr. Michael Berg: Franz Schubert (mit S) – Musikgeschichte im Überblick: Mittelalter und Renaissance – Musikgeschichte im Überblick: 19. Jahrhundert – Haupt-S: Franz Schuberts *Winterreise* – Analyse und Interpretationsvergleich (gem. mit Matthias Tischer). □ Dr. Tamara Burde: Instrumentenkunde – Pros: Notationskunde. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Zur Musik der Bachsöhne – S: Einführung in die Musikwissenschaft – Praktikum: Cherubini *Lo Sposo* – Koll. □ PD Dr. Wolfgang Krebs: Symphonische Musik nach Beethoven – Johann Sebastian Bach (mit S) – S: Musik verstehen – Musik interpretieren – Haupt-S: Skrajbin und die Moderne – S: Zeichen, Topos und Symbol in Opernwerken des frühen 20. Jahrhunderts.

**Wien.** Prof. Dr. Manfred Angerer: S: Diplomanden- und Dissertantenkoll – Historisch-musikwissenschaftliches S – Vom Umgang mit der Musik des 20. Jahrhunderts. Ein Rückblick – Historischer Tonsatz: Auflösung der Tonalität (mit Ü) – Pros: Die Avantgarde der 1950er Jahre – S: Barockoper (zus. mit Dr. Bernhard Trebuch). □ Prof. Dr. Theophil Antonicek: Probleme und Stationen der Musikgeschichte Wiens (mit Ü). □ Dr. Otto Biba: Archiv- und Bibliothekskunde (zus. mit Prof. Dr. Herbert Seifert). □ Prof. Dr. Peter John Branscombe: W. A. Mozart und die deutsche Sprache. □ Dr. Werner A. Deutsch: Psychologie des Hörens: Psychoakustik III – Psychologie des Hörens: Psychoakustik I für Musikwissenschaftler. □ Dr. Oskar Elschek: Musikstruktur, Interpretation, Analyse – S: Universale, nationale und individuelle Musikstile. □ Prof. Dr. Franz Födermayr: Diplomanden- und Dissertantenkoll. □ Prof. Dr. Gernot Gruber: Diplomanden- und

Dissertantenseminar. □ Prof. Dr. Gerlinde Haas: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar. □ Prof. Dr. Martha Handlos: Historisch-musikwissenschaftliches Einführungsproseminar – Vokalmusik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Elisabeth Haselauer: Dissertant(inn)en- und Diplomand(inn)enseminar. □ Gerhard Junker: Einführung in die Raumakustik und Beschallungstechnik (mit Ü). □ Dr. Leopold Kantner: Dissertanten- und Diplomandenseminar – Der Einfluß des Wiener Opernrepertoires auf die Bühnenwerke von Johann Strauss d. J. □ Prof. Dr. Lothar Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts I. □ Prof. Dr. Gerhard Kubik: Geschichte und afrikanische Elemente im Jazz – S: Typologie und Systematik der Musikinstrumente. □ Prof. Dr. Emil Lubej: Klanganalyse und -synthese (mit Ü) – Digitale Signalverarbeitung. □ Fritz Ostermayer: Elektronische Populärmusik. □ Prof. Dr. Richard Pargnutt: Einführung in die systematische Musikwissenschaft I. □ Prof. Dr. Walter Pass: Koll: Konversatorium zu aktuellen Fragen in Forschung und Lehre – S: Mittelalterliche Musiktheorie mit besonderer Berücksichtigung der Choraltheorie des späten Mittelalters – S: Die Operetten und Operettenbearbeitungen bei Johann Strauß Sohn – Dissertanten- und Diplomandenseminar – Musikgeschichte II (mit Ü) – Historisch-musikwissenschaftliches Einführungsseminar. □ Dr. Margareta Saary: Charlie Chaplin und die Musik. □ Dr. Gerhard Scheit: Ü: Musiktheorie und Musikleben in Wien um 1900. □ Dr. August Schmidhofer: Ethnomusikologische Übung I: Quellenkunde – Einführung in die Ethnomusikologie. □ Dr. Karl Schnürl: Notationskunde: Einführung in Geschichte und Probleme (mit Ü). □ Dr. Dietrich Schüller: Schallträgerpraktikum I – Die Schallaufnahme als Quelle der Musikwissenschaft I. □ Prof. Dr. Herbert Seifert: Musikgeschichte III – Historisch-musikwissenschaftliches Pros – S: Schuberts Kammermusik – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Dr. Gerhard Stradner: Einführung in die historische Instrumentenkunde I. □ Andrea Sodomka: Frauen und Technologie im Kontext der Klangkunst des 20. Jahrhunderts. □ Dr. László Somfai: S: Béla Bartók. Ideas, Musical Sources, Compositional Process, Performance. □ Dr. Michael Weber: Musikwissenschaftliches Einführungspros.

**Wien.** *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 1: Von der Antike bis zur frühen Mehrstimmigkeit. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 3: Vom 16. Jahrhundert bis zur Wiener Klassik – Der Musiktheoretiker Richard Wagner – Neue Musik in der 2. Jahrhunderthälfte: Karl Schiske (gem. mit Dr. Markus Grassl) – Diplomanden- und Dissertantencolloquium. □ Dr. Markus Grassl, Prof. Dr. Reinhard Kapp, Prof. Dr. Werner Breig: Bach als Zeitgenosse. □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Musiksoziologie 3: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und Möglichkeiten der pädagogischen Reflexion – Kulturverhalten 1, 2 – Diplomanden- und Doktorandenseminar (gem. mit em. o. Prof. Dr. h.c. Kurt Blaukopf). □ Dr. Ch. Glanz: S: Kurt Weill – S: Musikgeschichte 7 – S: Diplomandenseminar. □ AssProf. Dr. Gerold W. Gruber: S: Analytische Aspekte von Humor und Ironie in der Musik (Möglichkeiten und Grenzen) – S: Diplomandenseminar. □ o. Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Musikgeschichte 3: *Figaro* – Musikästhetik – Musikwissenschaftliches Privatissimum: Sprechen über Musik – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass.). □ Mag. A. Holzer: Einführung in die Musikgeschichte – Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. □ Mag. Stefan Jena: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ o. Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – Aufführungspraxis der Vokalmusik I – S: Aufführungspraktische Aspekte der Notationen des 14., 15. und 16. Jahrhunderts – S: Mythen und Riten in der Musik des 20. Jahrhunderts (gem. mit Mag. Stefan Jena) – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Mag. Stefan Jena). □ tit. ao. Prof. Dr. Desmond Mark: S: Musikrezeption und elektronische Medien (Forschungsseminar) – S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (Soziologie musikalischer Institutionen und Verhaltensweisen). □ Dr. Anita Mayer-Hirzberger: Übungen zur Musikgeschichte 1 – Allgemeine Repertoirekunde 1 – S: Diplomandenseminar. □ Ass.Prof. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologie 1: Einführung in die musiksoziologische Denkweise – S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Frau und Musik: Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Dr. Manfred Permoser: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – S: Diplomandenseminar. □ AssProf. Mag. Walter Schollum: S: Musikalische Strukturanalyse II. □ o. Prof. Dr. Gottfried Scholz: S: Strukturen in Opern der Klassik – S: Musikalische Strukturanalyse II und III – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ ao. Prof. Dr. Alfred Smudits: Probleme der Musiksoziologie: Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise – S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ ao. Prof. Dr. Cornelia Szabo-Knotik: Natur und Kunst – Musikgeschichte 1: Von den Anfängen bis einschließlich Ars Nova – S: Diplomandenseminar. □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Vergleichende Interpretationstechnik: Musik des 16. und 17. Jahrhunderts.

**Würzburg.** PD Dr. Petra Bockholdt: Gattungsgeschichte der Sonate – Ü: John Dowlands „Ayres“. □ PD Dr. Frank Heidlberger: Hector Berlioz im Kontext der französischen Romantik. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Europäische Musik von der Antike bis zum Ende der Ars nova (Musikgeschichte I) – Haupt-S: *Parens nostrae musicae modernae?* „Fortschritt“ und „Tradition“ bei Heinrich Schütz – Ü: Einführung in die historische Musikwissenschaft – Geschichte, Forschungsmethoden, Bibliographie – Ü: Stil und Gedanke. Lektüre ausgewählter Texte Arnold Schönbergs (1) – Koll über aktuelle Fragen der Forschung (1). □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Ü: Opera buffa, opéra comique, Singspiel, frühe deutsche komische Oper – Koll über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. Martin Just). □ N. N.: Ü: Der Gregorianische Choral. Quellen, Formen, Notation – Ü: Die Entwicklung des Orchestersatzes im 19. Jahrhundert.



**Zürich. Musikwissenschaft.** Dorothea Baumann: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1). □ Gerald Bennett: Pros: Analyse ausgewählter Beispiele der Musik von 1945 bis 1970 (1). □ Bernhard Billeter: Pros: Generalbaßlehre anhand theoretischer und praktischer Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Bernhard Hangartner: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts I. □ Prof. Dr. Max Lütolf: Koordinaten der Musikgeschichte des Mittelalters (1) – Pros: Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit – S: Mehrstimmigkeit im Mittelalter: Theorie und Praxis – Koll: Erfahrung durch Forschung (1). □ Patrick Müller: Ü: Harmonielehre I. □ Peter Siegwart: Ü: Harmonielehre III: Formanalyse. □ Peter Wettstein: Ü: Analytisches Musikhören I (1) – Kontrapunkt I (1). □ N.N.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I.

**Musikethnologie.** Prof. Dr. Akio Mayeda: Japanische Musik: Tradition und Moderne (1). □ Daniel Rüegg: Pros: Einführung in die Musikethnologie I. □ Dieter Ringli: Ü: Hören außereuropäischer Musik I. □ N.N.: Musikethnologisches Seminar.

## BESPRECHUNGEN

*Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993. Hrsg. von Silke LEOPOLD und Joachim STEINHEUER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 497 S., Notenbeisp.*

Die Beiträge des vorliegenden Berichtes beschäftigen sich mit der Frage nach der Rezeption von Monteverdis Werk in Italien und nördlich der Alpen im 17. Jahrhundert. Gegenstand des ersten Teils ist die Verbreitung der Quellen des Monteverdischen Œuvres in den Ländern nördlich der Alpen. Jerome Roche und Franco Piperno untersuchten die Verbreitung des italienischen geistlichen und weltlichen Werkes in den transalpinen Anthologien. Die weiteren Beiträge widmen sich der Rezeption der Werke Monteverdis in Deutschland (Peter Wollny), Österreich (Herbert Seifert), Polen (Anna Szwejkowska), England (Jonathan Wainwright), Frankreich (Jean Lionnet) und den Niederlanden (Jan Nuchelms). Die Ergebnisse der Untersuchungen zeigen, daß Monteverdis Werk in den Ländern jenseits der Alpen zwar eine größere Verbreitung erfahren hat als bisher angenommen, dennoch wird einmal mehr deutlich, daß Monteverdi einer unter vielen italienischen Komponisten ist, dessen Werk zwar bekannt, dessen Einfluß auf die Komponisten im Norden jedoch nicht ohne weiteres nachzuweisen ist.

Bestätigt wird dies auch durch die Einzeldarstellungen des zweiten Teils, der sich mit Monteverdi und seinen Zeitgenossen beschäftigt. Mit der Rezeption von Monteverdis weltlichem Werk setzten sich Sibylle Dahms („Monteverdi und die italienische Tanzkunst zwischen Renaissance und Barock“), Monika Woitas („*Combattimento* & Co. Choreographie und „imitatio“ in den Torneo-Tänzen um 1600 und in Monteverdis *Combattimento*“), Joachim Steinheuer („Zur musikdramatischen Umsetzung epischer Texte bei Monteverdi und seinen italienischen Zeitgenossen“), Norbert Dubowy („Bemerkungen zu einigen Ulisse-Opern des 17. Jahrhunderts“), Maria A. Balsano („Vade, mane, redi. Noterelle su alcuni madrigali di Schütz, D'India e Monteverdi“), John Whenham („Martino Pesenti's *Madrigali*

*guerrieri, et amorosi*“), Margaret Mabbett („Madrigalists at the Viennese Court and Monteverdi's *Madrigali guerrieri, et amorosi*“) und Zygmunt M. Szwejkowsky („Kapsberger – successor to Monteverdi“) auseinander. Mit der Rezeption innerhalb der geistlichen Musik beschäftigten sich Sabine Ehrmann-Herfort („Ad Religionem ergo referatur Musica. Monteverdi-Kontrafakturen bei Aquilino Coppini“), Kristin Sponheim („Ambrosius Profe's sacred contrafacta of Monteverdi's madrigals“), Lorenz Welker („Johann Rosenmüllers venezianische Vokalmusik“) und Gunther Morche („Monteverdi, sein Organist und seine Nachfolger: Carlo Filago, Giovanni Rovetta, Natal Monferrato. Einige Salve-Regina-Vertonungen im Vergleich“).

Diese Beiträge zeigen, daß die Monteverdi-Rezeption nördlich der Alpen vor allem auf das Kontrafazieren von Monteverdischen Madrigalen beschränkt ist. Morche kommt mit seinem Werkvergleich zu dem Schluß, daß Monteverdis geistliche Musik auf seine venezianischen Nachfolger keinen Einfluß gehabt hat, wobei weitere Untersuchungen nötig sein werden, um eine generelle Aussage treffen zu können. Unbestritten bleibt, daß Monteverdi eine nachhaltige Wirkung auf Heinrich Schütz hatte, der sich, wie Konrad Küster in seinem Beitrag plausibel macht, auf seiner zweiten Italienreise mit Sicherheit mit Monteverdis Werk auseinandergesetzt hat. Daß für Johann Hermann Schein eine Orientierung an Monteverdi nicht ohne weiteres nachweisbar ist, zeigt Claudia Theis in ihren Ausführungen über „Claudio Monteverdi und Johann Hermann Schein“. Den Abschluß des Berichtes bildet eine Betrachtung der Monteverdi-Rezeption in der deutschen Musiktheorie von Andreas Waczkat. Alles in allem ein aufschlußreicher Beitrag zur Monteverdi-Rezeption, der verdeutlicht, daß die Folgen von Monteverdis Schaffen vor allem in der Verbreitung seiner Werke in den transalpinen Quellen sichtbar werden, in den Kompositionen der nachfolgenden Generation allerdings nur bedingt nachweisbar sind.

(Februar 1999)

Susanne Mautz

*John Jenkins and his time. Studies in English Consort Music. Edited by Andrea ASHBEE and Peter HOLMAN. Oxford: Clarendon Press 1996. XXIII, 421 S., Notenbeisp.*

Der 400. Geburtstag von John Jenkins (1592–1678) gab einen guten Anlaß, sich mit diesem bedeutenden englischen Komponisten auseinanderzusetzen: Neben wichtigen CD-Einspielungen brachte das Gedenkjahr eine Konferenz in Hitchin mit dem Motto „John Jenkins and his time“. Biographie, Werk und Zeit des Komponisten, aber auch generell die Consortmusik wurden thematisiert. Acht (überarbeitete) Vorträge dieser Konferenz wurden durch fünf weitere Beiträge zu der Publikation *Studies in English Consort Music* ergänzt, wobei ein Buch mit einem breiten Spektrum der englischen Musik vom späten 16. bis in das späte 17. Jahrhundert entstand, das nicht nur für den Viola da Gamba-Interessenten, sondern auch für jeden verfaßt wurde, der sich mit englischer Musik (und deren italienischer Beeinflussung) dieser Zeit beschäftigen möchte.

Verschiedene Beiträge arbeiten die Bedeutung der Consortmusik als wichtige häusliche und adlige Kammermusik heraus, die am Hofe zeitweise kaum Fuß fassen konnte, da König Charles II. die französische Violinmusik bevorzugte. Eine englische Tradition wird beschrieben, wenn Jenkins früher musikalischer Werdegang als „Knabenmusiker“, der seine Lehrzeit (Musical Apprenticeship) als Zögling in einer englischen Adelsfamilie zubrachte, vorgestellt wird.

Ein nächster Aufsatz befaßt sich ausschließlich mit Jenkins geistlicher Vokalmusik und erweitert so das Bild von einem Komponisten, den man sonst nur als Consortkomponisten kennt.

Eine Folge von Arbeiten widmet sich bestimmten Komponistenkollegen Jenkins': William Cobbold (über seinen Beitrag zu den *Cries of London*), Richard Mico (Vergleich mit Werken Jenkins') und Orlando Gibbons gewichtiger Beitrag zur Entwicklung des Consorttrios. Die Rolle Alfonso Ferraboscos d. J. als Consortkomponist, sein Einfluß auf die englische Musik im allgemeinen und die stilistische Entwicklung Jenkins' im besonderen, wird gehörend gewürdigt.

Andere Studien werten die Quellen der Consortmusik aus, ihre Überlieferungen, ihre

Autoren bzw. Kopisten, Sammler bzw. adligen Initiatoren und praktischen Verwendungsmodalitäten. Umfangreiche Tabellen zeigen verschiedene Quelleninventare. Dabei werden gleich wichtige Quellen von verschiedenen Autoren unterschiedlich beleuchtet, so daß wiederkehrende Fakten gepaart mit unterschiedlichen Intentionen jeweils neue Ergebnisse bringen. Gerade die Quellenstudien zeigen, daß die Thematik der englischen (Kammer-)Musik, und die Quellen enthalten nicht nur Consortmusik, noch lange nicht erschöpft ist.

Drei der 13 Beiträge befassen sich mit dem Instrumentarium (Laute, Lyra Viola, Tasteninstrumente), das Jenkins und seine Zeitgenossen neben den verschiedenen Viola da Gamba-Typen in ihrer Kammermusik verwendeten – ein umfangreicher Beitrag beleuchtet anhand von Stimmbuchanalysen den Einsatz der Orgel in der Consortmusik. Dabei wird auch dem Durchsetzen der gleichschwebenden Stimmung im England des späten 16. Jahrhunderts gedacht und der Entwicklung der Moll-Dur-Tonalität in der Consortmusik ausgehend von den textlosen Instrumentaldrigalen Luca Marenzios über Simpson, Ferrabosco, Thomas Tomkins, John Bull zu Jenkins.

Ein gründlicher Analysebeitrag, der sich an konkreten Consortstücken entlangarbeitet und der die personalstilistischen Besonderheiten Jenkins' formuliert, ist leider nicht unter den Aufsätzen anzutreffen, doch viele Notenbeispiele ermöglichen es dem Leser, eigene analytische Schlüsse zu ziehen; womöglich wird so die Neugier auf umfangreichere Notentextstudien geweckt.

Eine Bibliographie faßt die vielen in den Fußnoten der Aufsätze aufgeführten Bücher, Artikel und Editionen zusammen. Ein Stichwortverzeichnis erleichtert bei der großen Zahl von Begriffen, Namen und Quellen die Arbeit mit dem Buch.

Das Neben- und Miteinander von Autoren, die aus den Bereichen der Musikforschung und Musizierpraxis (historische Aufführungspraxis) kommen und von denen sich einige gleichermaßen in beiden Bereichen profilieren, zeigt sich als ein sympathischer Zug im englischen Musikleben.

(Dezember 1997)

Johannes Ring

CHRISTOPHER SCHWEISTHAL: *Die Eichstätter Hofkapelle bis zu ihrer Auflösung 1802. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofmusik an süddeutschen Residenzen. Tutzing: Hans Schneider 1997. 331 S. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 12.)*

Die aus einer 1995 in Eichstätt eingereichten Dissertation hervorgegangene Publikation trägt weitgehend Züge eines Nachschlagewerkes. Über zweihundert Seiten hinweg werden Quellensuche zum Personal der Eichstätter Hofkapelle aufgelistet, von ihrem Beginn um 1600 bis zu ihrer Auflösung 1802. Die biographisch angelegten Artikel sind in sieben Sparten eingeteilt (Kapellmeister, Bläser, Streicher, übrige Musiker, Sänger, Sängerinnen, Kapellknaben) und innerhalb der einzelnen Sparten chronologisch geordnet. Die folgenden Kapitel III und IV der Arbeit beschäftigen sich mit den Anstellungsmodalitäten und Dienstpflichten der Musiker, ihren Einkünften und den Versorgungsleistungen des Hofes. Wie für kleinere Hofhaltungen typisch, hatten die meisten Musiker noch ein weiteres Hofamt inne, und neben die monetäre Bezahlung tritt ein komplexes System von Zahlungen in Naturalien oder Vergünstigungen. Die Versorgung der Hinterbliebenen scheint im Vergleich zu anderen deutschen Höfen äußerst großzügig gehandhabt worden zu sein. Kapitel V und VI behandeln das musikalische Repertoire der Hofkapelle, wobei den am Hof entstandenen Werken besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Die Hofkapelle war zwar nicht in erster Linie für die Kirchenmusik zuständig, Hofkapelle und Domchor waren institutionell getrennt, dennoch bildete die geistliche Musik einen Schwerpunkt. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden sich auch Opernaufführungen (mit Musik von den Kapellmeistern Johann Anton Bachschmid und Gerolamo Mango, nahezu ausschließlich auf Texte von Metastasio), ansonsten das gängige Orchester- und Kammermusikrepertoire des 18. Jahrhunderts.

Auf sechs Seiten wird abschließend die Eichstätter Hofkapelle mit anderen Kapellen im süddeutschen Raum verglichen, wobei sich der Vergleich hauptsächlich auf die Besetzungsgröße konzentriert. Die Kapelle zählt zu den kleinsten; überregionale Bedeutung kommt allenfalls den Kapellmeistern Joseph Meck, Mango und Bachschmid zu.

Die Beurteilung der Arbeit steht und fällt mit der Einstellung des Lesers zur positivistischen Methode. Wem die Präsentation archivalischer Funde genügt, wird mit dieser Arbeit einverstanden sein, wer hingegen eine das Forschungsinteresse leitende Fragestellung erwartet, wird enttäuscht. Dabei wäre es im Rahmen der Hof- und Residenzenforschung durchaus von Belang, nach der Funktion von Musik und den Bedingungen ihrer Entstehung an einem fürstbischöflichen Hof zu fragen. Aber alle Anklänge an sozialgeschichtliche Fragestellungen, wie sie die Kapitelüberschriften wecken, bleiben in Ansätzen stecken, was nicht überrascht, wenn man das Literaturverzeichnis betrachtet. Es offenbart die gänzliche Unvertrautheit des Verfassers mit der sozialgeschichtlich orientierten Hofforschung. Weder die ältere Literatur (Elias, Ehalt, Winterling, Kruedener, Plodeck) noch neuere historische, kunstgeschichtliche oder germanistische Arbeiten, etwa zu Zeremoniell und Typologie der Höfe, werden berücksichtigt. Selbst neuere Publikationen zur Hofkultur innerhalb der Musikwissenschaft fehlen gänzlich (beispielsweise: Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800*, Wilhelmshaven 1991).

Doch selbst als Materialsammlung für noch zu leistende Forschung ist das Buch nur bedingt brauchbar. Denn der Positivismus, wie er im 19. Jahrhundert entstand (aber auch da schon heftig kritisiert wurde), behauptet eine Historizität, die er nicht einzulösen vermag. Durch positivistische Selektionsmechanismen – etwa die Suche nach Daten über Musiker und Musikalien – wird der soziale, kommunikative und mediale Kontext zerstört, in den diese Daten eingebettet sind. Unter mediengeschichtlicher Perspektive wäre doch zunächst einmal zu fragen, wie und warum Informationen über Musiker gespeichert werden. Am Eichstätter Hof finden sich Hofordnungen, Festberichte, Funeralia, Hofkalender, Aktennotizen, gedruckte und handschriftliche Partituren, also Texte im weitesten Sinne, die bestimmte, je unterschiedliche Funktionen erfüllten. Erst innerhalb einer Rekonstruktion der Funktionszusammenhänge dieser Texte können die Informationen über Musiker historisch verortet werden. Die Präsentation von Daten als positivistischen „Fakten“ unterschlägt deren Kontext und wird so ahistorisch.

(Juli 1998)

Bernhard Jahn

PETER WILLIAMS: *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke 1. Präludien, Toccaten, Fantasien, Fugen, Sonaten, Concerti und Einzelwerke. Aus dem Englischen von Gudrun BUDDE. Mainz: Schott Musik International 1996. 441 S., Notenbeisp.*

Peter Williams' dreibändige Monographie über Bachs Orgelwerke hat sich seit dem Erscheinen der englischen Originalfassung (1980, 1980, 1984) als ebenso zuverlässiger wie originell interpretierender Leitfaden erwiesen, den heranzuziehen für Wissenschaftler und Praktiker selbstverständlich geworden ist. Die Originalausgabe ist in dieser Zeitschrift bereits von Raimund W. Sterl in zwei Teilrezensionen gewürdigt worden (Bd. 1–2: *Mf* 35 [1982], S. 195 f.; Bd. 3: *Mf* 39 [1986], S. 165 f.), so daß hier lediglich über die deutschsprachige Neuausgabe des I. Bandes zu berichten ist.

Gudrun Budde hat eine korrekte und flüssig geschriebene Übersetzung geliefert, die auch den persönlichen Darstellungsstil des Verfassers durchscheinen läßt. Auf ein terminologisches Detail der Fugentheorie sei jedoch wegen seiner grundsätzlichen Bedeutung hingewiesen. Da der im Deutschen seit dem 18. Jahrhundert übliche Terminus „Durchführung“ im Englischen nicht zur Verfügung steht, führte Willi Apel im *Harvard Dictionary* dafür den Ausdruck „exposition“ ein, obwohl dessen deutsche Version nur für die erste Durchführung einer Fuge verwendet wird (vgl. Siegfried Schmalzriedts Artikel *Exposition* in *HmT*). Williams folgt Apels Sprachgebrauch, was dazu führt, daß eine Fuge mehrere „expositions“ haben kann. Wenn die Übersetzerin für das englische Wort „exposition“ den nicht bedeutungsgleichen deutschen Parallelterminus einsetzt, so muß das auf deutsche Leser, die mit der Problematik nicht vertraut sind, irritierend wirken. Falls es vermieden werden sollte, das terminologische Gefüge des Originals anzutasten, so wäre dies zu verstehen; doch hätte man sich einen Kommentar gewünscht, vielleicht in Form einer Erweiterung des ohnehin vorhandenen Glossars.

Wenn eine ins Detail gehende Veröffentlichung über Bach nach einer Reihe von Jahren neu publiziert wird, so steht der Verfasser stets vor der Frage, ob er die Erstfassung als Dokument eines Forschungsstandes unangetastet lassen oder neuere Ergebnisse der Bach-

forschung einarbeiten soll. In einem (1988 datierten) Nachtrag zum Vorwort teilt Williams mit, er habe bei Gelegenheit der deutschen Übersetzung „Berichtigungen und Nachträge“ eingefügt. So konnte erfreulicherweise die von Dietrich Kilian und Hans-Joachim Schulze als Bach-Werk identifizierte *c-Moll-Fantasie* in die Darstellung einbezogen werden; und bei der Behandlung von *Präludium und Fuge f-Moll* BWV 534 erwähnt Williams die 1985 von David Humphreys geäußerten Echtheitszweifel (die er nicht teilt). Da Schulzes 1984 erschiene *Studien zur Bach-Überlieferung* von Williams zitiert werden, fragt man sich allerdings, warum auch in der Neuauflage noch zu lesen ist, daß „bei der Möllerschen Handschrift noch keine Klarheit über Herkunft und Datierung besteht“ (S. 101) und daß „das ‚Moscheles-Autograph‘ [von BWV 545] [...] von Bachs Hand sein könnte“ (S. 61). Die unterdessen bekannte Rolle, die Johann Christoph Bach und Johann Caspar Vogler für die Bach-Überlieferung gespielt haben, ist nicht nur von archivalischem Interesse, sondern läßt Werkgeschichten in neuem Licht sehen und betrifft somit auch zentrale Anliegen von Williams' Buch.

(September 1998)

Werner Breig

WOLFRAM ENSSLIN: *Niccolò Piccinni: Catone in Utica. Quellenüberlieferung, Aufführungsgeschichte und Analyse. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 337 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Band 4.)*

Die Literatur über die italienische Oper des 18. Jahrhunderts ist trotz einiger wichtiger Beiträge der siebziger und achtziger Jahre nicht gerade üppig. Und noch seltener sind Veröffentlichungen über einzelne Komponisten anzutreffen. Ein Beispiel bietet Niccolò Piccinni: Obwohl er in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den berühmtesten Autoren der internationalen Opernszene zählte und seine *La buona figliuola* bald nach der Uraufführung die am meisten aufgeführte Oper der Zeit wurde, ist sein Schaffen seit dem 19. Jahrhundert in Vergessenheit geraten und seine Persönlichkeit hauptsächlich als Gegenstück zu Christoph Willibald Gluck im Rahmen der berühmten Querelle erwähnt. So wundert es nicht, daß

Wolfram Ensslins vorliegende Studie über *Piccinnis Catone in Utica* (1770) – eine leicht überarbeitete Fassung seiner Magisterarbeit – seit vierzig Jahren die erste veröffentlichte Monographie über den italienischen Opernkomponisten darstellt (die Dissertationen Gerhard Allroggens und Margaret Liggetts, jeweils von 1976 und 1977, sind unveröffentlicht geblieben).

Daß Ensslin seine Untersuchung gerade dieser Oper gewidmet hat, hängt hauptsächlich mit der Uraufführung am Mannheimer Hof zusammen. Diese Vorentscheidung erklärt, warum die Quellenuntersuchung und die Rekonstruktion der Aufführungsgeschichte den stärksten Teil der Arbeit darstellen: Durch sorgfältiges Überprüfen der handschriftlichen Partituren der Oper gelingt es dem Autor, auf der Grundlage der Wasserzeichen fünf verschiedene Papierarten im Autograph zu unterscheiden und die Entstehungsgeschichte der Oper zu rekonstruieren – wobei er sich aufgrund mangelnder Beweise mit Recht gegen die von Francesco Florimo für sicher gehaltene Uraufführung in Neapel ausspricht.

Weniger gelungen erscheint die Textanalyse, die sich hauptsächlich auf eine redundante Zusammenfassung und Beschreibung von Metastasio's Libretto stützt – ein Verfahren, das sich übrigens angesichts der Tatsache, daß *Piccinnis* Version starke Abweichungen vom Original aufweist, nicht gerade als ‚ökonomisch‘ erweist. Auch der Vergleich zwischen den von *Piccinni* und *Johann Christian Bach* vertonten Texten – diese letzte Partitur wurde 1761 in Neapel zum ersten Mal aufgeführt – wird nach dem Kriterium der ‚dramaturgischen Konsequenz‘ aus einer rein literarischen Perspektive ausgeführt. Kein Wunder also, daß der Verfasser feststellen muß, daß „viele von dem poetischen Wert und den Feinheiten in den Dialogen verloren geht“ und daß „Brüche und ‚unlogische Handlungen‘ zustande kommen“ (S. 119), ein Sachverhalt, der für die damalige Praxis der *metastasianischen* Oper selbstverständlich war.

Die musikalische Analyse, wobei *Bachs* Vertonung weiter zum Vergleich herangezogen wird, beginnt mit einer detaillierten Ausführung beider Ouvertüren. Diese Betonung des ‚Instrumentalen‘ bleibt aber ungeklärt und scheint nicht genügend gerechtfertigt zu sein,

da kein Versuch unternommen wird, diese Stücke in Zusammenhang mit der symphonischen Tradition der Zeit zu bringen. Auch aus dramaturgischen Gesichtspunkten erweist sich die akribische Beschreibung der Sätze als nicht motiviert, da, wie der Verfasser selbst schreibt, beide Ouvertüren „keine Bezüge und Zusammenhänge zu dem Inhalt der nachfolgenden Oper erkennen“ lassen (S. 141). Es ist also schade, daß Ensslin trotz einer überzeugenden Analyse der *Recitativi Accompagnati* den Arien verhältnismäßig wenig Platz einräumt, und noch bedauerlicher ist, daß er die spärlichen, aber interessanten Ensembles (ein Duett und ein Quartett bei *Bach*, ein Terzett bei *Piccinni*) so gut wie unbeachtet läßt. Dies hängt wahrscheinlich damit zusammen, daß er die musikalische Analyse beider Vertonungen „kontrastiv“ bei gleichtextierten Nummern durchführt, eine Bedingung, die beispielsweise bei den Ensembles nicht erfüllt wird. Aus dieser Perspektive wundert es also nicht, daß der Verfasser durch einen Vergleich gleichtextierter Arien versucht, den Einfluß des Tenors *Anton Raff*, der bei der Uraufführung beider Vertonungen mitwirkte, hervorzuheben. Dabei erhebt sich jedoch die legitime Frage, ob die von Ensslin festgestellten Ähnlichkeiten (S. 172 ff.), welche eigentlich weder im melodischen Duktus noch in den Koloraturen, sondern höchstens im Akzentschema der Textvertonung eindeutig bestehen, nicht eher auf die gleiche Versart als auf den Sänger zurückzuführen sind.

Trotz dieser Vorbehalte ist Ensslins Arbeit ein informatives Buch und ein willkommener Beitrag zur *Piccinni*-Literatur, die hoffentlich zu einer weiteren Erschließung seiner italienischen Opern anregen wird. Besonders verdienstvoll sind außerdem die gut gestalteten Synopsen der musikalischen Incipits und der Libretti, die dem Leser einen Vergleich zwischen den beiden Fassungen ermöglichen.

(Februar 1998)

Michele Calella

EMANUELE SENICI: *La Clemenza di Tito* di Mozart. I primi trent'anni (1791-1821). Turnhout: Brepols 1997. 339 S., Abb. (Specvlvm Mvsicae. Volume III.)

Es ist nicht lange her, daß die deutsche Mozart-Forschung *La Clemenza di Tito* als einen „Rückfall“ in die metastasianische Oper betrachtete. Die vom Musikdrama beeinflussten Musikwissenschaftler waren von diesem letzten Werk genauso irritiert wie von Christoph Willibald Glucks *Écho et Narcisse*: Der Rückgriff auf eine für konventionell gehaltene Gattung bei „fortschrittlichen“ Komponisten auf dem Höhepunkt der Karriere stellte sozusagen eine unerklärbare Unterbrechung einer vermeintlichen Entwicklung zum „Drama“ dar. Seit den siebziger Jahren ist diese Oper im Rahmen einer breiteren Erschließung des Operaserial-Repertoires Neubewertet worden: Entstehung, Gattungstradition, Ideologie, Dramaturgie und sogar die Inszenierung der Uraufführung wurden mehrmals untersucht.

Senicis Buch – die geringfügig bearbeitete Fassung einer an der Scuola di Paleografia e Filologia Musicale zu Cremona vorgelegten Tesi di laurea – stellt nicht nur einen der brilliantesten italienischsprachigen Beiträge zur Mozart-Forschung der letzten Jahre dar, sondern bietet auch einen interessanten Einblick in die europäische Opernszene des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts. Die Hauptqualität dieser Studie liegt zweifellos in der konsequenten Verfolgung ihres vorgegebenen Zieles: Der Verfasser betrachtet Mozarts letzte Oper primär aus einer rezeptionsgeschichtlichen Perspektive. Gegenstand der Untersuchung ist eigentlich nicht Mozarts Oper, sondern deren Aufführungen auf den europäischen Bühnen im Zeitraum zwischen der Premiere und den Londoner Aufführungen von 1821, in einer Phase nämlich, in der die Bildung eines „Repertoires“ und die immer mehr in der Hierarchie einer Opernproduktion steigenden Komponisten zu einer veränderten Rolle der Oper als „Werk“ führen. Von den in den neunziger Jahren von Konstanze Mozart geforderten Aufführungen ausgehend, versucht der Verfasser in den ersten sechs Kapiteln mit philologischer Akribie die sich während dieser dreißig Jahre anhäufenden Varianten aufzuspüren, nicht aber mit dem textkritischen Ziel, die „Abarten“ einer „Urfassung“ gegenüberzustellen, sondern umgekehrt zu verstehen, wie und warum Libretto und Partitur von *La Clemenza di Tito* auf unterschiedliche Weise für die deutschen, italienischen und französi-

schen Bühnen bearbeitet wurde. Nach einer Besprechung der frühen Rezeption in den deutschsprachigen Ländern (Kapitel I–III) – wobei die Tradition der Opera seria teilweise in jener des Singspiels aufgeht – konzentriert sich der Verfasser auf die Aufführungen in drei Zentren außerhalb des Deutschen Reiches: London (Kap. IV), Paris (Kap. V) und Mailand (Kap. VI). Dabei untersucht er die sich verändernden Aufführungsrahmen, deren unterschiedliche politische Hintergründe, deren ästhetische Voraussetzungen und, nicht zuletzt, deren materielle Bedingungen. Die *Titus*-Versionen beobachtet er nicht nur als „Ereignisse“, für deren Verständnis er den Erwartungshorizont von Publikum und Kritikern zu rekonstruieren versucht, sondern auch als „Texte“, da die Überlieferungsgeschichte oft auch die nicht sehr positive Aufnahme der Oper in der Musikwissenschaft erklärt. Dies ist z. B. der Fall bei Otto Jahn: Für seine Mozart-Monographie stützte sich der Musikwissenschaftler auf die Kasseler Version von 1797, in der nicht nur der Text ins Deutsche übertragen und die Rezipienten durch gesprochene Dialoge ersetzt wurden, sondern auch der Handlungsverlauf durch freie Bearbeitung der Szenen und Umstellung der Nummern stark verändert wurde. Die Tatsache, daß das daraus folgende negative Urteil Jahns nicht einmal von Hermann Abert in der revidierten Mozart-Monographie relativiert wurde, erklärt dann die nicht immer glückliche Rezeption von *La Clemenza di Tito* im 20. Jahrhundert.

Nach einigen Überlegungen zu Mozarts Vertonung im Rahmen der Metastasio-Rezeption des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts (Kap. VII) unterwirft Senicis im letzten, umfangreichen Kapitel die *Titus*-Rezeption einer strukturellen Analyse, die ihm erlaubt, die Koordinaten dieses Phänomens zu ziehen, um dann die allgemeine Problematik der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte im Musiktheater anzuschneiden.

Drei umfangreiche Anhänge beschließen die Arbeit: eine chronologische Liste der Aufführungen von *La Clemenza di Tito* bis 1821, in der auch die Ausführenden verzeichnet werden, ein Verzeichnis der erhaltenen Libretti sowie eine Auswahl der Rezensionen zu den Londoner, Pariser und Mailänder Aufführungen.

Ein äußerst interessantes und informatives

Buch, das sich außerdem durch ein sehr elegantes Layout auszeichnet.  
(August 1998) Michele Calella

geglückter Sammelband, zudem in reich bebildeter Aufmachung.  
(Mai 1998) Meinrad Walter

„... das heilige Evangelion in Schwang zu bringen“. *Das Gesangbuch. Geschichte – Gestalt – Gebrauch. Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart und im Landeskirchlichen Museum Ludwigsburg.* Hrsg. von Reiner NÄGELE unter Mitarbeit von Eberhard ZWINK. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek 1996. 288 S.

Dies ist zunächst das Begleitbuch einer Ausstellung (in Stuttgart und Ludwigsburg), deren Ziel es war, Geschichte, Gestalt und Gebrauch des Gesangbuchs in Württemberg überkonfessionell zu dokumentieren. Zudem stellt der Band aber auch – einige Jahre nach der Einführung des neuen *Evangelischen Gesangbuchs*, das bekanntlich vielfältige vor- und nachbereitende hymnologische Bemühungen entfachte – eine breit angelegte Bestandsaufnahme von Themen der gegenwärtigen Hymnologie dar. Historisch-regional erschließt das Werk die württembergisch-lutherische „Gesangbuchlandschaft“ von ihren Anfängen (handgeschriebenes Efringer Gesangbuch, um 1553) über die Epochen des Pietismus und der Aufklärung bis zum neuen geistlichen Lied. Seitenblicke gelten nicht nur dem katholischen Gemeindegesang, sondern auch verschiedenen christlichen Sondergruppen und ergänzenden Aspekten wie den Melodien des Genfer Psalters. Johann Christoph Blumhardt (1805–1880) wird als württembergischer Pfarrer, Dichter und Komponist eigens mit einem Beitrag bedacht.

Die innere Spannung des Buches verdankt sich der thematischen Vielfalt (ohne Beliebigkeit) sowie der Qualität und Originalität seiner Beiträge. Diese entfalten die Hymnologie als interdisziplinäre Disziplin mit weiten Perspektiven, etwa in Richtung der Germanistik („Lied“ und „Gesang“ in der Literatur der deutschen Aufklärung), der Sozialgeschichte (Württembergische Militärgesangbücher) und der musikalischen Analyse (Clytus Gottwalds Interpretation zweier neuer geistlicher Lieder unter der Fragestellung „Outfit und Substanz“). Ein gerade in seiner Vielstimmigkeit

ANDREAS FRIESENHAGEN: *Die Messen Ludwig van Beethovens. Studien zur Vertonung des liturgischen Textes zwischen Rhetorik und Dramatisierung.* Köln: Verlag Dohr 1996. 503 S., Notenbeisp.

Ein Buch über die zwei Messen Beethovens zu schreiben, ist ein risikoreiches Unterfangen. Des großen Komponisten größtes Werk, die *Missa solemnis* (op. 123) ist der älteren Schwester, der *C-Dur-Messe* (op. 86) an Aussagekraft, an subjektiv gesteigerter Durchdringung des liturgischen Textes in solchem Maße überlegen, daß letztere Gefahr läuft, bei einem Vergleich als zweitrangig zu gelten. Nur durch Kenntnis der verschieden orientierten Entstehungsprozesse kann dem begegnet werden. Hiermit beschäftigt sich Andreas Friesenhagen in den ersten Kapiteln sehr gründlich. In den folgenden Kapiteln – Schwerpunkt der Studien – werden beide Messen, getrennt nach ihren in sich abgeschlossenen Teilen, ausführlich auf den Zusammenhang zwischen Text und Vertonung untersucht und miteinander verglichen. Dabei ist Analyse nicht Selbstzweck, sondern nur im Hinblick auf die Wechselwirkung zwischen beiden Bereichen relevant. Fugen und fugierte Episoden stehen nicht zur Diskussion, da die Textübermittlung zugunsten kunstvoller musikalischer Fassung zurücktritt.

Dramatisierung der Textinhalte bedeutet Heterogenität statt Homogenität, d. h. Kontrastwirkung im Sinne der musikalischen Klassik anstelle der Einheit des Affekts in der Barockmusik. Welche Rolle dabei die Topoi der Rhetorik spielen, wird im Buch öfter aufgegriffen. Manches bleibt Hypothese oder bleibt in der Diskussion stecken – bei solch problematischem Thema nicht verwunderlich. Auch Widersprüche und Mißverständnisse fordern Kritik heraus.

Friesenhagen dürfte sich im Ausdruck vergreifen, wenn er die wahrhaft überzeitliche Universalität der *Missa solemnis* mit dem Ausdruck „stilistisches Konglomerat“ in Verbindung bringt. Aus „einigen Archaismen des Ausdrucks und des Stils“ zu folgern, das Werk



„scheine aus einem historischen Blickwinkel konzipiert“, führt in die falsche Richtung. Die *C-Dur-Messe* dagegen wird als „moderner“ eingestuft, weil sie auf die Topoi der Figurenlehre verzichtet und dem barocken Ideal der Einheit des Affekts und damit der formalen Homogenität in den Messen der Vorgänger (Mozart, beide Haydn usw.) absagt. Diesen steht jedoch op. 86 „zeitlich und dementsprechend der Tradition näher“ als op. 123. S. 65 wird dann wieder op. 86 eine „gewisse Traditionslosigkeit“ unterstellt. Das Werk sei „progressiver“ als sein Nachfolger (S. 7), aber stilistisch „homogener“ (S. 468). Man sieht, wie verwirrend eine Standortbestimmung sein kann. Der Hinweis auf Beethovens Bestreben, gegebene Traditionen in op. 86 weiterzuführen und umzudeuten, rückt das Problem in etwa zurecht (S. 65).

Die Uraufführung der ersten Messe beim Festgottesdienst in Eisenstadt 1807 prädestiniert sie als liturgische Gebrauchsmusik, obwohl sie – wie das Mißfallen des Fürsten zeigte – nicht dessen Repräsentationsbedürfnis entsprach. Beethoven zögerte mit der Übergabe, da er „den Text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden“. (Der größte Teil der Entwurfsarbeit findet sich in einem einzigen Skizzenbuch in Paris. Daraus zu schließen, Beethoven hätte aus Zeitnot „relativ am Text entlang komponiert“, ist gewagt; mit verlorenen Skizzen ist immer zu rechnen.) Demgegenüber ist die Terminüberschreitung bei op. 123 (dreieinhalb Jahre) ein Glücksfall. Unabhängig von der Meißfeier wurde sie äußerlich und innerlich zum überdimensionalen, alle Grenzen sprengenden Monument menschlichen Geistes. Die Ur- und Erstaufführung (1824 in Petersburg/Paris?/Wien) und Beethovens Absicht, die Messe mit deutschem Text als Oratorium im Konzertsaal aufzuführen, sind Bestätigung, sie der dem Komponisten eigenen Bekenntnismusik zuzurechnen; einer Bekenntnismusik, die zugleich fordert – auffordert zur „Andacht“, zur Erkenntnis und Anbetung. Individualität und Universalität sind die Pole, die den hohen Wert des Werkes bestimmen. – Im Umgang mit der Terminologie ergeben sich Unklarheiten und Irrtümer. Deklamation ist „das metrisch, rhythmisch und melodische Zueinander von Sprache und Musik“ (Brockhaus-Riemann). Deshalb ist der Begriff „Deklamation“ nicht auf Tonrepetition anwendbar, son-

dern durch „Rezitation“ zu ersetzen. Diese – in beiden Messen ziemlich häufig – profiliert zwar den Text akustisch (Fr.: „gesteigerte Hörbarmachung“), neutralisiert ihn aber musikalisch (vgl. op. 123 *Credo*, T. 267 ff.). Bei der Rezitation sind Definitionen wie „sprachnaher“ oder „realistischer Tonfall“ angesichts der fehlenden Intonation (Prosodie) ebenso abwegig wie „auf den Sprachgestus (?) reduzierte Texthandlung“. Dazu schreibt der Autor von „variierterem Inhalt“, wenn Beethoven bei Textwiederholung die Akzente (Spitzentöne) verschiebt (vgl. *Gloria* in op. 123: „mündi/peccáta/tóllis“). Nicht der Sinn („Inhalt“) ändert sich, sondern die Bedeutung. Letztlich bleibt unklar, was im Buch unter „Deklamation“ zu verstehen ist.

Auch der Umgang mit der Formenlehre läßt Wünsche offen. Viertaktige Phrasen werden als „Motive“ bezeichnet (S. 373); eine zehntaktige Melodie ebenfalls, dann aber mit dem Nachsatz „oder besser wegen seiner Ausdehnung Thema“ versehen. S. 332 schreibt der Autor: „es scheint, als habe Beethoven das *Kyrie* der *Missa solemnis* gleich in die Partitur hineinkomponiert“ (was übrigens bei dessen subtiler Arbeitsweise unwahrscheinlich ist). S. 333 wird der (vermutete) Vorgang als Tatsache bezeichnet.

Die häufige, allzuhäufige Erwähnung und Benennung rhetorischer Topoi findet ihren Niederschlag in drei Hypothesen: Die Figuren entstammen einem elementaren „Materialreservoir“, sind also unbewußt in Beethovens (klassisches) Idiom eingeflossen (erinnert sei an Albert Welleks „Urentsprechungen“); die unzeitgemäßen, aber bewährten Mittel setzt Beethoven dank seiner erwiesenen Kenntnisse bewußt ein; die Verwendung fußt auf Interesse an kirchenmusikalischer Tradition, d. h. auf historischem Denken. Wie beim Gebrauch verschiedener „Archaismen“ dürfte die Wahrheit in der Mitte liegen: Der Rückgriff auf rhetorische Formulierungen ergibt sich im Einzelfall aus der gestalterischen Freiheit (Fr.: „Beliebigkeit“?). Bedenkt man, wie kritisch der Komponist seinen eigenen Intentionen gegenüberstand, sind auch hier der freien Entscheidung, von strenger Selbstkritik kontrolliert, keine Grenzen gesetzt.

Bestätigt wird Beethovens selbstkritische Arbeitsweise durch Einsicht in zuständige Skiz-

zen, durch Kenntnisnahme persönlicher Äußerungen in Konversations- und Tagebüchern, in Briefen usw. Friesenhagens Verwertung dieser Quellen ist lobenswert, ebenso seine Bezugnahme auf zeitgenössische Berichte und die Sekundärliteratur. Über den Entstehungsprozeß hinaus zeigt sich in zahlreichen Zitaten des Komponisten ein Wandel in der Textauffassung und damit seiner Zielvorstellungen.

Versuche, Bezüge zur klassischen Sonatenform aufzuzeigen, laufen Gefahr, in den Bereich der Spekulation zu geraten. Da – insbesondere bei den textreichen Meßteilen *Gloria* und *Credo* in op. 123 – die typischen motivisch-thematischen Prozesse fehlen (Dahlhaus), verbleiben nur Exposition und Reprise als Bezugspunkte. Auch reine Instrumentalsätze sind mehrdeutig, z. B. das Presto im *Agnus* von op. 123, das in Art einer Doppelfuge beginnt und dann in durchführungsartige Gestaltung übergeht. Angesichts solcher Unsicherheiten sieht der Autor im Text den „Ersatz für die musikalisch eigenwertige und autonome Form“, womit sie als heterogen determiniert ist. Hingewiesen wird auf eine „motivische Grundform“, die fallende Terzenkette, die lt. J. Schmidt-Görg und R. Klein in allen Sätzen wiederkehrt und damit eine Vereinheitlichung bewirkt.

Dem Ganzen sollte, ehe nach Messeteilen aufgliedert und kommentiert wird, ein synoptischer Vergleich beider Messen, eine großzügige Übersicht betreffs Takt- und Tonarten, Tempi, Ausdehnung der fünf Messeteile und ihrer Gliederung (Schlüsse!) vorangestellt werden. So zeigt sich z. B., daß die Schlußfuge im *Credo* von op. 123 mit Coda ein Drittel des ganzen Messeteils einnimmt, Beweis dafür, wie wichtig das „et in vitam ...“ dem Komponisten war. Hier liegt weniger ein Glaubensbekenntnis vor als vielmehr eine Manifestation der Hoffnung. Die „falsche“ Betonung des häufigen „amén“ (aufspringende Sexte/Quarte mit *sf* ab T. 381) stellt eine geradezu verbissene Bestätigung unbeirrbarer Erwartung dar. Für Friesenhagen kommt der Schlußfuge lediglich „eine Funktion im Sinne der rhetorisch verstandenen Auszierung des inhaltlichen Gegenstandes zu“. Leider fehlt auch der relevante Vergleich der Satzschlüsse beider Werke.

In den Oktavläufen zu Beginn des *Gloria* in op. 86 sieht Friesenhagen ursprünglich aus der Zahlensymbolik hervorgegangene Versinn-

bildlichung der Worte „Ewigkeit“ bzw. „himmliche Seligkeit“. Bezüglich der Tonleiterbewegungen in op. 123 beschränkt sich der Autor auf die 16tel-Leiter *Es* bis  $f^3$  (*Credo* T. 469 ff.) als Symbol der „Verklärung“. Die vorhergehenden Achtel-Leitern T. 487 ff. bleiben unerwähnt, desgleichen die Tonleiterbewegungen, die – unterschiedlich in rhythmischer Faktur und Ausdehnung – vor Schluß aller Messeteile vorkommen: im *Kyrie* (T. 208 ff.) nur absteigend; im *Gloria* (T. 518 ff.) aufsteigen/gegenläufig, ebenso im *Agnus* (T. 419 ff., 431 ff.). Besonderes Gewicht hat die erwähnte Tonleiter im *Credo*, die – nach gegenläufiger Faktur T. 464 ff. – beschleunigt den ganzen Tonraum durchläuft (*pp!*). Mit der ständigen Präsenz dieser Strukturen erzielt Beethoven eine formale, aber auch eine ideelle Verklammerung zwischen den fünf Messeteilen.

In den letzten Kapiteln behandelt der Autor gesondert Rhetorik, Symbolik und Historismus in den Messen. Die Abwendung von konventioneller Zweckbestimmung der feierlichen Instrumentalmesse, die Gotteslob und Herrscherlob zugleich dienen sollte, führte zu höheren Zielen, nämlich zur „Andachtserweckung“, zur Verehrung des Göttlichen im Sinne geistiger Erkenntnis. Gegenüber Vorgängern und Nachfolgern nehmen die beiden Messen eine Sonderstellung ein, indem sie den klassischen Stil in Oper und Instrumentalmusik „absorbieren“. Eine wesentliche Rolle spielen dabei die Josephinischen Reformen im liturgisch-musikalischen Bereich. „Die Messen Beethovens stehen für eine neue Geltung dieser Gattung“. (Februar 1998) Adolf Fecker

FRANK LABUSSEK: *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert – Stationen des ästhetischen Wandels.* Frankfurt a. M. u. a. : Peter Lang 1994. 442 S. (Reihe XIII: Französische Sprache und Literatur. Band 194.)

Darf ein Rezensent ein Buch besprechen, das er nur zu einem kleinen Teil gelesen hat? Und sollte er die Unvorsichtigkeit begehen, dieses Abweichen von eigenen Prinzipien auch noch öffentlich einzugestehen? Die anzuzeigende Arbeit dürfte insofern auch den skrupulösesten Kritiker vor schwere Gewissenskonflikte stellen. Denn wie soll man eine Lektüre über vier-

hundert eng bedruckte Seiten durchstehen, wenn man schon zu Beginn mit „andeutungsweisen Mutmaßungen“ konfrontiert wird, aus denen „sich bereits ein Eindruck von der Dichte des Abhängigkeitsgeflechts“ ergibt, „in die das Libretto zu seiner angemessenen Würdigung zu stellen ist“ (S. 5–6). Dabei geht es beileibe nicht nur um Fragen des Stils, wenn es etwa über den ersten Akt der *Muette de Portici* heißt: „Die unguete Stimmung der Akteinleitung sieht sich durch die freudige Auftrittsarie der Elvire und zwei Tanznummern zwischenzeitlich überdeckt, bleibt aber unterschwellig präsent und läßt unwillkürlich Folgen erwarten, was eine final orientierte Schärfung der Situation bedeutet“ (S. 44). Nein, auch purer Nonsens begegnet einem in geballter Schärfung. Oder wußten Sie, daß ein Libretto „zuweilen [...] sich etwa darum bemühen muß, Personen im Duett, Terzett etc. zu vereinigen, weil dies aufgrund der verschiedenen Stimmlagen besonderen klanglichen Gewinn verspricht“ (S. 11)?

Ziel der Arbeit ist eine „Gesamtperspektive“ des französischen Librettos im 19. Jahrhundert, wobei *La Muette de Portici* (1828), *L'Africaine* (1865), *Faust* (1859), *Les Contes d'Hoffmann* (1881), *Werther* (1892), *La belle Hélène* (1864), *Carmen* (1875), *Messidor* (1897), *Louise* (1900) und *Pelléas et Mélisande* (1902) die Stationen markieren, die für einen „ästhetischen Wandel“ stehen müssen. Die Werkauswahl, die für die zweite Jahrhundert-Hälfte einleuchten mag, kann für die Zeit vor 1850 nur – um es zurückhaltend zu sagen – als ebenso irritierend bezeichnet werden wie das von Labussek vermittelte Bild der Grand opéra, genügen ihm doch für deren Zeichnung zwei Stationen – *La Muette de Portici* als „Schaffung eines Genres“, *L'Africaine* als „Vollendung des Genres“ ... Bei einer derart ausgeprägten Neigung zur Ellipse überrascht es nicht, daß die einschlägige operngeschichtliche Sekundärliteratur nur zu einem kleinen Teil berücksichtigt ist und grundsätzlichere Fragen zu Möglichkeiten und Grenzen der Libretto-Forschung überhaupt nicht diskutiert werden.

Aber damit nicht genug: Als Textgrundlage wird in einem Fall eine frühe Werkausgabe von Scribes dramatischen Werken, in einem zweiten der Libretto-Nachdruck im „rororo-Opernbuch“ verwendet, ansonsten aber nur auf gedruckte musikalische Quellen rekurriert. Be-

gründet wird diese eigenwillige Methode mit dem Hinweis, damit sei der Text erreichbar, der „bei der Uraufführung realisiert“ wurde (S. 6). Zugegeben: Daß zeitgenössische Klavierauszüge nur in den seltensten Fällen die Fassung der Premiere und noch weniger die Intentionen des Librettisten wiedergeben, ist eine Erkenntnis, die eine gewisse Vertrautheit mit der neueren Opernforschung voraussetzt; daß Fritz Oesers Editionen von *Faust* und *Les Contes d'Hoffmann* aber ausdrücklich als „Neubearbeitungen“ firmieren, hätte vielleicht auch einem völlig unbelasteten Leser auffallen können.

Trotz alledem finden sich vereinzelte Ansätze, die ausbaufähig gewesen wären. Die für jedes Libretto stereotyp verwendete Rubrik „Sprachlich-stilistische Charakteristika“ akzentuiert bei *La belle Hélène* und *Carmen* naheliegenderweise Fragen der Vermischung der Stilebenen sowie des verwendeten Lexikons und führt im ersten Fall auch bisher nicht ausgewertete zeitgenössische Pariser Presseberichte ein. Aber da es Labussek nicht um klare Fragen geht, sondern um eine diffuse „Gesamtperspektive“, verpuffen auch solche Ansätze wirkungslos. So bleiben dem Leser nur finstere Gedanken über die nachteiligen Auswirkungen des an deutschen Universitäten geltenden Druckzwangs von Dissertationen auf das ökologische Gleichgewicht von Waldlandschaften – fände sich da nicht der pflichtschuldige Hinweis, daß diese romanistische Kölner Dissertation von einem Hochschullehrer betreut worden ist.

Nun mag es nicht jedermanns Sache sein, hartgesottene Examenskandidaten vom Promovieren abzuhalten, aber sollte man nicht mindestens erwarten können, daß ein Betreuer seinen Einfluß geltend macht, um methodische Minimalstandards und die Beschränkung auf ein Thema durchzusetzen, das vom jeweiligen Kandidaten wenigstens halbwegs zu bewältigen ist? Denn so lohnend eine (überfällige) Gesamtdarstellung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert sein könnte, so ehrenhaft wäre es doch auch, eine Dissertation auf einen einzigen Librettisten oder ein speziellen Aspekt der französischen Librettistik zu beschränken. Aber die Feststellung, daß ein Doktorand der Romanistik das „Second Empire“ Napoleons III. hartnäckig als „Deuxième Empire“ bezeichnet, läßt letztlich sogar die

bange Frage aufkommen, ob nicht nur der Rezensent, sondern auch der Betreuer der Arbeit vor einer vollständigen Lektüre dieses ärgerlichen Elaborats zurückgeschreckt ist ...  
(Mai 1998) Anselm Gerhard

*KATRIN BARTELS: Das Streichquintett im 19. Jahrhundert. Mit einem Notenbeispiel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996. 183 S., Notenbeispiel 109 S.*

Die vorliegende Studie möchte zeigen, daß das Streichquintett – entgegen der Meinung etwa von Dahlhaus – „ohne wesentliche Einschränkungen als eigenständige Gattung angesehen werden“ müsse, und kommt zum Ergebnis, daß es einen genuinen Streichquintettsatz gebe und daß Quintettkomponisten im 19. Jahrhundert häufig an Quintette (und nicht etwa Quartette) der Tradition angeknüpft hätten, was sich an zahlreichen „Anlehnungen“ erweise (S. 176).

Nach einer kurzen Skizze der Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert und einigen Stichworten zu Mozarts Quintetten werden im Hauptteil bei 38 Werken von Beethoven bis Glasunow der Reihe nach die vorkommenden Satztechniken beschrieben, ergänzt durch weitere Beobachtungen zur Musik. Zur Beurteilung dient der Autorin ein Katalog „für den Quintettsatz typischer Satztechniken“. Da diese aus dem Repertoire abstrahiert sind, verwundert es nicht, daß sie bei den Werkbeschreibungen auch zuhauf wieder begegnen: Parallelführung von Stimmen, Wechselspiel, Dialogspiel, Stimmgruppenbildung und -wechsel, Stimmentausch, Melodiewiederholung mit Lagenwechsel, Stimmenumkehrungen (d. h. Lagentausch), Orgelpunkt, Bordunbaß, Halteton in Mittelstimmen, Doppelgriffe, enge oder weite Tonlagen und anderes. Die Beweisführung, daß es einen charakteristischen Quintettsatz gebe – typologische Unterschiede zwischen dem Wiener und dem Pariser Quintett jenseits der Besetzung werden weitgehend ausgeblendet –, gelingt mit der Zirkelschlüssen eigenen Stringenz (ließe sich freilich mit denselben Techniken bei anderen Gattungen kaum weniger gut anstellen). Gleichwohl sieht sich Bartels zu Abgrenzungszwecken veranlaßt, zum einen dem Streichquartett eine

puristische Ästhetik zuzuweisen, die weder Mozart noch dem 19. Jahrhundert gerecht wird, zum andern zahlreiche gewichtige Quintette als untypische Beiträge zur Gattung zu qualifizieren.

Onslow wird immerhin zugute gehalten, daß er am Ende seines Schaffens noch zu einem der Gattung angemessenen Stil gefunden habe, anders als Cherubini und Beethoven, dem Bartels „seine Grenzen“ aufzeigt und mangelnde Einsicht in die „dem Streichquintett wesenseigenen Techniken“ attestiert. Brahms' op. 111 und Dvořáks Opera 77 und 97 werden ebenfalls den untypischen bzw. „nicht-genuinen“ Streichquintetten zugerechnet und auch Goldmarks Quintett, das sich „durch die starke melodische Erfindungsgabe und den Melodienreichtum“ vom Streichquartett distanzieren und somit in die Nähe des Sextetts rücke (S. 168). (Demnach wäre Brahms' op. 36 wohl ein ganz untypisches Sextett?) Werke wie Dvořáks op. 1 oder Glasunows op. 39 seien dagegen „viel mehr ‚Quintett‘“. Wo tatsächlich eine andere Gattung im Hintergrund steht, wie im Finale von Bruckners Quintett, fehlt Bartels jedes Verständnis: „Hier muß sich der Hörer wirklich wundern, weshalb Bruckner seinen doch sehr filigranen Satz derart trivial ausklingen läßt“ (S. 127).

Aus der Fülle möglicher Monita hier nur eine Auswahl: Daß Borodin beim häuslichen Musizieren das zweite Cello spielte, läßt keineswegs darauf schließen, daß in seinem Quintett „die Besetzung keine innermusikalischen Gründe hat“. Das Presto in Brahms' op. 88 geht auf die *Gavotte* WoO 3/2 zurück und kann deshalb schlecht als Bourrée klassifiziert werden, und Bezugspunkt fürs Finale wäre dort nicht Mendelssohns op. 87, sondern sein Oktett. Das Trio-Thema in Rheinbergers Quintett ist nicht „sehr kunstvoll gearbeitet“, sondern ein extrem kunstloser Kanon; nicht begründet wird, warum das Werk „unzeitgemäß“ sei. Daß in Dvořáks op. 97 „die schnellen Sätze fast keine Kontrapunktik aufweisen“, ist ebenso Unsinn wie die Bemerkung, in op. 77 seien der Beginn des 3. Satzes und der Trio-Mittelteil quasi ein Quartettsatz mit Baßverstärkung; der Satz ist durch und durch fünfstimmig. Der 19jährige Gade konnte in Kopenhagen 1837 Schuberts Quintett beim besten Willen nicht kennenlernen, im Grunde kaum von dessen Existenz wis-

sen; daraus einen „prohibitiven Einfluß“ abzuleiten, der Gade sein *f*-Moll-Werk abrechnen und ihm den „bescheidenen Titel *Quintetto*“ (?) geben ließ (S. 89), ist absurd. (Im Werkverzeichnis findet man Gades Quintette übrigens bei Dvořák.) Ebensovienig überzeugen die postulierten „Anlehnungen“ an Gade in Mendelssohns op. 87, einem Werk, dessen *Andante scherzando* man dann nicht als „sehr schwache Komposition“ bewerten wird, wenn man die feine Ironie ganz in der Art von Beethovens 8. Sinfonie wahrnimmt.

Daß in Schuberts *C*-Dur-Quintett – das andere Komponisten nicht zu einer langsamen Einleitung angeregt haben kann, weil es keine besitzt – „in den meisten Fällen die Oktavverdopplungen bzw. die Einklänge in der Prime intendiert“ sind, nimmt man erfreut zur Kenntnis, um dann noch lange über den Satz auf S. 39 nachzugrübeln: „Begleitung ist in Schuberts Quintett – zumindest an thematischen Stellen – nur selten ein rein musikalischer Parameter.“ (Februar 1999) Hartmut Schick

CHRISTIANE WESTPHAL: *Robert Schumann: Liederkreis von H. Heine op. 24. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1996. 65 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 30.)*

Obwohl Heinrich Heines Popularität bis in die Gegenwart hinein wesentlich auf ‚Flügeln des Gesanges‘ mittels einer vergleichsweise nahezu ‚astronomischen‘ Zahl von Vertonungen tradiert worden ist, sind doch die Beiträge von musikwissenschaftlicher Seite zum Jubiläumsjahr des Dichters (1997) recht spärlich gewesen. Christiane Westphal hat 1996 schon im Vorfeld den Versuch unternommen, die Vertonungen Heinescher Gedichte nicht nur hinsichtlich musikwissenschaftlich-kompositorischer Aspekte zu untersuchen, sondern dabei auch den Aussagemodus der Textvorlage mitzuberücksichtigen. Am Beispiel des *Liederkreises* op. 24 von Robert Schumann erfährt somit auch Heinrich Heine, dessen kurzer, neun Gedichte umfassender Zyklus *Lieder* (Bestandteil des 1827 erschienenen *Buchs der Lieder*) hier vertont worden ist, eine stärkere Beachtung, als dies bisher bei musikwissenschaftlichen Untersuchungen in der Regel der Fall war.

Mit Blick auf zentrale und neuere germanistische Arbeiten zu Heines früher Lyrik und mit philologischer Genauigkeit, mit der die Autorin der Entstehungszeit einzelner Gedichte und deren Erstpublikationen nachspürt, versucht sie zu Beginn ihrer Arbeit die Charakteristika dieser poetischen Sprache zu skizzieren. Dabei wird neben Heines ungewöhnlich starker Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition besonders das für seine populäre Gedichtsammlung so bedeutsame zyklische Kompositionsprinzip hervorgehoben, mittels dessen nicht zuletzt die ständige Variation „desselben kleinen Themas“ (Heine) – der unglücklichen Liebe – kunstvoll realisiert wird. Dieses Aufdecken stilistischer Eigenheiten wird jedoch in sehr enger Verbindung mit einer stark komprimierten Darstellung der Liedästhetik Robert Schumanns durchgeführt. Obwohl dabei wichtige und interessante Aspekte angesprochen werden, scheint der Versuch, Schumann als kongenialen Vertoner Heinescher Lyrik darstellen zu wollen, allzu konstruiert. Freilich ist es das gute Recht eines Interpreten, bestimmte Vertonungen als besonders gelungen zu bewerten. Daß indes der Schumann „oft nachgesagt[e]“ (S. 6) Vorwurf, er habe „Heines ironisch-distanzierte Sprechweise nicht verstanden“ (ebd.) von Westphal leicht hin als „natürlich absurd“ (ebd.) abgeschrieben wird, mag besonders hinsichtlich des *Liederkreises* op. 24 verwundern. Da die Literaturwissenschaft unlängst gezeigt hat, daß man zwischen Heines ironischem Verfahren und dem der ‚romantischen Ironie‘ differenzieren muß, erscheint es problematisch, daß die Autorin trotz ihres germanistischen Anspruchs, den sie in ihrer Arbeit bekundet, jenen bedeutenden Sachverhalt übersieht und somit von der Prämisse ausgeht, Schumann hätte Heines spezielles Ironieverständnis uneingeschränkt geteilt. Sie übernimmt damit die Auffassung des Komponisten, der Heine einzig als Vertreter der literarischen Romantik versteht und der hinter dessen „Bizzarerie“ und „brennendem Sarkasmus“ (Schumann) kaum eine antiromantische Sprechweise vermutet zu haben scheint. Ausgehend von der Gleichsetzung zweier unterschiedlicher Ironieverfahren fällt es Westphal im folgenden nicht schwer, die idealen Ziele der beiden Künstler auf eine vermeintlich gemeinsame Basis zurückzuführen

und somit die Schlußfolgerung zu ziehen, daß „Schumann Heine aus dem Herzen“ gesprochen habe (S. 7). Daß Heine gleich Schumann auf eine „versöhnlichere Zeit“ gehofft habe (ebd.), die ihm eine „glücklichere Weise lyrischen Sprechens gestatten werde“ (ebd.), darf anhand der Forschungsergebnisse seitens der Germanistik bezweifelt werden. Westphals Analyse steht jedoch ganz im Dienste dieser These. So verweist sie neben kompositionstechnischen Entsprechungen wie zyklischer und motivischer Verknüpfung, in der sich gleichsam auch bei Schumann musikalisch die Variation „desselben Themas“ zu spiegeln vermöge, besonders auf die Kongruenz des Aussagegehalts dieses Zyklus. Derart nämlich, wie bei Heine im letzten Gedicht die „optimistische Vision“ (S. 61) auf eine Zukunft erscheine, in der „glücklichere Lieder“ (ebd.) möglich sein werden, werde schließlich auch bei Schumann der „erhoffte Einklang von Mensch und Welt“ (S. 62) thematisiert. Westphals These, daß Schumann Heines *Lieder*-Zyklus mit einem unvergleichlichen poetischen Verständnis vertont habe, vermag sie anhand ihrer analytischen Beobachtungen nicht überzeugend zu festigen; dennoch bietet ihre gut recherchierte und stilistisch wohl formulierte Arbeit einen Interpretationsansatz, deren Nachvollzug gewiß nicht ohne Reiz ist.

(Januar 1999)

Sonja Gesse

*Čajkovskij-Studien. Einführung in ausgewählte Werke Petr Il'ič Čajkovskijs. Band 2. Redaktion: Thomas KOHLHASE. Mainz: Schott Musik International 1996. 239 S., Notenbeisp.*

ALEXANDER POZNANSKY: *Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod – Legenden und Wirklichkeit. Aus dem Russischen von Irmgard WILLE. Hrsg. von Thomas Kohlhase. Mainz u. a.: Schott 1998. 602 S., Notenbeisp. (Čajkovskij-Studien. Band 3.)*

Jahrbücher etc. zum Werk großer Klassiker kranken oft an der Neigung, den Wald vor lauter Bäumen aus dem Auge zu verlieren, indem vor einer Fülle von Umfelddokumentationen und Quellenstudien Analyse und Exegese des Werkes selbst in den Hintergrund treten. Vorliegende Čajkovskij-Studien versprechen Alternativen, enthält der 2. Band doch grundle-

gende Informationen zu Komponist und Werken auf aktuellem Stand, letzter auch aus vielfältig verstreuten Einzelstudien, Plattentexten etc. zusammengefaßt, so daß sich hier ein praktisches Nachschlagewerk auch für den nicht-spezialisierten Musikfreund ankündigt. Allenfalls kann dieser sich an den ihm ungewöhnlichen Namensformen stoßen: Besagte Studien nutzen ebenso wie die im gleichen Verlag vertriebene Čajkovskij-Gesamtausgabe zur besseren Klarheit und Retranskribierbarkeit die Internationale Wissenschaftliche Transliteration der Preußischen Bibliotheken, sogar mit jener Abweichung vom deutschen Bibliothekswesen, das kyrillische „X“ nicht als „Ch“, sondern als „H“ wiederzugeben, was z. T. zu ungeläufigen alphabetischen Einordnungen führen muß. Dem Dichter Tschchow, an den wir uns von manchen Theaterspielplänen schon als „Čechov“ gewöhnt haben, begegnen wir hier nur noch als „Čehov“. Čajkovskijs Gönnerin Nadežda von Meck und alle ihre Familienangehörigen „fon-Mekk“ zu lesen, bereitet allerdings Kopfschmerzen ebenso wie Lamzdorf für Lambsdorff, Litke für Liedtke oder German Laroš für Hermann Laroche. Einen nicht-russischen Namen original zu belassen und seine russische Schreibweise an zweiter Stelle, müßte eigentlich vernünftig sein; dankenswerterweise durfte wenigstens Adam Mickiewicz seine polnische Namensform behalten, was auch nicht immer selbstverständlich war! Hingegen wäre, obschon es im Russischen kein Plusquamperfekt gibt, seine Verwendung bei der Übersetzung eines Textes nicht verboten, der etwas Früheres anknüpfend an etwas Späteres mitteilt.

Titelgebundener Schwerpunkt des dritten Bandes ist die Auseinandersetzung Alexander Poznanskys mit einer auf die emigrierte Čajkovskij-Forscherin Alexandra Orlova nach Zeitzeugen-Überlieferungen zurückgehende, bislang akzeptierte und sogar in *Groves' Dictionary* gedrungene Version von Čajkovskijs Tod: dieser sei kein Chölerafall, sondern ein Selbstmord gewesen, erzwungen von einem Ehrengericht seiner einstigen Kommilitonen an der Rechtsschule zur Vermeidung eines Skandals, da dem Komponisten andernfalls Anzeige beim Zaren und ein Prozeß wegen seiner Homosexualität gedroht habe. Poznansky, dessen Bericht auch als Taschen-

buch 1998 bei Schott erschien, weist an einer Vielzahl von Beispielen nach, daß dergleichen in den oberen Rängen der russischen Gesellschaft normalerweise vertuscht wurde und der Komponist Sibirien nicht zu befürchten gehabt hätte, daß die angenommene Ehrengerichtsversion nach dem minutiös bekannten Ablauf seiner letzten Lebenstage nicht stattgefunden haben könne und daß alle notierten Umstände seines Todes einem Gift-Selbstmord widersprechen. In einem „Kritischen Literaturbericht“ S. 379–403 bestätigt Kadja Grönke diese Feststellung, ohne allerdings „die Möglichkeit einer wachsenden Lebensmüdigkeit“ und einer absichtlichen Selbstinfektion ausschließen zu wollen.

In weiteren Beiträgen dieses Bandes stellt Valerij Sokolov „Briefe Čajkovskijs ohne Kürzungen ...“ vor, darunter mit problematischen, Zeitgeist-gebundenen antisemitischen Entgleisungen, Thomas Kohlhase „bisher unbekannte Briefe, Notenautographe und andere Funde“, auch „Schlagworte, Tendenzen und Texte zur frühen Čajkovskij-Rezeption in Deutschland und Österreich“, und er analysiert seine musikalischen Kinderszenen, verknüpft mit einem Kritischen Bericht zu Band 69b der Neuen Čajkovskij-Ausgabe. Marek Bobéth untersucht das Verhältnis Čajkovskijs zu Hans von Bülow, Kadja Grönke des weiteren die Genalogien Čajkovskijs, seiner Familie, Frau und Freunde sowie einen „festen Szenen-Typus“ in seinen Opern: „Mädchen singt von Liebe“. Lucinde Lauer (Braun) berichtet an Hand eines bislang unbeachteten Leserbriefs von dem (nicht zustandegekommenen) Projekt einer russischen Adaption von Mozarts *Don Giovanni* durch Čajkovskij. Hartmut Schick beleuchtet das bislang wenig erforschte Verhältnis zu Dvořák mit einer detailliert begründeten These, die 8. *Sinfonie* des böhmischen Meisters sei „eine Antwort auf Čajkovskijs Fünfte“. Polina Vajdman verfolgt schließlich in vielen unbekanntenen Einzelheiten Čajkovskijs Verhältnis zur Stadt seines Wirkens: Moskau. (März 1999)

Detlef Gojowy

*EDWARD GARDEN: Tschaiowsky. Eine Biographie. Aus dem Englischen von Konrad KÜSTER. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1998. 301 S., Notenbeisp. (Insel Taschenbuch 2232.)*

Sein Čajkovskij-Buch hat Edward Garden, 1967 durch eine fundierte Balakirev-Monographie bekanntgeworden, 1973 vorgelegt. Die deutsche Übersetzung von Konrad Küster folgt der vierten, neugefaßten Ausgabe von 1984; zunächst 1986 bei der DVA publiziert („Leben und Werk“), ist sie 1998 als Insel-Taschenbuch nachgedruckt worden („Eine Biographie“). Ein erfolgreiches Buch also, zugleich knapp und detailliert, für ein breites Publikum gedacht und leicht zu lesen, mit einem mehrteiligen Anhang ergänzt: Zeittafel, Werkverzeichnis, Kurzlexikon zu wichtigen Personen, Bibliographie, Werk- und Personenregister.

Das Buch steht in der Tradition der englischen Čajkovskij-Literatur, wie sie in den 1930er und 1940er Jahren Gerald Abraham begründet hatte; und es bleibt dieser Tradition eng verbunden, was die Darstellung des Menschen und Künstlers Čajkovskij betrifft. Zwar vermeidet es kraß antipathische Akzente, wie sie z. B. Edward Lockspeiser in dem von Abraham herausgegebenen Buch *Tchaikovsky: a Symposium* (London 1945) gesetzt hatte: „malformation of mind“ (gemeint ist die „Mißbildung“ und „Perversion“ von Čajkovskijs sexueller Orientierung), „hysterical emotionalism“, „schoolgirlish sentimentality“, „lack of pudeur“, „music [...] conceived by a wrapped neurotic“. Aber es behält die Tendenz bei und gründiert sie amateurspsychologisch: Nach dem Choleratod der über alles geliebten Mutter gibt sich der Sohn, „hart an der Grenze zu krankhafter Melancholie [...] der Musik wie ein Betäubungsmittel“ hin. „Sein Leben lang blieb das Komponieren für Tschaiowsky ein Ventil für sein Gefühlsleben, ein Ersatz für unerfüllte Sehnsucht und ungestillte sexuelle Leidenschaft“ (S. 19 f.). (Der biographischen Sorgfalt wegen sei angemerkt: Čajkovskij hat seine Neigungen ausgelebt, vgl. *Čajkovskij-Studien 3*, Mainz 1998, S. 9–162; man sollte ihn also weder zum sexuellen Neurotiker noch zum Märtyrer seiner Neigungen stilisieren.) Vor diesem Hintergrund ist leicht zu verstehen, warum Garden eine der etwa seit 1980 auch im Westen kolportierten Legenden um einen angeblichen Selbstmord Čajkovskijs – wegen eines dro-

henden Skandals – so bereitwillig und kritiklos akzeptiert (S. 228–230), obwohl sie inzwischen stichhaltig in Frage gestellt (meinen die einen) bzw. widerlegt wurde (urteilen die anderen, zu denen Rez. gehört). Ein emotional labiler homosexueller Komponist, den seine Schuldgefühle „überwältigen“ (S. 80), kann offenbar nur durch Selbstmord enden ...

Durch Publikationen dieser Art wird das Čajkovskij-Bild, in Rußland immer noch weitgehend ritualisiert und erstarrt und im Westen vorwiegend trivialisiert und skandalfixiert, keine authentischen Züge gewinnen. Nachdrücklich sei deshalb auf Alexander Poznansky und seine *Tschaikovsky-Biographie* (London 1993) verwiesen; sie wäre es tatsächlich wert, ins Deutsche übersetzt zu werden.

(April 1999)

Thomas Kohlhasse

SONJA BAYERLEIN: *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper „Elektra“ von Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider 1996. 291 S., Notenbeisp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 16.)*

Die Wiederkehr des fünfzigsten Todestages von Richard Strauss im Jahr 1999 verspricht auch neue Impulse für die wissenschaftliche Erforschung seines Werkes. Die in Würzburg entstandene Dissertation von Sonja Bayerlein widmet sich der musikalischen Psychologie der drei Frauengestalten Elektra, Chrysothemis und Klytämnestra aus Strauss' 1909 uraufgeführtem Musikdrama *Elektra*. Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile: Die ersten sechs Kapitel behandeln die Stoff- und Textgeschichte, die folgenden vier die Komposition, jeweils aus psychologischer Perspektive. Der gewählte Ansatz läßt die Autorin zuweilen weit in den geistes- und zeitgeschichtlichen Kontext ausgreifen, vor allem in den beiden Kapiteln zum Stellenwert der Psychologie bei Hugo von Hofmannsthal und zum Antikenbild der Jahrhundertwende. Bayerlein geht zunächst ausführlich auf die Bearbeitung der sophokleischen Tragödie durch Hofmannsthal ein, bevor sie auf der Basis des Textes eine eigene psychologische Deutung der drei Frauenfiguren unternimmt.

Im sechsten Kapitel zeigt die Autorin, wie Strauss die für das Sprechtheater geschriebene

Tragödie Hofmannsthals zu einem Libretto überarbeitete, indem er, teils eigenständig, teils in Zusammenarbeit mit Hofmannsthal, Text kürzte, ganze Passagen umstellte und sogar ergänzte, wenn es ihm für die Vertonung notwendig schien. Diese Eingriffe beschränken sich nicht allein auf die formale Ebene, sie bewirken zumindest stellenweise auch eine inhaltliche Akzentverschiebung, etwa wenn Strauss der Protagonistin eine von Hofmannsthal zunächst nicht vorgesehene weichere Facette hinzufügte oder die angelegten Gegensätze zwischen Elektra und Chrysothemis weiter vertiefte.

Bayerleins Ausführungen zur musikalischen Psychologie der drei Frauengestalten stellen den gestischen, darstellenden Charakter der Musik von Strauss in den Mittelpunkt. In ihm erkennt sie mit Recht die tragende Komponente des Verfahrens einer „psychologischen Leitmotivik“ (Willi Schuh), die vor allem eine plastische musikalische Umsetzung nicht-textgebundener Vorgänge auf der Bühne voraussetzt. An der Figur der Elektra zeigt die Verfasserin beispielhaft, wie sich die Phantasie des Komponisten primär an Gebärden, Gesten und Bewegungen und erst nachfolgend am Text entzündete. Bayerleins akribische Untersuchungen machen deutlich, in welchem Maße der Einsatz von Motivik, Harmonik, musikalischer Syntax und Orchesterfaktur in Strauss' *Elektra* von psychologischen Momenten bestimmt ist. Durch Vorwegnahme, Bedeutungsverwandlung und Kombination von Motiven bringt Strauss psychologische Zusammenhänge, seelische Extremzustände und die Überlagerung von Empfindungen mit Techniken des Musikdramas zum Ausdruck.

Gegen die gut gegliederte und sehr gründlich ausgearbeitete Studie lassen sich nur wenige Einwände vorbringen. Am schwersten wiegt, daß die Autorin auf eine zusammenfassende Darstellung ihrer Beobachtungen in einem abschließenden Kapitel verzichtete, obwohl es die detaillierten, aber wenig gebündelten Ausführungen unbedingt erfordert hätten. Einige fehlerhafte Bläserbezeichnungen wurden bei der Korrektur übersehen (S. 117: „erste Baßtrompete“; S. 124: „Baßtrompeten“; S. 132: „zweiten und dritten Trompeten“; S. 151: „ersten Trompeten“). In den auf die Musik bezogenen Kapiteln scheinen mir Wiederholungen bereits frü-



her im Text erläuterten Aspekte zu sehr auf denjenigen Leser Rücksicht zu nehmen, der sich einzelne Kapitel herausgreift; bei durchgehender Lektüre wirken sie ermüdend. Im Gegensatz zur den Notenbeispielen im Klavierauszug tragen die Partiturausschnitte in Text und Anhang nur bedingt zur Erhellung des mit Worten Beschriebenen bei: dafür sind die Abbildungen einfach zu klein geraten. Ein Literaturverzeichnis und Personenregister runden das schön ausgestattete Buch ab.

(Mai 1998) Klaus Aringer

WOLFGANG KREBS: *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven. Tutzing: Hans Schneider 1998. 494 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 28.)*

Hieß es noch 1980 über die Brisanz der Schriften Ernst Kurths im 10. Band des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*, sie sei „von der Musikwissenschaft nicht recht begriffen“ worden, hat sich die Situation seitdem, insbesondere seit seinem 100. Geburtstag, entscheidend geändert. Nach einer Gedenkschrift 1986/87 im *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* (NF 6/7) und Arbeiten von Lee A. Rothfarb (1988/91), außerdem eingehender Diskussion in Untersuchungen zur energetischen Form von Rafael Köhler (1996) und zur tonalen Dynamik von Matthias Thiemel (1996) legt jetzt Wolfgang Krebs mit seiner Frankfurter Habilitationsschrift eine umfassende, originelle und anregende Monographie vor.

Die Arbeit verbindet in ihrem Erkenntnisinteresse drei Aspekte: erstens die historische Rekonstruktion der zeitbedingten Voraussetzungen der Theorie Kurths, welche unter dem Einfluß von Schopenhauer und Bergson auf das Erlebnis der Musik Wagners und Bruckners auf spezifische Weise reagiert hatte; zweitens die rezeptionsgeschichtliche Untersuchung des Fortwirkens seines Musikdenkens bis in die Gegenwart und schließlich drittens die systematische Frage nach der Relevanz für das gegenwärtige Verständnis des Musikalischen und für die Analyse von Musik nicht als Gegenstand, sondern als Ereignis. In allen Teilen halten sich sachkundige kritische Diskussion auf

breiter Textgrundlage und kreatives Weiterdenken souverän die Waage.

Überzeugend und differenziert arbeitet Krebs heraus, welche Elemente von Kurths Musikdenken methodologisch, kulturgeschichtlich und musiktheoretisch überholt sind, wie aber trotzdem Grundprinzipien seiner Musiktheorie in ihrer Aufforderung, hinter die bloße Erscheinungsform des Tonmaterials zu dringen, von unverminderter Aktualität ist. Die scharfsinnige Diskussion energetischer Analytik anhand geschickt ausgewählter Fallbeispiele (Kap. 5) wird durch den Entwurf analytischer Perspektiven konsequent und eigenständig weitergeführt. Zwei exemplarische Einzelanalysen, der 1. Satz von Beethovens *Klaviertrio c-Moll* op. 1 Nr. 3 sowie Johannes Brahms' *g-Moll-Rhapsodie* op. 79 Nr. 2, sind gewinnbringend nachzuvollziehen.

Anregend sind vor allem die Diskussion der verschiedenen Aspekte von Kurths Konzept der inneren musikalischen Dynamik, dann die Passagen, die vergleichend Jan LaRues harmonischen Rhythmus einbeziehen sowie die überzeugende Widerlegung des allzu oft beschworenen Gegensatzes von periodisierter und energetischer Melodik. (Das ‚Mechanische‘, das nicht in seiner Verlaufsform Rezipierbare, sei der eigentliche Gegenbegriff zum Energetischen.) Auch wenn es sich, wie Krebs angesichts der zahlreichen besprochenen Fragwürdigkeiten von Kurths Analyseresultaten feststellt, „nicht empfiehlt“, „das Gesamtsystem Kurths zur Grundlage weiterer Musikanalyse zu nehmen“, ist es das wesentliche Verdienst seiner Arbeit, Ernst Kurth als „Anreger“ für zukünftiges Nachdenken über die Komplexität des Musikalischen Erlebens nachdrücklich aktualisiert zu haben: indem er im Unterschied zu allen Vorgängern der jüngeren Zeit nicht nur ‚über‘ Kurth, sondern in seinem Sinne weitergeschrieben hat.

(März 1999)

Hartmut Möller

VOLKER SCHERLISS: *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 300 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 8.)*

Zur historischen Plazierung des Phänomens Neoklassizismus am Beginn unseres Jahrhun-

derts greift der Autor weit aus, nicht allein in der Problematisierung musikwissenschaftlicher Terminologie anhand einer Vielzahl von Beispielen, sondern auch in grundsätzlichen Fragestellungen (wie etwa derjenigen der Epochen- und Terminologieproblematik innerhalb der Musikwissenschaft). Bevor die definitorische Arbeit zum Terminus ‚Neo-Klassizismus‘ überhaupt einsetzen kann, erscheint eine Klärung von Klischeebildung und populärem Verständnis des Begriffes ‚Klassizismus‘ geboten. Da die Musikwissenschaft wie auch andere Kunstwissenschaften mit dieser Bezeichnung keinen exemplifizierten Merkmalkanon, sondern eher ein diffus anmutendes Vorstellungs- und Ideenmilieu umreißt, markiert Scherliess für den ‚Klassizismus‘ eine mehr oder weniger ausgeprägte allgemeine Tendenz des Rückgriffes auf kompositorische Techniken und ästhetische Haltungen aus vergangenen Zeiten und muß konzedieren, daß die Uneinheitlichkeit des musikalischen Klassikbegriffs beim Klassizismus-Begriff wiederkehrt.

Gewichtig für die Grundlegung der Untersuchung ist die Perspektive des ‚Klassischen‘ im Sinne einer normativ (erfahrenen oder gesetzten) und überzeitlich geschauten apersonalen Ranghöhe, nicht im Sinne einer epochalen Begrifflichkeit. Scherliess entwickelt den Neoklassizismus-Begriff über den problematisierten Klassizismusbegriff des 19. Jahrhunderts schrittweise bis zu den eigentlichen Neo-Klassizismus-Vorstellungen unseres Jahrhunderts. Auf diesem Weg sind notwendigerweise viele feinsinnige Differenzierungen der unterschiedlichen Bedeutungen der Klassizismus-Vokabel in den europäischen Nationalkulturen zu unterschiedlichen Zeiten gestreift.

Der für den Autor aus den umfänglichen und hier nur grob skizzierten Vorüberlegungen resultierende Neoklassizismus-Begriff meint den Rekurs des 20. Jahrhunderts auf (musik-)historische Vorbilder, also eine spätere Wiederauflage des Klassizismus, aber darin keinen ausgeprägten oder gar einheitlichen Stil oder eine Vorstellung davon, sondern eine künstlerische Grundhaltung, die sehr unterschiedliche Facetten auszuprägen vermag. Für dieses Ergebnis mögen die für die neuzeitliche Kunstgeschichte aufgeführten Neo-„Ismen“ sprechen, die eine Reduktion des Phänomens auf eine Epoche und die üblicherweise anzu-

treffende Reduktion des Terminus vermeiden helfen sollen. Diese umfängliche Perspektive gestattet dem Autor, sowohl aufführungspraktische Bemühungen aus dem Bereich der ‚Alten Musik‘ ebenso in die Darstellung einzubinden, als auch z. B. entsprechende Opern von Richard Strauss in den Gedankengang aufzunehmen, die einen „Konversationston mit historisierenden Anklängen“ ausprägen. Antiromantische Tendenzen in unterschiedlichen Brechungen von Neuer Sachlichkeit, Popularisierung, Gebrauchsmusik und Jugendmusikbewegung, Junger Klassizität (Busoni), diversen Renaissance(n) (u. a. Händel) und Mythen (Orpheus) erlangen ebenso Diskussionswürdigkeit wie außermusikalische ästhetische Maßgaben (Musik im Dritten Reich, Sozialistischer Realismus).

Die Studie ist zielstrebig auf die Trennung oft vermischter Ansätze von Tradition und Überlieferung bzw. Reaktion und Regression hin angelegt. Der prima vista problematisch erscheinende Terminus ‚Dialog‘ (mit der Geschichte), darf nicht in der Bedeutung einer Wechselrede aufgefaßt sein, sondern als Qualität der Wiederbegegnung, muß gewissermaßen als zum Spiegel taugender Blick in die Vergangenheit verstanden werden.

Scherliess' Untersuchungen schreiten nicht allein die mit dem Begriffsfeld des Neoklassizismus traditionell verbundenen Wege aus. Die Ortung bewegt sich zwischen der Stabilität klassizistischer Erscheinungen (in ihrer Historizität) einerseits und der vielfältigen Beliebtheit des Begriffsverständnisses (in Fachsprache und Jargon) andererseits. Zwischen diesen Extremen breitet die Studie eine nuanzenreiche Vielfalt der Erscheinungsweisen nicht nur auf musikhistorischem Gebiet aus, sondern bietet auch Exkurse zu eindrucksvollen Beispielen aus der Literatur und Belegen aus der Bildenden Kunst bzw. Architektur. Die Stabilität klassizistischer bzw. neoklassizistischer Phänomene formt sich u. a. aus gesellschaftlichen Erwartungen in unterschiedlichen Epochen, die immer wieder die Reproduzierbarkeit von Vergangenen fordern und zum Dogma der Moderne Besinnungsprozesse auf markante historische Stilausprägungen kontrastieren. Ihre Vorbedingungen werden ausführlich erläutert bzw. in Exkursen ausgebreitet, die für das Verständnis der vom Autor (vor-)ge-

fürten Diskussion notwendig sind. Im Anhang abgedruckte Dokumente vervollständigen das Erscheinungsbild über die üblichen Instrumentarien hinaus.

(März 1999)

Norbert Bolín

ANN-KATRIN HEIMER: *Paul Hindemiths Klavierlieder aus den dreißiger Jahren. Quellen, Entstehungsgeschichte, Analysen. Schliengen: Edition Argus 1998. 254 S., Notenbeisp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 2.)*

Die Frankfurter Dissertation von 1996/97 erschließt ein bislang wenig bekanntes Feld von Hindemiths Schaffen. Von den 33 (einschließlich zweier Doppelfassungen) Liedern aus den Jahren 1933–1939 sind allein die sechs nach Gedichten von Friedrich Hölderlin posthum gedruckt, und „Das Ganze und das Einzelne“ von Friedrich Rückert wurde im Juniheft der *Zeitschrift für Musik* veröffentlicht. Alle anderen existieren nur im Autograph; bei einigen sind sogar nur noch Skizzen aufzuspüren.

Hindemith plante 1933, „in Viererreihen durch die deutsche Lyrik [zu] gehen“, und in diesem Jahr entstanden je vier Lieder nach Claudius – hier sind es Prosatexte –, Rückert, Hölderlin und Novalis sowie drei Lieder nach Wilhelm Busch. 1935 schreibt Hindemith zwei weitere Vierergruppen nach Angelus Silesius und – nochmals – Hölderlin, wobei er zwei Lieder der Gruppe von 1933 neu faßt. (Die Edition bietet diese vier Lieder und nachgestellt die zwei nicht überarbeiteten von 1933.) 1936 entstehen zwei Lieder nach Brentano und eines nach Keller und 1939 zwei Lieder nach Nietzsche und eines nach Agostinho da Cruz (in der Übersetzung von Karl Voßler).

Ann-Katrin Heimer bietet ausführliche Angaben zur Entstehung der einzelnen Lieder, zu Art und Umfang der vorhandenen Quellen und Beschreibungen der musikalischen Anlage. Dies wird durch reichliche Notenbeispiele, mehrfach Faksimilia von Hindemiths Aufzeichnungen, illustriert, so daß man den Ausführungen gut folgen und eigene Überlegungen anspinnen kann. Einen Schwerpunkt bildet die Betrachtung der Hölderlin-Lieder, und bei dem Lied „Das Köhlerweib ist trunken“ nach Keller weist Heimer auf die Beziehungen zur 1941 entstandenen Sonate für Englischhorn hin, über

die sie im *Hindemith-Jahrbuch* 24/1995 gehandelt hat. Allgemeine Überlegungen zu Hindemiths Situation in den 30er Jahren und über seine – gegen den oberflächlichen Anschein sehr intensive – Befassung mit der Dichtung runden das nützliche und gut lesbare Buch ab. (März 1999)

Andreas Traub

*Kurt Weill-Studien. Hrsg. von Nils GROSCH, Joachim LUCCHESI und Jürgen SCHEBERA. Stuttgart: M & P. Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996. 202 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Band 1.)*

Der vorliegende Band eröffnet eine begrüßenswerte neue Schriftenreihe, die dem Schaffen Kurt Weills gewidmet ist. Die hierin versammelten Beiträge sind chronologisch angeordnet und schlagen den Bogen von Weills Studienjahren bis hin zu seinem amerikanischen Schaffen. Beschlossen wird dieser Band mit fünf bislang unveröffentlichten Texten des Komponisten.

Derartige Sammelbände können Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen, da sie in ganz besonderem Maße den gegenwärtigen Stand und die Breite der Forschung zum Thema wiedergeben. Das Bild, das sich hieraus für die Weill-Forschung gewinnen läßt, ist zwiespältig. Zum einen besticht die kontinuierliche Erschließung von Quellen und ihre gründliche Kontextualisierung besonders im Hinblick auf Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte (wie in den Beiträgen von Tamara Levitz, Nils Grosch, Jürgen Schebera, Guy Stern, Elmar Juchem und Elisabeth Schwind). Zum anderen hat diese Konzentration auf Quellen auch ihre Schattenseiten. Daß sich nur wenige Beiträge (von J. Bradford Robinson, Andreas Hauff) explizit mit Notentexten beschäftigen, ist eine dieser bedauerlichen Seiten. Die andere besteht darin, daß den Quellen, vor allen Dingen den Weillschen Texten selbst, zu großes Gewicht beigemessen wird. Symptomatisch hierfür ist Gunther Diehls Beitrag zu Weills Oper *Der Protagonist*. Diehls Prämisse, daß „für alle erklärende Annäherung an den Komponisten Weill und seine Musik einzig dessen eigene Äußerungen die verbindliche Orientierung darstellen“ (S.53/54), muß als

äußerst problematisch bezeichnet werden. Daß die Intentionen eines Komponisten oder Autors, wie sie sich in dessen programmatischen Schriften niederschlagen, nicht immer identisch sind mit der Realisierung und damit auch gerade für die musikalische Analyse selten fruchtbar gemacht werden können, dürfte nur allzu einsichtig sein.

Generell kann gesagt werden, daß die programmatischen Entwürfe Weills „zu wörtlich“ genommen werden. Es wird häufig übersehen, daß auch sie nicht die letzte, wahre und autorisierte Quelle sind, als die sie sich ausgeben. Sie sind Teil eines Programms, das auch eine Selbststilisierung, einen Selbstentwurf des Komponisten miteinschließt, der gewissermaßen in den Texten inszeniert wird. Eine Lektüre Weillscher Texte, die dieses Mißtrauen gegenüber dem Status der Texte mitberücksichtigt, könnte zu Ergebnissen gelangen, die vielleicht über die rein positivistische Sammlertätigkeit hinausgehen und damit das zur Verfügung stehende Material in neuer Art und Weise interpretieren könnte.

Trotz dieses grundsätzlichen methodischen Einwands, soll nicht unterschlagen werden, daß in den einzelnen Beiträgen innerhalb der bezogenen methodischen Position klar und überzeugend argumentiert wird, wenn auch manchmal gegen Scheingegner, wie im Falle der immer wieder heftig bekämpften Theorie von den „zwei Weills“, die wohl niemand mehr ernsthaft vertritt. Ferner führt jeder Versuch, Weills Œuvre gegen die erhobenen Vorwürfe gewissermaßen systemimmanent zu verteidigen, zur unwillkürlichen Übernahme der – obsoleten – ästhetischen Prämissen; Prämissen, die dem vielgestaltigen Gegenstand der Weill-Forschung sicherlich in keinster Weise gerecht werden.

(Februar 1998)

Susanne Rupp

NICO SCHÜLER, *Hanning Schröder. Dokumente, Kritisches Werkverzeichnis. Hamburg: Von Bockel Verlag 1996. 187 S. (Verdrängte Musik. Band 15.)*

Diesem Band soll ein zweiter, ausführlich biographischer folgen. Wie interessant das Leben und Wirken von Hanning (Hans) Schröder (1896–1987) nicht nur individualbiographisch,

sondern auch allgemein zeitgeschichtlich ist, kann man bereits anhand des ersten Bandes erkennen, der passend zum 100. Geburtstag des Musikers erschien. Zu den Höhepunkten des Buches gehört ein mit viel Empathie geführtes Interview mit Cornelia Schröder-Auerbach. Ihre Offenheit und scharfe Beobachtungsgabe wird jeden an „oral history“ interessierten Historiker ermutigen. Sie berichtet darüber, wie Hans Schröder in der Nazizeit seine Arbeiterchöre (quasi als Werk eines anderen Hans Schröders) verleugnen wollte, wie sie als Jüdin von ihren Kollegen in Berlin behandelt wurde, wie sie wiederholt von Unbekannten denunziert wurde, wie Hermann Göring ihr geholfen hat, wie sich das Leben in einer „Mischehe“ in der Nazizeit gestaltete, wie eine alte Arbeitsmappe von irgendwelchen Frauen zur Gestapo gebracht wurde usw. Hier hat Nico Schüler eine erstklassige Zeitzeugin aufgetrieben, der man viel länger, als es das kurze Interview von knapp zehn Seiten ermöglicht, zuhören möchte. Viele der von Frau Schröder angesprochenen Themen sind außerdem erst nach dem Interview Gegenstand öffentlicher Diskussion geworden – beispielsweise die ambivalente Rolle Hermann Görings. Ein wenig makaber erscheint heute der in diesem Band abgedruckte, unkommentierte Hinweis Gottfried Eberles (vom 10. November 1981) auf das Musizieren des stets „aufrecht gehenden“ Hanning Schröder mit Wolfgang Boetticher. Faszinierend sind auch die Informationen, die das Buch über das Berliner Musikleben in der unmittelbaren Nachkriegszeit vermittelt, wo es noch möglich war, im Westen zu wohnen und im Osten zu arbeiten; womöglich wichtiger noch sind die Auskünfte über den Umbruch und die Folgen dieser Situation.

Sorgfältig und mit Liebe zum Detail ist auch das Schröder-Werkverzeichnis gestaltet. Ein angemessenes Gewicht bekommt zumindest in den Abbildungen und einführnden Hinweisen das Harlan Trio als Vorreiter der historischen Aufführungspraxis. Man könnte sogar fragen, ob eine detaillierte Liste der Konzerte dieses Ensembles als Ergänzung (als Gegengewicht für das sehr ausführliche Werkverzeichnis Schröders) sinnvoll gewesen wäre. Obwohl Schröder keineswegs nur (bzw. vor allem) ein Komponist war (er schrieb schließlich nur, wenn es „erwünscht“ war), konzentriert sich

die Dokumentation – traditionsgemäß – auf diese Facette in seiner Künstlerpersönlichkeit.

Nicht nur die Existenz von einzelnen Büchern dieser Art, sondern auch das parallele Erscheinen von zwei Reihen wie *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil* (Hrsg. H.-W. Heister und P. Petersen) und *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke* (Hrsg. H.-G. Klein; beide Reihen bei von Bockel) zeigt, mit welcher schonungslosen Intensität sich die Musikwissenschaft den schwierigen und politisch heiklen Problemen der Erforschung von den erst allmählich erfassbar werdenden Jahrzehnten widmet.

(Dezember 1998)

Tomi Mäkelä

WINRICH HOPP: *Kurzwellen von Karlheinz Stockhausen. Konzeption und musikalische Poiesis*. Mainz u.a.: Schott 1998. 451 S., Abb. und CD. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. Band 6.)

Einen bisher noch weitgehend auf seine wissenschaftliche Bearbeitung harrenden Bereich der neueren Musik macht sich die Dissertation von Winrich Hopp zum Thema. Mit Karlheinz Stockhausens *Kurzwellen* liegt dem Interpreten eine Partitur vor, deren Notationsform nicht auf konkrete klangliche Ergebnisse schließen läßt, da die materielle Grundlage, basierend auf Kurzwellenereignissen aus dem Radio, von Aufführung zu Aufführung verschieden ist. Dem Forscher stellt sich die Frage, wie man ein Werk beurteilt, bei dem der traditionelle analytische Bezug auf die Partitur nicht ausreicht, um zu einem angemessenen wissenschaftlichen Urteil zu kommen. Hopps Arbeit beschreitet somit Neuland und kann durchaus Vorbild für zukünftige Betrachtungen ähnlich gestalteter Musik werden. Der Autor entscheidet sich für eine klare Trennung der möglichen analytischen Perspektiven, was eine Unterteilung in drei Hauptaspekte zur Folge hat: „Die Partitur *Kurzwellen*“ (S. 33) als eigenwertiger Gegenstand, „Die Verwendung der Partitur *Kurzwellen*“ (S. 109) sowie „Die erzeugten Musiken“ (S. 203).

Erfreulich gut lesbar ist die Analyse der (zu Anfang vollständig abgedruckten) Partitur. Hopp geht zuerst auf Stockhausens Skizzen ein in einer Weise, die einer historisch-kritischen

Werkausgabe gerecht würde, um darauf basierend strukturelle Untersuchungen der endgültigen Form anzuschließen. Der kompositorische Prozeß läßt sich dadurch in allen Einzelheiten nachvollziehen, wobei eine wahre Fülle von Tabellen und Zeichnungen das Verständnis immens erleichtert. Lesenswert auch die abschließende Betrachtung der Partitur auf Grundlage von Jean Piagets Strukturbegriff, der im Ganzen einleuchtend auf das Stück angewandt wird, wenn auch der Sinn einer von der Realisation isolierten Betrachtung sich hier als besonders fraglich gestaltet.

Im zweiten Teil versucht der Autor, sein Thema innerhalb eines größeren theoretischen Zusammenhangs zu fassen und zu definieren. Die Komplexität der gestellten Aufgabe hat eine große Zahl von Exkursen zur Folge, vor allem zur Erläuterung sprachwissenschaftlicher und wahrnehmungspsychologischer Zusammenhänge, auf deren Basis Ansätze zum Begreifen der Partitur gefunden werden sollen. Obwohl auch hier die klare Art der Darstellung weitergeführt wird, verliert sich der Leser leicht in der Menge von Informationen. Es fragt sich, ob diese ausführlichen analytischen Betrachtungen tatsächlich zum Verständnis des Werkes beitragen können, entfernen sie sich doch recht weit vom konkreten Blick auf die Partitur und laufen somit Gefahr, Selbstzweck zu werden. Als herausragend zeigt sich jedoch das Kapitel „Das Hören des Handwerkers und das schöpferische Hören“ (S. 152), in dem Hopp einleuchtend Stockhausens Denkprozesse, die ihn von der seriellen Kompositionsweise zur Konzeption der *Kurzwellen* führten, darstellt.

Am weitaus umfangreichsten ist der letzte Teil des Buches, der ausführliche Höranalysen zweier Realisationen von *Kurzwellen* sowie des daraus entwickelten Werkes *Opus 1970: Kurzwellen mit Beethoven* enthält. Dankenswert vor allem die eingehende Besprechung von Stockhausens Beitrag zum Beethoven-Jahr, zudem sich auf der beigefügten CD die zur Zeit einzig erhältliche (wenn auch unvollständige) Aufnahme des Werkes befindet. Die Analysen selbst sind von herausragender Qualität, sie ermöglichen den schrittweisen Nachvollzug der Realisationen und gewähren Einsicht selbst in kleinste Details, die überzeugend in einen formalen Überbau eingeordnet werden. Daneben

schlägt sich Hopps große Leistung in den Transkriptionen der Realisationsdokumente nieder, die als Visualisierung der analytischen Ergebnisse zu verstehen sind, darüber hinaus aber auch als Mitlesepartitur zu den betreffenden Ausschnitten durchaus bestehen können.

Abgesehen von dem etwas weitschweifigen zweiten Teil liegt mit *Kurzwellen von Karlheinz Stockhausen* eine wirklich gelungene Publikation vor, die es schafft, dem Gegenstand adäquate Kategorien zu finden, weshalb sie auch für die Zukunft breite Beachtung verdient.

(März 1999) Eike Feß

*Le mouvement en musique à l'époque baroque. Sous la direction d'Hervé LACOMBE. Metz: Éditions Serpenoise 1996. 243 S., Notenbeisp.*

Die aus einem Kolloquium in Metz vom März 1994 hervorgegangenen Beiträge spiegeln die verschiedenen Aspekte des französischen Begriffs „mouvement“ wider. Nach einem Artikel von Philippe Rouillé über mechanische Musikwerke faßt Michel Laizé die Pendelangaben barocker französischer Quellen in einem nach Gattungen geordneten Katalog mit Notenbeispielen zusammen. Dabei entwirft er eine Hypothese, wonach die angeblich unnummerierte Skala des Pendels von Jacques-Alexandre de La Chapelle von unten nach oben zu lesen sei, d. h. die größte Länge von 48 pouces (Zoll) wäre gleich „0“. Da La Chapelle nicht sagt, auf welche Notenwerte sich seine Pendellängen beziehen, lassen sich daraus meist ebenfalls möglich erscheinende Tempi konstruieren. Gegen diese Hypothese spricht aber: 1. Entgegen der Nachzeichnung in Laizés Beitrag ist die Skala im Original – wenn auch nur die ersten sechs pouces – nummeriert, und zwar von oben nach unten. 2. La Chapelles Zahlen würden nicht die tatsächliche Pendellänge anzeigen. 3. Die Angabe „48“ für Musette und Loure würde die Pendellänge „0“ und damit das Tempo „unendlich schnell“ bedeuten (was Laizé selbst erkennt). Die Probleme bei einigen Dreiertakten lösen sich in der herkömmlichen Lesart auf, wenn man von zwei Schwingungen pro Takt ausgeht – eine Möglichkeit, die La Chapelle selbst erwähnt.

Es folgen Philippe Lescats Ausführungen zur französischen Taktlehre in der ersten Hälfte

des 18. Jahrhunderts und Peter Williams' Untersuchung des um 1700 neuen Zweivierteltakts mit der Hypothese, dieser meine ursprünglich zwei gleich stark betonte Zählzeiten. Paul Prévost gibt Anmerkungen zu den *Préludes non-mesurées*, und Jed Wentz stellt eine Verbindung zwischen Johann Sebastian Bachs Tempoangaben und der *Kunst des reinen Satzes* seines Schülers Johann Philipp Kirnberger her. Nach Jean-Luc Gesters Untersuchungen zu Text und Rhythmus in der geistlichen Musik von Samuel Capricornus ermittelt Jean-Paul Montagnier Tanzmodelle in französischen Motetten. Raphaëlle Legrand schreibt über Chaconnen und Passacailen in französischen Opern, und Jérôme de La Gorce über Sturm- und Erdbebendarstellungen. Es folgen Beiträge von Étienne Darbellay über Frescobaldis „stile fantastico“ und von Catherine Kintzler über den Begriff „mouvement“ in Jean-Jacques Rousseaus *Essai sur l'origine des langues*. Den Abschluß bilden drei Werkstattberichte über Takt- und Tempobezeichnungen und Charaktere bei François Couperin (Martha Cook), Arcangelo Corellis *Concerti grossi* (Jesper Christensen) und Étienne Loulié's *chronomètre* (Francine Lancelot).

(März 1999)

Klaus Miebling

*KARIN und EUGEN OTT: Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. Band 1: Grundlagen. München: Ricordi 1997. IX, 197 S., Notenbeisp.*

In Vorbereitung musikalischer Aufführungen stellt sich immer wieder die grundlegende Frage, ob – und wenn ja wie – bestimmte Kompositionen zu verzieren sind. Durch vielfältige praktische Erfahrungen und eine jahrelange Auseinandersetzung mit dieser Problematik motiviert, konzipierten Karin und Eugen Ott ein siebenbändiges Handbuch mit der Zielstellung, dem Leser eine konkrete und übersichtliche Beschäftigung mit verschiedenen Fragen der Verzierungskunst zu ermöglichen. Die Reihe – die sich vorrangig an die praktisch tätigen Musiker richtet – soll allgemeine wissenschaftliche Kenntnisse über die Verzierungskunst vermitteln, vorrangig aber Hilfe-

stellung für die Ausführung der Auszierungen geben.

Im vorliegenden ersten Band *Grundlagen* umreißen die Autoren als Einführung in das Thema unter interdisziplinärem Zugriff die Problematik und Geschichte der Verzierungskunst, geben Erläuterungen zu Rhetorik, Figuren- und Affektenlehre. Den Schwerpunkt bildet die cursorische Betrachtung wichtiger historischer musiktheoretischer Werke und die Zusammenstellung ihrer wesentlichen Auffassungen zur Verzierungstechnik in vokalen und instrumentalen Kompositionen: In den Kapiteln über die Anfänge bis zum 16. Jahrhundert werden – ausgehend von Johannes de Garlandias Schrift *De musica mensurabili positio* (1240) und dem *Fundamentum organisandi* von Conrad Paumann (1452) – die Standpunkte zur Verzierungskunst in den Lehrwerken von Tinctoris, Ortiz, Zacconi, Bovvicelli, Diruta u. a. dargestellt. Im folgenden widmen sich die Autoren der Auszierungspraxis von 1600–1750 und den Theorien von Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Michael Prätorius, Giovanni Battista Doni, Girolamo Frescobaldi, Jean-Henri d'Anglebert, Georg und Gottlieb Muffat etc. Auf einen Exkurs zur Frage der Verzierungen beim Generalbaßspiel folgt ein Kapitel über die Blüte des musikalischen Verzierungswesens im 18. Jahrhundert, die bekannten theoretischen Abhandlungen z. B. von Mattheson, Quantz, Scheibe, Marpurg, Agricola und die Ausführung der Manieren. Der Band wird geschlossen mit einem kurzen Überblick über die Verzierungspraxis nach 1800 und ergänzt durch eine umfangreiche Bibliographie und ein Register.

Hervorhebenswert erscheint am ersten Band des Handbuches die leicht verständliche Darstellung zumal durch die Illustration mit zahlreichen Beispielen. Außerdem läßt die übersichtliche Konzeption der Reihe (vier chronologisch gegliederte Bücher zur Vokalmusik und weitere zwei zur Instrumentalmusik) und die damit verbundene schnelle Zugriffsmöglichkeit auf die Materie erwarten, daß die Publikation zu einem viel benutzten Nachschlagewerk für Sänger und Instrumentalisten werden kann.

(Juli 1998)

Panja Mücke

EVA RIEGER: *Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine Verlag 1996. 356 S. (Wissenschaftliche Reihe. Band 84.)

Im Gegensatz zum stetig wachsenden Tonträger-Angebot an Soundtracks zu neueren Filmen und den „Klassikern“ existiert – selbst zu den wichtigsten Filmmusikkomponisten – nur eine bescheidene Anzahl an Literatur, die sich zudem vorrangig biographischen Details widmet oder auf populärwissenschaftliche Art mit dem Phänomen Filmmusik befaßt. So überrascht es nicht, daß auch zur Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks an umfänglicheren Studien bislang nur die Arbeiten von Graham Donald Bruce *Bernard Hermann: Film Music and Film Narrative* von 1985 und Joseph Kloppenburg *Die dramaturgische Funktion der Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks* von 1986 vorliegen. Während sich erstere Untersuchung den in Zusammenarbeit von Hitchcock mit Hermann entstandenen „Meisterwerken“ (zumal *Vertigo* und *Psycho*) widmete und den film-musikalischen Kompositionsstil Hermanns erläuterte, stellte Kloppenburg sich vorrangig dem Problem der funktionalen Beziehung der kompositorischen Strukturen zu den filmischen Bildern bei Hitchcock.

Eva Rieger betrachtet in ihrer Publikation zur Filmmusik in den Filmen Hitchcocks das Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht und gibt – eingebettet in biographische Erläuterungen – einen umfassenden Überblick über das gesamte Œuvre des Regisseurs. In chronologischer Reihenfolge behandelt sie die verschiedenen Filme unter den Gesichtspunkten Entstehungsgeschichte, Handlungsverlauf, Charakteristika der akustischen Ebene (Geräusche und Musik) und Frauenbild, gibt damit eine interessante und umfassende Einführung in die Filme Hitchcocks und legt neuartige Überlegungen zum Frauenbild des Regisseurs dar. Da die Autorin die kompositorische Machart der Filmmusiken vom Hören erschlossen hat, regt das Buch an, deren Analyse anhand der Partitur-Quellen vorzunehmen.

(Juli 1998)

Panja Mücke

WALTER GIESELER: *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle. Cel- le: Moeck Verlag 1996. Textteil: 62 S., Noten- beispiele: 83 S.*

Überraschend, schnell überzeugend und den an wirklich neuer Musik interessierten Leser erfreuend sind Inhaltsverzeichnis und Gliederung: Wenige Seiten für Debussy, Schönberg, Webern und Berg, Hindemith, Strawinsky und Bartók – dann ein Zeitsprung und vier Fünftel des Buches über „Neue Wege zu einer Harmonik im letzten Drittel unseres Jahrhunderts“. Ausgespart also die Zeit der Verfestigung der Zwölftönigkeit zum Seriellen. „Tendenzen – Modelle“ ist der Untertitel des Buches, das eben „Systeme“, die „nach universaler Geltung streben“, unberücksichtigt läßt, um sich um so ausführlicher „Modellen“ widmen zu können, in deren Entwicklung und Anwendung sich „Phantasie und Ordnungswillen mit je unterschiedlicher Akzentsetzung miteinander verbinden“. (Zwölfonfreunde finden ja alles, was sie hier vermissen, in George Perles umfangreichem Buche *TWELVE-TONE-TONALITY!*) „Strukturelle Organisation“ hatte Gieseler ja auch ausführlich behandelt in seinem Buch *Komposition im 20. Jahrhundert*.

Persönliche Bewertungen in einer Klangwelt, deren Reichtum Gieseler vorzüglich darstellt, spart er bewußt aus, verdeutlicht statt dessen die jeweils „verschiedenen Absichten“, zeigt „durch Stimmführung eingängige“ Klangverbindungen aber auch Akkorde als „Inseln“, Klangfelder, „Klänge in Isolation“. So steht nie der einzelne Klang im Mittelpunkt des Interesses sondern sein Zusammenhang, seine formale Einbindung. Nur ein Beispiel dafür: Wie Akkorde immer wieder zum chromatischen Total zusammenwachsen können, aber in sehr gegensätzlichen Verfahren, wird an Kompositionen von Denhoff, Kagel und Xenakis deutlich gemacht.

Dankbar ist man für das Großformat der Publikation, die im Notenteil eben auch Ausschnitte aus Partituren von 30 Systemen ermöglicht. Dankbar vor allem ist man für die einfühlsame Kompetenz Gieselers, der als Wissenschaftler, Pädagoge und eben auch als Komponist auch sehr viel jüngeren Komponistenkollegen gerecht wird, enthält das Werk doch viele Musiksprachen aus allerletzter Zeit. Und den abschließenden „Elementen traditio-

neller Harmonik in nicht-funktionalem Kontext“ geht es recht munter, nichts von Ermüdung einer Sprache: Viele neue Ideen sprudeln hier in den vielfältigen „Umdeutungen von Vorgegebenem“.

(November 1998)

Diether de la Motte

HANS-PETER GRAF: *Entwicklungen einer Instrumentenfamilie: Der Standardisierungsprozeß des Akkordeons. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 481 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 175.)*

Der Titel dieser Bremer Dissertation läßt nicht unbedingt das erwarten, was dann folgt: Unter „Akkordeon“ versteht Graf alle Instrumente mit durchschlagenden Zungen und handgeführten Balg; das widerspricht etwa dem Gebrauch des *New Grove Dictionary of Musical Instruments* (London, New York 1984), aber auch dem historischen Sinn des Terminus, der sich ja primär auf die automatische Kopplung von Tönen zu Akkorden bezog. Graf kommt auch prompt ins Schleudern, so wenn er in bezug auf alle Akkordeoninstrumente (zu denen er ja eben auch den Typ Konzertina/Bandonion zählt) von „der Begleitungsseite in mechanisierten Akkorden“ spricht (S. 26/27). Auch der Begriff „Standardisierung“, wie ihn Graf versteht, muß erläutert werden: Er bezeichnet die (in den 20/30er Jahren abgeschlossene) Entwicklung zum Standardbaßakkordeon im Sinn einer produktionstechnischen Standardisierung. Der Akzent von Grafts Arbeit liegt, über die Beschreibung der Instrumente und besonders der Manuale hinaus, auf den ökonomischen Strategien der Herstellerfirmen bzw. auf deren Zusammenhang mit dem Vereinswesen im Bereich der Handharmonika. Graf hat verdienstvollerweise eine Fülle von Material zu diesen Themen zusammengetragen und stellt es übersichtlich dar. Er ergänzt sein Buch mit einem kurzen einleitenden Abschnitt „Beobachtungen zur Rezeption der Akkordeoninstrumente“ (z. B. in Literatur und Film) sowie mit einem umfangreichen abschließenden Kapitel „Kulturgeschichtliche Aspekte“, das bis in die Gegenwart reicht.

Die Auswahl des Stoffes steht im Zusammenhang mit Grafts methodischem Ansatz:



„Will man die Entwicklung der Akkordeoninstrumente in all ihren Facetten aufzeigen, so greift man zu kurz, nur instrumentenkundliche oder sonstige Detailuntersuchungen anzustellen. Erforderlich ist die Einbeziehung gesellschaftlicher Rahmenbedingungen, die Integration von ökonomischen, sozial- und kulturgeschichtlichen Faktoren“ (S. 2). Das Problem bei Untersuchungen mit einem derart weiten Horizont – wie sie zweifellos notwendig sind – liegt darin, daß ein einzelner mit ihrer Durchführung leicht überfordert ist. So kommen auch bei Graf die Faktoren nicht gleichgewichtig zur Geltung, und die Wechselwirkung zwischen ihnen ist nicht immer überzeugend dargestellt. Er spricht von der relativen „Bedeutungslosigkeit des musikalischen Materials für die bautechnische Entwicklung“ (S. 30). Hier ist zumindest eine Präzisierung angebracht: Akzeptiert man den starken Akzent dieser Publikation auf dem ökonomischen Faktor, ist der technische Unterschied der Tonverkopplung bei den ersten Instrumenten einerseits und beim Standardbaßakkordeon andererseits von großer Bedeutung. Im Sinn einer allgemeinen Geschichte der Instrumente dagegen muß man z. B. den Übergang von der Wechsel- zur Gleichtönigkeit stärker im Zusammenhang mit dem (angestrebten) musikalischen Material sehen. Der Aspekt des so ermöglichten Legato fehlt bei Graf. Die Fülle unterschiedlicher Manuale beim Bandonion dürfte nicht nur eine Folge der Bastelfreude der im Verein organisierten Spieler (um eine wichtige Beobachtung Grafs verkürzt zu nennen) sondern auch der strukturellen Offenheit eines Feldes von Knöpfen gewesen sein. Der Niedergang des Bandonions hängt sicher nicht nur mit dem spezifischen Zusammenspiel zwischen Herstellern und Vereinen zusammen sondern vielleicht auch damit, daß das einzeltönige Instrument als Massenartikel nur so lange mit dem Akkordeon konkurrieren konnte, als Traditionen der kulturellen Orientierung der Arbeiter am Bürgertum lebendig waren. Überraschend ist Grafs Fazit: „Mit dem Standardbaßakkordeon entstand eine neue Qualität [...] das Schema Melodie/akkordische Begleitung [...] ist [...] Teil des Instrumentes selbst“ (S. 337f.); Gerade dies ist ja bei frühen, wechseltönigen „Accordions“ viel stärker der Fall.

Bezüglich der frühen Harmonika-Musik (S.

304) sei auf die zu je einem „Accordion“ gehörigen Noten in den Museen in Berlin und Nürnberg aufmerksam gemacht. Zahlreiche Druckfehler, auch einige sachliche Irrtümer erschweren leider die Lektüre des anregenden Buches. (März 1999) Dieter Krickeberg

*Controlling creative processes in music.* Hrsg. von Reinhard KOPIEZ und Wolfgang AUHAGEN. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1998. X, 245 S., Abb. + 1 CD (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 12.)

Entsprechend den Freiheitsgraden, die in ihnen manifestiert sind, differiert die Anzahl der Untersuchungen zu schöpferischen, reproduktiven und rezeptiven Prozessen beträchtlich. In erster Linie verweigern sich die produktiven Vorgänge dem explikativen Zugriff. Da Freiheit in sprachlichen oder musikalischen Kontexten traditionell nicht nach dem schlechthin Möglichen, sondern nach Maßgabe der Vorentschiedenheit gewichtet sein will, ist der Umfang des Repertoires, aus dem selektiert wird, ein Faktor, welcher die Möglichkeit der Aufhellung wesentlich mitbestimmt. Dort, wo nun aber Regularien sogleich und kaum fehlbar das kreative Tun leiten, wo Produzieren, Reproduzieren und Vernehmen aneinander-rücken, schließt sich die Kluft, die einst durch medial-soziale Vermittelbarungen entstanden war. „Today the interpreter also serves as a composer, or the listener as an interpreter“, resümiert de Précis. Das ehemals Getrennte koinzidiert im Hier und Jetzt. Produktion und Reproduktion können in computerisierten Prozessen zusammengebunden werden. Die Beschreibung des kreativen Vorganges ist dann zumeist schon seine ‚Erklärung‘.

Mit der ‚computer music‘, der ‚real-time improvisation‘, der ‚performance research‘ wird die Frage nach dem musikalischen Schaffen neu gestellt. An die Stelle der denkpsychologischen Untersuchung à la Julius Bahle – jene der Würzburger Schule aus den 20er und 30er Jahren – treten solche zur zeitlichen Wahrnehmung, zur Computerisierung von musikalischem Instrumentarium, der Mensch-Maschine-Kommunikation und Rückkopplungsprozeduren. Überlegungen bezüglich der Psychologie des musikalischen Tempoempfin-

dens zentrieren das Kreative auf die Performance- und Rezeptionsseite. Eine Theorie oszillierender Systeme sucht Timingkurven zu abstrahieren. Sie zeigt agogische Schwankungen. Abweichungen der realen Dauer bei der Interpretation von den nominellen, metronomisch exakten Werten lassen sich darstellen. Das Tempo wird als ein multidimensionales Phänomen beschrieben. Entsprechend muß die Untersuchungsmethode von Tempohierarchien bzw. der Zeitarchitektur einer Performance ausgehen. Das Tempogramm des Laien läßt etwa gegenüber dem eines Berufspianisten ein Verhaftetes auf der Taktebene erkennen, während der Vielgewandte großräumig zu gestalten vermag. Erlaubt nun diese Untersuchung Aussagen über die Eigenheit und Qualität einer Performance, so erweist eine andere über den ‚Einfluß der Artikulation auf die Regulation des ausgeführten Tempos durch den Hörer‘, daß nicht nur die metrische und rhythmische Struktur einer Komposition das Zeitempfinden des Hörers beeinflusst, sondern eben auch die Artikulation und die Phrasierung.

Die Kreativität fließt in die Erfindung neuer ‚Regeln‘ und Technologien. Für jedes Stück ist ein anderer ‚Knopf‘ zu finden, wie es in dem die Sammlung von Konferenzbeiträgen abschließenden Interview mit Arvo Pärt heißt. Werkstattberichte enthalten indes vorderhand keine zu entschlüsselnden Geheimnisse mehr. Bleibt aber dennoch etwas im Dunkeln, dann will dies wohl, wie dem Gespräch zu entnehmen ist, auch weiterhin unerhellt bleiben. So bedachte schon Robert Schumann in inspirations-ästhetischer Manier den forschenden Geist mit Warnungen. Der Mystizismus, den die Psychologie kreativer Prozesse endgültig zu verabschieden trachtet, tapst unbeindruckt durch die Hintertür wieder herein.

Mit den sprachähnlichen Strukturen der Vergangenheit verschwindet dem ersten Blick die Undurchsichtigkeit des Wie und des Woher der schöpferischen Impulse. Sodann will „die alte Kategorie des subjektiven Ausdrucks“ verabschiedet sein. Ausdruck schlechthin war bald zurückzustellen, wo die Kompositionsgeschichte mit rasanter Fahrt über die Klippe der emanzipierten Dissonanz hinweg zwischen den Banden Aleatorik und Determinismus zu schlittern begann. Zwischen den Extremen aber, dort

wo sich die ‚Kreativen‘ musiksprachlich ausdrücken, wird dem Psychologen das Joch der Subjektivität – mithin die psychologische Betrachtung – nicht von den Schultern zu nehmen sein. Die Distanz von Allgemeinem und Besonderem läßt es entstehen.

Mit dem Insistieren auf das Regelfinden wird das gestalterische Ingenium verkürzt. Wohl vermag Technik zu individualisieren. Eine numinose ‚Objektivität‘ jedoch korrumpiert die innige Beziehung von Subjektivität und Kreativität. Es wollen zudem die Werke – das monierte Carl Dahlhaus schon im Zusammenhang mit Überlegungen zu Schönbergs ‚Musikalischer Poetik‘ – Gegenstand der Untersuchung, nicht deren Voraussetzung sein. Mit derlei Prämissen im Gepäck ließe sich dann auch das Geschäft Julius Bahles nur schwerlich weiterführen. Daran wird anzuknüpfen sein, wenn kreative Prozesse erhellt werden sollen, die Freiheit nicht nur auf das Regelfinden kommen läßt, sondern ebenso auf das musikalische Gestalten mit Hilfe von allgemein- oder zunächst privatsprachlichen Regelwerken.

(März 1999)

Marcel Dobberstein

JOHANN JOSEPH FUX: *Sämtliche Werke. Serie V: Opern, Band 5: La Decima Fatica d'Ercole. Text von Giovanni Battista Ancioni. Vorgelegt von Hellmut FEDERHOFER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1996. Abb., XIV, 208 S.*

JOHANN JOSEPH FUX: *Sämtliche Werke. Serie V: Opern, Band 6: Dafne in Lauro. Vorgelegt von Ernst SUCHALLA. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1998. Abb., XVII, 327 S.*

Die im Rahmen der 1959 begonnenen und seit den neunziger Jahren zügig voranschreitenden Fux-Gesamtausgabe vorgelegten Werke zeigen einmal mehr die politische Indienstnahme der Oper durch die Habsburger. Der 1710 in Wien aufgeführte *Componimento pastorale eroico per musica La Decima Fatica d'Ercole* kommentiert die Ereignisse im spanischen Erbfolgekrieg und gibt der Hoffnung Ausdruck, daß Karl III., der spätere Kaiser Karl VI., als ein zweiter Herkules Spanien den Frieden bringen wird. Das zweite Werk, ein *Componi-*

*mento per camera*, wurde 1714 für den 29. Geburtstag Kaiser Karls VI. komponiert und präsentiert das in der Operngeschichte weitverbreitete Motiv aus Ovids *Metamorphosen* in einer eigentümlichen Abwandlung: Dafne wird nicht auf der Flucht vor Apollo im letzten Augenblick durch die Verwandlung gerettet, sondern sie bringt Apollo die Verwandlung als Opfer dar, um ihn von seinen Liebesqualen zu erlösen.

Der Aufbau von Serie V der Gesamtausgabe trägt der Bedeutung der Libretti Rechnung, indem ihnen jeweils eine eigene literarhistorische Einleitung gewidmet wird, die Fragen nach dem Autor, den politischen und gattungsgeschichtlichen Bezügen und der Poetik der Texte behandelt. Im Anhang zur Partitur wird der italienische Text mit einer deutschen Übersetzung abgedruckt. Beim Textbuch von *Dafne in Lauro*, zu dem kein zeitgenössischer Librettodruck vorliegt, wäre eine gründlichere Textrevision vonnöten gewesen. So haben sich einige sinnentstellende Fehler erhalten, die auch im Anhang und in der Übersetzung nicht korrigiert werden: In Nr. 10 muß es „di Giove l' Augello“ statt „di Giove l' Agnello“ heißen, gemeint ist der Adler, der Vogel des Jupiter, der sich vor den Blitzen nicht fürchtet, ein aus der barocken Emblematik bekanntes Bild; in Nr. 23 „Augelletto“ statt „Angeletto“, da der Kontext, z. B. „preso dal vischio“ dies eindeutig nahelegt. In Nr. 22 wäre zu überlegen, ob in dem Satz „al di cui petto la fortuna celeste è forte serto“ „serto“ durch „scudo“ ersetzt werden muß, in Nr. 18, ob es statt „catena che la mente t'aggrava e'l cor ti cigne“ nicht „cor ti cinge“ heißt. In Nr. 7 schließlich dürfte statt „l'acerbo ciglio“ „l'acerbo consiglio“ gemeint sein.

Die Edition der Musik – das Partiturbild ist von bestechender Druckqualität, wenn auch ein wenig weiträumig angelegt – stützt sich jeweils auf die zeitgenössische Reinschrift von Kopisten und Stimmenkopien für die Streicher. Der einzige marginale Kritikpunkt an der musikalischen Seite der Edition bezieht sich auf die Verwendung des Chores in *Dafne in Lauro*. Der Herausgeber nimmt für die Cori die Besetzung durch einen „großen Chor“ (S. 322) an. Da es sich bei diesem Werk aber um ein *Componimento per camera* handelt und die Schlüsselung des Chores (SSAT; keine Baßstimme!) genau den Stimmlagen der Solisten entspricht,

scheint hier doch wohl vom Komponisten eine rein solistische Besetzung intendiert gewesen zu sein. Daß auf dem Titelblatt explizit ein „Coro di Ninfe e di Pastori“ gefordert wird, ist kein Gegenargument, da auf dem Titelblatt die Rollen genannt werden, die nicht identisch sein müssen mit der Besetzung. In Nr. 13 ist deshalb zu fragen, warum die tiefste Stimme des Vokalquartetts in Baßschlüsselung notiert wird. Vom Umfang her handelt es sich um eine Tenorstimme (mit *c* als tiefstem Ton), satztechnisch bildet der Basso continuo die Baßstimme. Der kritische Bericht gibt auf diese Frage keine Antwort.

Es gehört nicht zum Decorum einer Rezension, daß der Rezensent sich begeistert über die Musik zeigt. Ein kleiner Verstoß sei aber gestattet und auf Vielfalt in der Gestaltung der Arien verwiesen, die innerhalb des vorgegebenen Schemas schier grenzenlos genannt werden muß, sich jedenfalls im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts südlich der Alpen nicht findet: Nahezu jede Arie zeigt eine andere Besetzung, von der einfachen continuo-Arie bis hin zu aparten Klangkombinationen wie Chalumeau/Traversflöte oder Chalumeau/Theorbe. Satztechnisch steht anspruchsvoller Kontrapunkt (Doppelfuge) neben einfacher Melodik, eine Ciaccona mit Variationen präsentiert sich in Arienform und in einem Duett zwischen Apollo und Dafne wird Apollos melancholischem und Dafnes zornigem Affekt je eigenes musikalisches Material zugeordnet und gegeneinander gesetzt. Die vorzügliche Edition der beiden Opern sollte zum willkommenen Anlaß werden, ihre Qualität in Aufführungen einem größeren Publikum unter Beweis zu stellen.

(Juli 1998)

Bernhard Jahn

WILLIAM BOYCE: *Solomon: A Serenata*. Edited by Ian BARTLETT. London: Stainer & Bell 1996. XLIX, 185 S. (*Musica Britannica*. LXVIII.)

Thomas Augustine Arne und William Boyce werden gemeinhin als diametral entgegengesetzte Komponisten angesehen, Boyce der eher konservativen, Arne der eher progressiveren Seite zugehörig (wenngleich diese Polarisierung gerade in *Solomon* mit einigen pastoralen Arien durchaus durchbrochen ist). *Musica*

*Britannica* stellt nunmehr erstmals ein Bühnenwerk Boyces (auch wenn nicht bekannt ist, ob es je eine halbszenische Aufführung des Werkes gab) drei Bühnenwerken Arnes entgegen (MB 3, 42 und 47). Boyce war bereits (MB 13) ein Band mit Overtüren gewidmet worden (im Gegenzug harren Arnes Instrumentalwerke noch jeglicher moderner Edition); im 19. Jahrhundert erschienen, herausgegeben von Vincent Novello, vier Bände mit geistlichen Chorwerken. Nun also nach einer Faksimile-Ausgabe der Partiturausgabe von *The Shepherd's Lottery* (1751; Stainer & Bell 1990: *Music for London Entertainment, 1660–1800*, Bd. C/4) die erste historisch-kritische Ausgabe eines Bühnenwerks, der seinerzeit überaus erfolgreichen *Serenata Solomon* (1742) – Ian Bartlett weist in seinem zweiten Anhang bereits nicht weniger als 53 (52?) Aufführungen bis 1800 nach, Libretti für mindestens vier weitere Aufführungen sind bekannt; nach 1800 verhinderten der zu eindeutig erotisch ausgerichtete Text Edward Moores sowie der veränderte Zeitgeschmack weitere Aufführungen.

Von zahlreichen Kompositionen Boyces sind die Autographe erhalten, von dieser liegen in der Tat sogar zwei vor – für die Erstaufführung in Dublin 1743, rund ein Jahr nach der Uraufführung des *Messiah*, wurde wie bei Händels Werk eine neue autographe Partitur erstellt; zudem liegt hier, unüblich für die Zeit und ein deutlicher Indikator für die Beliebtheit des Werks, auch eine komplette Druckausgabe von 1743 vor, einschließlich sämtlicher Rezitative, so daß eine Edition nur vor wenigen größeren Schwierigkeiten steht, allen voran vor der Überarbeitung des Finales in den späteren 1750er Jahren. Diese Neufassung des Finales existiert nur im Autograph und wurde zu Lebzeiten Boyces nie gedruckt (auch eine Aufführung vor 1787 ist nicht nachweisbar gewesen).

Bedauerlicherweise findet sich in dem Faksimileteil (S. xxxvii–xl ix) keine Vergleichsmöglichkeit der beiden Manuskripte, und gerade bei der wichtigsten Quelle für dieses zusätzliche Stück hätte man sich zumindest einen Teilabdruck gewünscht. Überdies ist die Modernisierung um jeden Preis (neue Anordnung der Instrumente, Verbannung originaler Schlüssel für die Singstimmen auf Kurzerwähnung in Vorwort und Kritischem Bericht) doch schon seit längerer Zeit recht fragwürdig;

auch löst die instrumentationstechnische „Standardisierung“ (S. xxxi) der Stimmen keineswegs alle Probleme, sondern bereitet eher neue oder erweist sich als (authentisch) inkonsistent (B. c. z. B. S. 32 und 114) – auch in der Notierung des Fagotts, dem durch seine gelegentliche Anordnung bei den Holzbläsern eine Bedeutung suggeriert wird, die es als Continuo-Instrument keineswegs besitzt – was an anderer Stelle auch deutlich gemacht wird (S. 25 ff. vs. 45 ff.). Schade, denn Bartletts editorische Leistung, was die Auswertung der Quellen angeht, ist durchaus sehr beachtlich (wenngleich der Kritische Bericht gar zu unübersichtlich auf fünf Seiten komprimiert ist). Weniger editorische Eigenmächtigkeiten, die möglicherweise auf das Konto des Verlages oder der Reihe gehen, wären deutlich mehr gewesen.

(November 1998) Jürgen Schaarwächter

GIAN FRANCESCO DE MAJO: *Ifigenia in Tauride*. Edited by Paul CORNELSON. Madison: A-R Editions 1996. LXX, 379 S. (*Recent Researches in the Music of the Classical Era*. Volume 46.)

Kritische Ausgaben von *Drammi per musica* des 18. Jahrhunderts erscheinen außerhalb der Gesamtausgaben sehr selten. Die komplizierte Quellenlage dieses meistens handschriftlich überlieferten Repertoires hängt mit der Natur der italienischen Oper dieser Zeit zusammen, welche primär aufführungs- und nicht textorientiert war. Der für das 20. Jahrhundert charakteristische ‚Urtext‘-Begriff erweist sich für das italienischsprachige Opernrepertoire des 18. Jahrhunderts unzulänglich, da die Unantastbarkeit einer Vertonung nicht einmal vom Komponisten selbst vorausgesetzt wurde. Auch die Uraufführung war das Resultat von äußeren Bedingungen, welche sich bei Übertragungen der Oper auf weitere Bühnen ändern konnten. Die kritische Ausgabe von de Majos *Ifigenia in Tauride* wurde nicht zuletzt durch eine verhältnismäßig unkomplizierte Quellenlage ermöglicht. Von dieser Oper – die 1764 am Mannheimer Hof zum ersten Mal aufgeführt wurde – sind zwei Abschriften überliefert, die eindeutig in Verbindung mit dem Mannheimer Hof stehen. Beide Quellen, von denen eine unvollständig ist, zeigen wenige Varianten

ten, so daß durch einen Vergleich mit dem Libretto die Rekonstruktion eines der Uraufführung nahekommenden musikalischen Textes einigermaßen problemlos erfolgen kann.

Sehr informativ ist die Einleitung, in der der Herausgeber nach einem knappen Überblick über das Opernrepertoire in Mannheim zwischen 1742 und 1778 versucht, die ‚Bedeutung‘ von de Majos *Ifigenia in Tauride* durch eine strukturelle Analyse und eine historische Verbindung mit der sogenannten ‚Opernreform‘ zu begründen. Wie üblich benutzt Corneilson einen sehr starren Begriff von ‚metastasianischer Oper‘, dem er den üblichen flexiblen Begriff von ‚Reform‘ entgegensetzt: de Majos Werk weist zwar noch Elemente der metastasianischen Oper auf, zeige aber zugleich ein deutliches Streben nach musikalischer Kontinuität. Man kann sich aber inzwischen fragen, ob die ‚Reformoper‘ nicht eher ein Stadium in der Entwicklung der metastasianischen sei. Mehr als ihre angebliche ‚musikalische Kontinuität‘ beeindruckt diese *Ifigenia in Tauride* durch die detaillierten szenischen Anweisungen im Libretto, die nicht nur die explizit programmatische Ouvertüre, sondern auch die Vokalnummern begleiten. Es ist in einem Drama per musica des 18. Jahrhunderts nicht selbstverständlich, vor der ersten Strophe einer Arie die Angabe „sempre ironicamente sino alla seconda parte“ und vor der zweiten „minacciosa sino al fine“ (I.3) zu finden. Daß gerade diese zahlreichen Bühnenanweisungen nicht in die Partitur – die, wo es möglich ist, einen ‚Aufführungstext‘ im breiten Sinn darstellen sollte – hinzugefügt wurden, ist der einzige Einwand, den man an einer ansonsten sehr guten Ausgabe erheben kann.

(August 1998)

Michele Calella

## Eingegangene Schriften

BERNHARD R. APPEL: Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar. Mit einem Geleitwort von PETER HÄRTLING. Zürich–Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1998. 321 S., Notenbeisp. Abb., Faks.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 8.1–2: Kantaten zu den Sonntagen Estomihi, Oculi und Palmarum. Kri-

tischer Bericht von Christoph WOLFF unter Mitarbeit von Karl NESCHKE und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 150 S., Notenbeisp.

JOHN BLOW: Complete Harpsichord Music. Edited by Robert KLAOWICH. London: Stainer and Bell 1998. XLVII, 139 S. (Musica Britannica LXXIII.)

Brahms Studies. Volume Two. Edited by David BRODBECK. Lincoln–London: University of Nebraska Press/The American Brahms Society 1998. XIII, 242 S., Notenbeisp.

Max Bruch. Briefe an Laura und Rudolf von Beckenrath. Hrsg. von Peter RIEDER-SITTE. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1997. 192 S., Abb. (Musik-Kultur. Band 1.)

ENRICO CARERI: Catalogo del Fondo Musicale Chiti-Corsini della Biblioteca Corsiniana di Roma. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei 1998. 206 S. (Indici e Sussidi Bibliografici della Biblioteca 12.)

CLAUDIA DÖBERT: Die Musiksammlung der Grafen zu Solms-Laubach: Instrumentalmusikdrucke bis ca. 1850. Einführung in die Sammlung und Katalog. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 1998. 143 S., Abb.

HANS HEINRICH EGGBRECHT: Texte über Musik. Bach, Beethoven, Schubert, Mahler. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1997. 66 S., Notenbeisp. (Musik-Kultur. Band 3.)

„... fast alle gebräuchlichen Instrumente“. Georg Philipp Telemann und Musikinstrumente seiner Zeit. Ausstellung des Kulturhistorischen Museums Magdeburg vom 10. 3. bis 24. 4. 1994 aus Anlaß der 12. Magdeburger Telemann-Festtage. Katalog und Begleittexte zur Ausstellung von Brit REIPSCH. 71 S., Abb.

DANIELA GARBE: Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt. Ein Bestand an Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1998. Teil I: Repertoirestudie. VII, 238 S., Abb., Notenbeisp., Teil II: Kataloge und Register. IX, 205 S. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung. Band 33.)

Zur Geschichte der Konzertorgel in Deutschland. Die Klais-Orgel der Ruhr-Universität Bochum. Hrsg. von Christian AHRENS unter Mitarbeit von Jonas BRAASCH. Frankfurt a. M.: Verlag Erwin Bochinsky 1999. 167 S., Abb. (Das Musikinstrument. Band 69.)

DAVID GRAYSON: Mozart: Piano Concertos No. 20 in D minor, K 466, and No. 21 in C major, K 467. Cambridge: Cambridge University Press 1998. XII, 143 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)

WILFRIED GRUHN: Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1998. 285 S., Abb., Notenbeisp. (Olms Forum. Band 2.)

Handbuch Querflöte. Instrument, Lehrwerke, Aufführungspraxis, Musik, Ausbildung, Beruf. Hrsg. von Gabriele BUSCH-SALMEN und Adelheid KRAUSE-PICHLER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 357 S., Abb., Notenbeisp.

Hans Werner Henze. Politisch-humaitäres Engagement als künstlerische Perspektive. Festschrift zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Oldenburg. Hrsg. von Sabine GIESBRECHT und Stefan HANHEIDE. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 1998. 154 S., Notenbeisp.

Die historischen Tonträger der Universitätsbibliothek Eichstätt. Beschrieben von Christian BÜCHELE, Helga KÖNIG, Cordula SCHÜTZ. Tutzing: Hans Schneider 1999. XVII, 447 S., Abb. (Kataloge der Universitätsbibliothek Eichstätt X.)

Identität und Differenz. Beiträge zur vergleichenden und systematischen Musikwissenschaft. Hrsg. von Michael WEBER und Thomas HOCHRADNER. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1998. 275 S., Abb. (Musicologica Austriaca 17.)

„Intavolatura di Ancona (1644)“. (Manoscritto I-AN Ms.Mus.41). A cura di Andrea COEN. Prefazione di Adriano CAVICCHI. Bologna-Roma: Associazione Clavicembalis Bolognese 1997. XXXIII, 44 S.

JÖRG JEWANSKI: Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe. Sinzig: Studi 1999. X, 683 S. (Berliner Musik Studien. Band 17.)

Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler. Die Referate des Kolloquiums der Karg-Elert-Gesellschaft in Leipzig vom 1. bis 3. November 1996 (zugleich Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft 1997/98). Hrsg. von Thomas SCHINKÖTH. Hamburg: von-Bockel Verlag 1999. 248 S., Abb., Notenbeisp.

ANNETTE KEILHAUER: Das französische Chanson im späten Ancien Régime. Strukturen, Verbreitungswege und gesellschaftliche Praxis einer populären Literaturform. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1998. 448 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 10.)

Kielinstrumente aus der Werkstatt Ruckers zu Konzeption, Bauweise und Ravalement sowie Restaurierung und Konservierung. Bericht über die Internationale Konferenz vom 13. bis 15. September 1996 im Händel-Haus Halle. Halle: Händel-Haus

1998. 320 S., Abb. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 14.)

CHRISTINE KLEIN: Dokumente zur Telemann-Rezeption 1767 bis 1907. Oschersleben: Dr. Zietzen Verlag 1998. XL, 370 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. Serie II: Forschungsbeiträge. Band 1.)

KLAUS MARTIN KOPITZ: Der Düsseldorfer Komponist Norbert Burgmüller. Ein Leben zwischen Beethoven – Spohr – Mendelssohn. Kleve: B.o.s.s 1998. 384 S., Abb.

JÖRG KRÄMER: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998. Teil I: XI, 596 S., Teil II: XI, S. 598–933 (Studien zur Deutschen Literatur. Band 149/150.)

EKKEHARD KREFT: Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen (3. Teil). Das 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1999. 396 S., Notenbeisp. (Beiträge zur europäischen Musikgeschichte. Band 1.)

LEONARDO LEO: Le composizioni per tastiera. Tomo I. Edizione a cura di COSIMO PRONTERA. Introduzione musicologica di Ralf KRAUSE. Roma: „Il Melograno“ Edizioni Musicali 1996. XLIX, 100 S. (Thesaurus Harmonicus. No. 2.)

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF (Hrsg.): Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne. Stuttgart: Klett-Cotta 1999. 259 S., Notenbeisp. (Musik & Ästhetik. Sonderband.)

DESMOND MARK: Wem gehört der Konzertsaal? Das Wiener Orchesterrepertoire im internationalen Vergleich. Zur Frage des musikalischen Geschmacks bei John H. Mueller. Wien-Mülheim a. d. R.: Guthmann-Peterson 1998. 217 S., Abb. (Musik und Gesellschaft 26.)

MAGDA MARX-WEBER: Liturgie und Andacht. Studien zur geistlichen Musik. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 1999. VIII, 313 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 7.)

S. MAUSER / H. MÜLLICH / P. REVERS / J. B. ROBINSON / E. VALENTIN / G. WEINBERGER / G. WEISS: Harald Genzmer. Zweite erweiterte und revidierte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 1999. 160 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 1.)

Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 56: Glocken und Glockenspiele. 17. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein 8. bis 10. November 1996. Redaktion: Monika LUSTIG, Kurt

KRAMER. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 1998. 278 S., Abb. Notenbeisp.

STEVEN MOORE WHITING: *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall.* Oxford: Oxford University Press 1999. 596 S., Notenbeisp.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie IX, Werkgruppe 25: Klaviersonaten. Band 1 und 2. Vorgelegt von Wolfgang REHM. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 207 S., Notenbeisp.

GEORG MÜHLENHÖVER: *Phänomen Disco. Geschichte der Clubkultur und der Populärmusik.* Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1999. 190 S.

*musica instrumentalis.* Zeitschrift für Organologie. Ausgabe 1. Hrsg. von G. Ulrich GROSSMANN, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Redaktion: Frank P. BÄR. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 1998. 164 S., Abb., Notenbeisp.

*Musik-Konzepte Sonderband. Darmstadt-Dokumente I.* Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: Edition text+kritik 1999. 363 S., Notenbeisp.

*Musik zwischen Leipzig und Dresden. Zur Geschichte der Kantoreigesellschaft Mägeln 1571–1996.* Hrsg. von Michael HEINEMANN und Peter WOLLNY. Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 1995. 144 S., Notenbeisp., Faks. (Schriftenreihe zur Mitteleutschen Musikgeschichte. Serie II: Forschungsbeiträge. Band 2.)

KONSTANZE MUSKETA: *Musikgeschichte der Stadt Halle. Führung durch die Ausstellung des Händel-Hauses.* Halle: Händel-Haus 1998. 113 S., Abb.

GOTTLIEB NITTAUFF: *Complete Organ Works.* Edited by John SHERIDAN. Stockholm: Runa Nototext 1996. IX, 23 S. (Bibliotheca Organi Sueciae. Volume II.)

„Nun bringt ein polnisch Lied die gantze Welt zum springen“. Telemann und Andere in der Musiklandschaft Sachsens und Polens. Hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK. 195 S., Abb., Notenbeisp. (Arolser Beiträge zur Musikforschung. Band 6.)

BERND OBERHOFF: *Christoph Willibald Glucks präödpale Welt. Eine musikalisch-psychanalytische Studie.* Münster: Daedalus Verlag 1999. 238 S., Abb.

JOSEF PEMBAUR d. J.: *Von der Poesie des Klavierspiels.* Reprint der 5. Auflage von 1919. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 1998. 62 S., Notenbeisp. (PianoPädagogik. Band 5.)

DAGMAR PESTA: *Johannes Kuhlos Einfluß auf die Entwicklung der evangelischen Posaunenchor.* Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1999. XIV, 132 S., Notenbeisp. (Musicologica berolinensia. Band 5.)

BALTHASAR PRÖBSTL: *Haus-Chronik.* Hrsg. von Alfred REICHLING. Kassel: Merseburger 1998. 136 S., Abb. (Documenta Organologica. Band 4.)

*Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996.* Hrsg. von Christian KADEN und Volker KALISCH. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1999. 356 S. (Musik-Kultur. Band 5.)

„Psalteriolum harmonicum“ von Jakob Gippenbusch, Köln 1642. Faksimile-Neudruck mit einem Nachwort von Rudolf EWERTHART. Trier: Selbstverlag der Friedrich-Spee-Gesellschaft. 263 S.

JOHN A. RICE: *Antonio Salieri and Viennese Opera.* Chicago–London: The University of Chicago Press 1998. XX, 648 S., Notenbeisp.

ERNEST H. SANDERS: *French and English Polyphony of the 13th and 14th Centuries. Style and Notation.* Aldershot u. a.: Ashgate 1998. X, 440, 5, 3, 2 S., Notenbeisp. (Variorum Collected Studies Series CS637.)

MICHAEL SCHRAMM: *Otto Jahns Musikästhetik und Musikkritik.* Essen: Verlag Die Blaue Eule 1998. 649 S. (Musik-Kultur. Band 4.)

DAVID SCHROEDER: *Mozart in Revolt. Strategies of Resistance, Mischief and Deception.* New Haven–London: Yale University Press 1999. X, 211 S., Abb.

AXEL SCHRÖTER: „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst“. Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption. Sinzig: Studio 1999. Teil 1: Text, 434 S.; Teil 2: Notenbeispiele, VI, 164 S. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 6.)

*Schubert durch die Brille.* Redaktion: Ernst HILMAR. Tutzing: Hans Schneider 1999. 175 S., Abb., Notenbeisp. (Internationales Franz Schubert Institut. Mitteilungen 22.)

*Schuberts Lieder nach Gedichten aus seinem literarischen Freundeskreis. Auf der Suche nach dem Ton der Dichtung in der Musik.* Kongreßbericht Ettlingen 1997. Hrsg. von Walther DÜRR, Siegfried SCHMALZRIEDT, Thomas SEYBOLDT. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Land 1999. 279 S., Notenbeisp. (Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 1.)

IRA SCHULZE-ARDEY: *Die Geschichte der Klavierbauerfamilie Kaim aus Kirchheim unter Teck.* Hrsg. vom Stadtarchiv Kirchheim unter Teck 1999.

167 S., Abb. (Schriftenreihe des Stadtarchivs. Band 24/1999.)

PETER VON SEHERR-THOSS: György Ligetis Oper „Le Grand Macabre“. Erste Fassung. Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikdramatischen Idee. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1998. 381 S., Abb. Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 47.)

Struktur, Funktion und Bedeutung des deutschen protestantischen Kantorats im 16. bis 18. Jahrhundert. Bericht über das Wissenschaftliche Kolloquium am 2. November 1991 in Magdeburg. Hrsg. von Wolf HOBOHM, Carsten LANGE, Brit REIPSCH. Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 1997. 161 S. (Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen III.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Drucke aus dem Verlag Balthasar Schmid in Nürnberg. Porträt – Deutsch/Französischer Lebenslauf – Vorbericht – Kantate zum 1. Advent. Faksimile. Hrsg. von Wolf HOBOHM mit Nachbemerungen von Jürgen RATHJE und Wolf HOBOHM. Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 1998. 39 S.

Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Hrsg. von Ralph-Jürgen REIPSCH und Wolf HOBOHM. Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 1998. 176 S., Abb.

Telemanns Auftrags- und Gelegenheitswerke – Funktion, Wert und Bedeutung. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 10. Magdeburger Telemann-Festtage, Magdeburg, 14. bis 16. März 1990. Hrsg. von Wolf HOBOHM, Carsten LANGE, Brit REIPSCH unter Mitarbeit von Bernd BASELT (†). Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 1997. (Telemann-Konferenzberichte X.)

Tempo, Rhythmik, Metrik, Artikulation in der Musik des 18. Jahrhunderts. XXIII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Auführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Redaktion: Bert SIEGMUND und Susanne BASELT. Michaelstein, 16. bis 18. 6. 1995. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 1998. 168 S., Abb., Notenbeisp. (Michaelsteiner Konferenzberichte 53.)

DIETER TORKEWITZ: Das älteste Dokument zur Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit. Eine Handschrift aus Werden an der Ruhr: Das „Düsseldorfer Fragment“. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1999. 131 S., Abb., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLIV.)

Volksschullehrer und außerschulische Musikkultur. Tagungsbericht Feuchtwangen 1997. Hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK und Dieter KLENKE. Augsburg: Dr. Bernd Wißner/Edition Helma Kurz 1998. 300 S., Abb. (Feuchtwanger Beiträge zur Musikforschung. Band 2.)

HANS-JOACHIM WAGNER: Begegnungen. Alfred Schnittke und Robert Schumann. Beiträge zu einer Kammermusikreihe in der Kölner Philharmonie. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1999. 144 S., Abb., Notenbeisp.

Johann-Walter-Studien. Tagungsbericht Torgau 1996. Hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK. Tutzing: Hans Schneider 1998. 169 S., Abb., Notenbeisp.

Warschauer Herbst und Neue Polnische Musik. Rückblicke – Ausblicke. Hrsg. von Volker KALISCH. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1998. 182 S., Notenbeispiele (Musik-Kultur. Band 2.)

Was dieser Geldmangel uns vor tägl. Kummer macht. Briefe, Johann Friedrich Fasch betreffend, aus dem St. Bartholomäi-Stift zu Zerbst (1752–1757). Hrsg. von Konstanze MUSKETA unter Mitarbeit von Dietrich-Karl BISCHOFF. Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 1997. 168 S., Abb. (Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. Serie I: Quellenschriften, Band 3.)

KURT WEILL: Die frühen Werke 1816–1928. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text+kritik 1998. 171 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 101/102.)

## Mitteilungen

Es verstarb:

Prof. Dr. Walter GIESELER am 28. April 1999 in Kleve.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Jens ROHWER am 6. Juli zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Wolfgang BOETTICHER am 19. August zum 85. Geburtsdag,

Prof. Dr. Klaus W. NIEMÖLLER am 21. Juli zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Richard JAKOBY am 11. September zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Johannes HEINRICH am 20. September zum 70. Geburtstag,



Prof. Dr. Reinhold BRINKMANN am 21. August zum 65. Geburtstag.

Dr. Gretel SCHWÖRER-KOHL habilitierte sich am 19. Februar 1999 an der Philosophischen Fakultät der Johannes Gutenberg-Universität Mainz für das Fach Musikethnologie. Das Thema ihrer Habilitationsschrift lautet „Zur Zeremonialmusik für die Nat-Geister Myanmars/Birmas. Die gesungenen Biographien Nat Sam für die 37 Nat-Könige“. Im April erhielt sie einen Ruf auf die C3-Professur für Musikwissenschaft/Musikethnologie an der Martin-Luther-Universität Wittenberg.

Dr. Wolfgang RATHERT habilitierte sich an der Philosophischen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin für das Fach Musikwissenschaft mit einer Arbeit über „Stil – Metapher – Text. Beiträge zu einer Poetik der Musikgeschichte seit 1800“.

Dr. Andreas HAUG hat sich am 11. Mai 1999 an der Universität Tübingen mit Studien zur Musik des Mittelalters für das Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Die Fakultät der Kulturwissenschaften der Universität Tübingen hat am 8. Dezember 1998 Herrn Karl VENTZKE aus Düren die Ehrendoktorwürde für seine Leistungen auf dem Gebiet der Instrumentenkunde verliehen.

In einem Festakt am 2. Februar 1999 wurde Prof. Dr. Constantin FLOROS die Ehrendoktorwürde der Universität Athen verliehen. Am folgenden Tag fand die Präsentation der griechischen Ausgabe seiner *Einführung in die Neumenkunde* statt. Beide Ereignisse wurden in der griechischen Presse ausführlich kommentiert.

An der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg findet vom 5. bis 7. November 1999 eine Fachtagung statt unter dem Titel „Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung“. Tagungsprogramm, Anmeldeformulare: „Novembertagungsbüro“ c/o Wolfgang Martin Stroh, Fachbereich 2, Universität Oldenburg, Postfach 2503, D-26111 Oldenburg, Tel.: +49-441-83645, Fax: +49-441-7984016. E.mail: stroh@uni-oldenburg.de. Laufend aktuelle Information: [www.uni-oldenburg.de/musik/marx/index.html](http://www.uni-oldenburg.de/musik/marx/index.html). Elektronische Anmeldung: [www.uni-oldenburg.de/musik/marx/Anmeldung](http://www.uni-oldenburg.de/musik/marx/Anmeldung).

Vom 9. bis 11. Dezember 1999 findet im Tagungszentrum der Universität Bayreuth im Schloß Thurnau aus Anlaß des 60. Geburtstags von Prof. Dr. Sieghart Döring ein Symposium „Opernedition als Herausforderung“ statt. Es wird sich mit den Schwierigkeiten und Eigenarten befas-

sen, die sich bei der Edition von Opern stellen – im Vergleich zur Edition von Instrumentalmusik, in den verschiedenen Epochen und Operngattungen und in den unterschiedlichen Traditionen der italienischen, deutschen, französischen und slawischen Oper. Auch Aspekte der Distribution (Verlag, Repertoire, Medien) werden einbezogen. Die wissenschaftliche Leitung haben Prof. Dr. Reinhard Wiesend und Dr. Helga Lühning. Die Veranstaltung wird öffentlich sein. Nähere Auskünfte: Prof. Dr. Reinhard Wiesend, Universität Bayreuth, 95440 Bayreuth, E-Mail: reinhard.wiesend@uni-bayreuth.de.

Vom 14. bis 16. Juni 2000 (Anreise 13. Juni) findet in Augsburg ein *Mozart-Symposion zum Gedenken an Wolfgang Plath (1930–1995)* statt. Es sind mehrere öffentliche Vorträge zu Quellenforschung und/oder Werkinterpretation und eine oder mehrere Arbeitsgruppen zum Thema „Mozarts Skizzen, Entwürfe und Korrekturen und ihre Aussagekraft für die Werkinterpretation“ geplant. Nähere Informationen beim Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Universität Augsburg, Universitätsstr. 10, 86159 Augsburg, Tel. (08 21) 5 88-56 40, E-Mail: Marianne.Danckwardt@phil.uni-augsburg.de.

Auf Wunsch des Präsidiums der Gesellschaft für Musikforschung sammelt die *Dissertationsmeldestelle* seit einigen Monaten gezielt Informationen zu entstehenden Habilitationen, die in einer eigenständigen Datenbank verwaltet werden. Alle Habilitanden sind herzlich gebeten, die Daten zu ihren jeweiligen Projekten formlos unter folgender Adresse mitzuteilen: Dissertationsmeldestelle, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Münster, Schloßplatz 6, 48149 Münster. Die Angaben werden, wie gewohnt, vertraulich behandelt und sollen helfen, direkte Themenüberschneidungen von Habilitationsschriften zu verhindern sowie Hilfestellungen bei der Themenwahl zu leisten.

1998 wurde in Weimar die *Academia Musicalis Thuringiae* e. V. (AMT) gegründet. Sie widmet sich der musikkulturellen Vielfalt Thüringens vom 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts und verknüpft Aufführungspraxis und Wissenschaft. Es ist jährlich an wechselnden Orten ein Festival der Alten Musik „Güldener Herbst“ vorgesehen; 1999 findet es vom 29. bis 31. Oktober in Erfurt statt. Nähere Informationen: *Academia Musicalis Thuringiae* e. V., c/o Prof. Dr. Helen Geyer, Institut für Musikwissenschaft, Alte Musik und Kirchenmusik der Hochschule „Franz Liszt“, Mozartstr. 11, 99423 Weimar, Tel. (0 36 43) 555-164, Fax (0 36 43) 555-165.

38 vollständige Jahrgänge der *Musikforschung* (ab Jahrgang 14/1961) und 37 vollständige Jahrgänge der *Acta Musicologica* (ab Jahrgang 34/1962) gegen

Höchstgebot abzugeben von Prof. Dr. Jobst P. Fricke, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, Tel. und Fax: (02 21) 4 06 17 17.

Das Deutsche Musikinformationszentrum (MIZ) bietet Auskünfte über ca. 4000 Organisationen und Einrichtungen des Musiklebens in Deutschland, im Internet zu erreichen unter <http://www.miz.org>.

#### BERICHTIGUNGEN

Infolge eines Versehens der Redaktion sind in Heft 2/99 in den Rezensionen von Michael Struck zwei

Fehler stehengeblieben: S. 250, rechte Spalte, 2. Absatz, 17. Zeile, lautet recte: „Der Freundschaftston ... intensivierte sich 1862/63 ... und fand zu dem von Kirchner längst erbetenen ‚du‘, ehe Clara im letzten Schreiben wieder auf Distanz ging.“ – S. 254, rechte Spalte, 2. Absatz, 8. Zeile, wurde aus Griegs Frau Nina versehentlich Nine.

In Heft 2/99 gratulierten wir Herrn Professor (!) Dr. Rudolf Elvers zum 75. Geburtstag. Der Professorentitel war ein Geschenk von uns, das er zwar dankend entgegennimmt, es aber doch der Ehre zu viel findet.

## Die Autoren der Beiträge

LUKAS RICHTER, geb. 1923 in Bärenstein (Erzgebirge), Studium der Kirchenmusik in Leipzig 1941–1942 und der Musikwissenschaft in Berlin 1949–1952, Promotion 1957, Habilitation 1966, von 1963 bis zur Emeritierung 1988 Tätigkeit an der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, zunächst am Institut für Altertumskunde, später am Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaften, 1994 Ernennung zum Honorarprofessor.

ROBERT LANG, geb. 1968 in Berlin, Studium der Schulmusik, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Germanistik an der Hochschule der Künste und der FU Berlin. 1996 erste Staatsprüfung für das Lehramt in Musik und Deutsch und Diplom in Musiktheorie. Seitdem Graduiertenstipendiat der Konrad-Adenauer-Stiftung mit einem Dissertationsprojekt zum Opernstil der „neapolitanischen Schule“ und Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbildung an der HdK Berlin.

METODA KOKOLE, geb. 1964 in Ljubljana (Slowenien). Studium der Musikwissenschaft und der französischen Sprache und Literatur in Ljubljana, Promotion 1999 mit einer Arbeit über *Isaac Posch und sein musikalisches Opus*. Seit 1992 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungszentrum der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

MIKLÓS DOLINSZKY, geb. 1962 in Budapest, Studium der Musikwissenschaft an der Franz-Liszt-Musikakademie, 1992 Promotion mit einer Arbeit über *Das Problem der Gattung in der Kammermusik mit obligatem Klavier in der Mitte des 18. Jahrhunderts*, 1990–1996 Dramaturg der Ungarischen Staatsoper, seit 1997 Dozent für Musikwissenschaft an der Franz-Liszt-Musikakademie.

BRITTA MARTINI, geboren 1952 in Wuppertal; Studium der Germanistik, Politikwissenschaft, Pädagogik und Kirchenmusik in Marburg und Frankfurt am Main; 1982 Magister Artium; 1983 Erste Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien; 1986 B-Prüfung für Kirchenmusiker; 1989 Diplom (Aufbaustudium Orgel); 1976–1993 Kirchenmusikerin in Bad Homburg; seit 1993 wiss./künstl. Assistentin am Kirchenmusikalisches Institut der Hochschule für Musik und Theater ‚Felix Mendelssohn Bartholdy‘, Leipzig. Veröffentlichungen zur Geschichte der Kirchenmusik im 3. Reich und zum Evangelischen Kirchenlied.