

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung

Schriftleitung:

Dörte Schmidt und Bettina Berlinghoff

56. Jahrgang 2003



Bärenreiter-Verlag
Kassel · Basel · London · New York · Prag

Inhalt des 56. Jahrgangs 2003

Bernhard R. Appel: Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben	347
Rainer Bayreuther: Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers	1
Peter Gülke: Zum Gedenken an Georg Knepler (1906 – 2003)	119
Ellen Hickmann: Musikarchäologie – Forschungsgrundlagen und Ziele	121
Oliver Huck: Schreibprozesse in italienischen Handschriften des 14. und frühen 15. Jahrhunderts . .	366
Arnold Jacobshagen: Vom Feuilleton zum Palimpsest: Die „Instrumentationslehre“ von Hector Berlioz und ihre deutschen Übersetzungen	250
Joachim Kremer: ‚Einheit‘ und ‚Vielfalt‘ in den Messkompositionen des „musicus famosissimus“ Johannes Ciconia (um 1370–1412)	22
Annette Oppermann: Schreibraum und Denkraum – Joseph Haydns Skizzen zur „Schöpfung“	375
Robert Pascall / Michael Struck: Kampf in der Werkstatt – Kampf um die Werkstatt. Spuren von Johannes Brahms' kompositorischer Arbeit in der 2. Symphonie und ihre editorische Darstellung	382
Eckhard Roch: Vom Kuss der Musen. Spuren einer Musik- und Kulturkritik im alten Griechenland .	155
Kateljne Schiltz: Mäzenatentum und Selbstdarstellung im Exil: Die Florentiner „fuorusciti“ in Venedig (ca. 1536–1546)	46
Wolf Gerhard Schmidt: Die „verruchte Theorie“ einer musikalischen „Gottheit“. Hector Berlioz und die Opernreform Christoph Willibald Glucks	231
Friederike Wißmann: Anmerkungen zu Material und Verfahren der Hanns Eisler Gesamtausgabe . .	391
Anemone Zschätzsch: Ein Musikinstrument der Aphrodite?	135

Kleine Beiträge

Tim Becker / Raphael Woebis / Martin Zenck: Theatralität. Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen	272
Rudolf M. Brandl: Si tacuisses Greve – der notwendige Erhalt der Musikethnologie	166
Werner Breig: „à Fanny H.“. Franz Liszts „Cantique d'amour“ als Albumeintrag	398
Kerstin Klenke / Lars-Christian Koch / Julio Mendivil / Rüdiger Schumacher / Oliver Seibt / Raimund Vogels: „Totgesagte leben länger“ – Überlegungen zur Relevanz der Musikethnologie . .	261

Berichte

Aachen, 5. und 6. Oktober 2002: 7. Tagung der Hermann-Schroeder-Gesellschaft (Rainer Mohrs) . .	282
Berlin, 8. und 9. Juni 2003: Workshop „Klischees im Sprechen über Musik“ (Friedrich Geiger)	409
Brno/ČR, 3. bis 8. Oktober 2002: „Neue Tendenzen in der zeitgenössischen Musik und ihre theoretischen Wurzeln“. Internationale Konferenz MUSICA NOVA V (Detlef Gojowy)	185
Brüssel, 4. und 5. Oktober 2002: Colloque international „L'Œuvre de François-Joseph Gossec“ (Arnold Jacobshagen)	177
Budapest/Eszterháza, 9. und 10. Mai 2003: „Das Opernhaus in Eszterháza – Vergangenheit und Zukunft?“ (Robert von Zahn)	405
Faenza, 24. Oktober 2002: Internationaler Studientag „Intorno a Giuseppe Sarti“ (Roland Pfeiffer) . .	62
Frankfurt am Main, 13. bis 15. März 2003: Internationales Symposium „Volksmusik in der Kunst- musik des 20. Jahrhunderts“ (Heinz-Jürgen Winkler)	291
Freiburg im Breisgau, 23. Mai 2003: „Musiktheater in der Weimarer Republik“ (Janina Klassen)	407
Greifswald, 8. bis 11. September 2002: „Orgelbau, Orgelmusik und Organisten des Ostseeraums im 17. und 19. Jahrhundert“ (Beate Bugenhagen)	173
Hannover, 24. Mai 2002: Musikhistorisches Symposium „Schumann! Die Kammermusik von Robert und Clara Schumann“ (Janina Klassen)	172
Herne, 13. und 14. November 2002: Symposium „Viola da gamba und Viola da braccio“ im Rah- men der „27. Tage Alter Musik“ (Bernhard R. Appel)	183
Iowa City, 27. Februar bis 1. März 2003: Konferenz der American Handel Society im Rahmen des Festivals „Handel in Iowa 2003“ (Annette Landgraf)	288
Karlsruhe, 1. März 2003: Symposium „Empfindsamkeit in der Klaviermusik nach 1730 und ihre Voraussetzungen“ (Sabine Ehrmann-Herfort)	289

Leipzig, 24. bis 26. Oktober 2002: Internationale musikwissenschaftliche Konferenz „Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa: Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und gesellschaftliche Aspekte“ (Stefan Keym)	182
Leipzig, 21. Juni 2003: Internationale musikwissenschaftliche Konferenz „Neue Draeseke-Forschungen“ (Stefan Keym)	410
Linz, 26. bis 29. September 2002: Bruckner-Symposium 2002 „Musik ist eine bildende Kunst“ (Rainer Boos)	58
London, 23. und 24. November 2002: „Handel in Cities and Houses“ (Annette Landgraf)	285
Magdeburg, 15. bis 18. November 2002: Internationale Tagung „Das globale Lokale. ‚Heimat‘ und multilinguale Identität in der Musikwissenschaft“ (Christina Richter-Ibáñez)	184
Mainz, 7. und 8. Februar 2003: „Lieto fine. Dramaturgie des Schließens im Musiktheater und in der Musik um 1800“ (Thorsten Hindrichs/Peter Niedermüller)	286
Manchester, 7. bis 10. Februar 2003: „Prokofiev and 20th Century Culture“ (Dorothea Redepenning)	287
Maynooth, 2. und 3. Mai 2003: Society for Musicology in Ireland. First Annual Conference (Wolfgang Marx)	404
Michaelstein, 9. bis 16. Juni 2002: „Musikarchäologische Quellengruppen: Bodenerkunden, mündliche Überlieferung, frühe Aufzeichnungen“ (Ellen Hickmann)	55
Michaelstein, 11. bis 13. Oktober 2002: „Ist das Tafelklavier noch salonfähig? Zur Geschichte und Bedeutung eines vernachlässigten Tasteninstrumentes“ (Dieter Krickeberg)	61
Paris, 26. bis 28. September 2002: Colloque international „Vincent d’Indy et son temps“ (Lucile Thoyer)	175
Quedlinburg, 2. bis 5. Juli 2003: Internationale Klopstock-Tagung „... hört meinen Gesang ...‘ Die Macht der Musik im Lichte Klopstocks und seiner Komponisten“ (Ingeborg Allihn)	411
Remscheid, 11. bis 13. Oktober 2002: „Populäre Musik im Kontext der Video Culture“. 13. Arbeitstagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik (ASPM) (Dietrich Helms)	178
Rom, 16. bis 18. Oktober 2002: Deutsch-italienischer musikwissenschaftlicher Kongress „Athanasius Kircher: Ars magna Musices“ (Sabine Ehrmann-Herfort)	179
Salzburg, 7. bis 8. Juni 2002: „Musikalische Gattungstheorie und ihre Geschichte“. (Michaela Schwarzbauer)	54
Schwabach, 25. bis 27. Oktober 2002: Internationales musikwissenschaftliches Symposium „Adolph von Henselt und der musik-kulturelle Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert“ (Klaus Keil)	283
Schwerte, 11. bis 13. Oktober 2002: „Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert“ (Ursula Geisler)	59
Stockholm, 29. Mai bis 1. Juni 2003: „Abbé Vogler und sein Wirken aus europäischer Sicht“. Jahrestagung der International Association for Organ Documentation (Sibylle Schwantag)	408
Stuttgart, 3. bis 5. Juli 2003: „Zwischen Bürgerkunst und neuer Musik. Hugo Wolf und Max Reger“ (Eva Verena Schmid)	412
Thurnau, 20. bis 22. September 2002: Internationales Symposium „Das Bild der italienischen Oper in Deutschland“ (Klaus Pietschmann/Mignon Wiele)	174
Trossingen, 25. April 2003: „Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung“ (Linda Maria Koldau)	403
Weimar, 22. bis 24. November 2002: Symposium „Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) und die Literatur“ (Markus Fahlbusch)	284
Weimar, 5. bis 7. Dezember 2002: Symposium „Musik und Theater an mitteldeutschen Residenzen“ (Klaus Pietschmann)	187
Wien, 12. bis 17. Mai 2003. I. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption (Stefanie Steiner)	406
Zürich, 28. bis 30. Juni 2002: Internationales Šostakovič-Symposium „Zwischen Bekenntnis und Verweigerung“ (Detlef Gojowy)	57
Zürich, 26. bis 29. März 2003: „Bach-Rezeption in der Schweiz“ (Eva Martina Hanke)	402
Im Jahre 2002 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen	189
Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht	64, 292

Besprechungen

Th. W. Adorno: Nachgelassene Schriften. Abteilung I, Band 2: Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata (Nikolaus Bacht)	319
Apokalypse. Symposion 1999. Eine Veröffentlichung der Franz-Schmidt-Gesellschaft (Melanie Unseld)	471
Anton Arensky – Komponist im Schatten Tschaikowskys. Dokumente – Briefe – Erinnerungen – Werkbesprechungen (Kadja Grönke)	97
Michael Arntz: Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung (Torsten Fuchs)	208
Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris. Die Recensio maior des sogenannten „Libellus practice cantus mensurabilis“ (Andreas Traub)	80
Johann Sebastian Bachs Kantaten zum Thema Tod und Sterben und ihr literarisches Umfeld (Markus Rathey)	84
Johann Sebastian Bach: NBA I/25: Kantaten zum 20. und 21. Sonntag nach Trinitatis und Kritischer Bericht (Werner Breig)	108
Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 9.2: Sechs kleine Praeludien BWV 933–938. Einzeln überlieferte Klavierwerke I und Kritischer Bericht (Werner Breig)	221
Johann Sebastian Bach: Toccata und Fuge d-moll BWV 565. Faksimile der ältesten überlieferten Abschrift von Johannes Ringk. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – Handschrift Mus. ms. Bach P 595 (Alfred Dürr)	222
Michael Brim Beckerman: New Worlds of Dvořák. Searching in America for the Composer's Inner Life (Albrecht Gaub)	439
Axel Beer: Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum (Rebecca Grotjahn)	89
Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau. Bericht über die Tagung Heiligenkreuz 6.–8. Dezember 1999 (Andreas Pfisterer)	414
Heinrich Ignaz Franz Biber: Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung (Hartmut Schick)	107
John Blow: Anthems IV: Anthems with instruments (Jürgen Schaarwächter)	479
Claus Bockmaier: Die instrumentale Gestalt des Taktes. Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik (Beate Hennenberg)	104
Doris Bosworth Powers: Carl Philipp Emanuel Bach. A Guide to Research (Markus Rathey)	426
Johannes Brahms: Doppelkonzert a-Moll, opus 102 (Peter Jost)	333
Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Thomas Röder)	435
Siglind Bruhn: Musical Ekphrasis in Rilke's „Marien-Leben“ (Andreas Meyer)	450
Erika Buchholtz: Henri Hinrichsen und der Musikverlag C. F. Peters. Deutsch-jüdisches Bürgertum in Leipzig von 1891 bis 1938 (Beate Hennenberg)	98
Humphrey Burton/Maureen Murray: William Walton. The Romantic Loner (Jürgen Schaarwächter)	318
Girolamo Calvi: Di Giovanni Simone Mayr (Arnold Jacobshagen)	429
Walter Aaron Clark: Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic (Johannes Ring)	95
Julia Clout: Geheime Texte. Jean Paul und die Musik (Thomas Synofzik)	314
Annemarie Clostermann: Das Hamburger Musikleben und Georg Philipp Telemanns Wirken in den Jahren 1721 bis 1730 (Dorothea Schröder)	83
Catherine Dale: Schoenberg's Chamber Symphonies. The Crystallization and Rediscovery of a Style (Ullrich Scheideler)	315
Thomas Daniel: Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre (Hans-Ulrich Fuß)	423
„Entre Denges et Denezy ...“ Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000 (Hanspeter Renggli)	465
Jeremy Dibble; Charles Villiers Stanford – Man and Musician (Jürgen Schaarwächter)	210
Ernst-Jürgen Dreyer: Zwei Briefe Richard Wagners an den Komponisten Robert von Hornstein im E. W. Bonsels-Verlag. Mit einer Monographie über Robert von Hornstein und einem Anhang über Robert Grund (Werner Breig)	90
Ferenc Erkel: Bátori Mária. Opera két felvonásban/Opera in two acts (Guido Elberfeld)	486
Dinko Fabris: Mecenati e musici. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nee'epoca di Monteverdi (1585–1645) (Hartmut Schick)	417
Manfred Fechner: Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts (Gerhard Poppe)	86
Roman Fischer: Frankfurter Telemann-Dokumente (Joachim Kremer)	310
Fabrice Fitch: Johannes Ockeghem. Masses and Models (Andreas Pfisterer)	195

Matthias Flämig: Verstehen – Hören – Handeln. Destruktion und Konstruktion der Begriffe (Bernhard Hofmann)	327
Claudio Gallico: Sopra li fondamenti della verità. Musica italiana fra XV e XVII secolo (Sabine Meine)	80
Michael Gassmann: Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluß und Eigenständigkeit (Jürgen Schaarwächter)	443
Albert Gier: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung (Antje Tumat)	322
Michele Girardi: Puccini. His International Art (Arnold Jacobshagen)	94
Olga Gladkova: Galina Ustwol'skaja – Musik als magische Kraft (Detlef Gojowy)	457
Ruth-Maria Gleißner: Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat (Tomi Mäkelä)	448
Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke, Abteilung III: Italienische Opere serie und Opern- serenaden, Band 6: Ipermestra (Elisabeth Schmierer)	110
Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke, Abteilung IV: Französische komische Opern, Band 6: Der betrogene Cadi (Elisabeth Schmierer)	110
Charles Gounod: La Nonne sanglante. Dossier de presse parisienne (1854) (Herbert Schneider)	206
Carl Heinrich Graun/Johann Sebastian Bach/Georg Philipp Telemann/Johann Christoph Altnickol (?)/Johann Kuhnau (?): Passionskantate „Wer ist der, so von Edom kömmt“ (Pasticcio) (Martina Falletta)	479
Peter Gülke: „... immer das Ganze vor Augen“. Studien zu Beethoven (Martin Geck)	202
Georg Friedrich Händel: Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 2: Orgelkonzerte I. Sechs Konzerte für Orgel und Orchester op. 4 (HWV 289–294). Konzert für Harfe und Orchester (HWV 294) (Agustí Bruach)	328
Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit. Kolloquium Goethe-Museum Düsseldorf 1997 (Gerhard Poppe)	198
Handbuch Kirchenmusik. Teilband I: Der Gottesdienst und seine Musik; Teilband II: Orgel und Orgelspiel; Teilband III: Chor- und Ensembleleitung (Martin Weyer)	323
Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werke, Interpretation (Thomas Berning)	468
Anna Harwell Celenza: The Early Works of Niels W. Gade. In Search of the Poetic (Michael Kube) ..	434
Jürgen Heidrich: Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahr- hunderts. Studien zur Ideengeschichte ‚wahrer‘ Kirchenmusik (Franziska Seils)	87
Hans Uwe Hielscher: Berühmte Orgeln der USA (Martin Weyer)	470
Historia Sancti Emmerammi Arnoldi Vohburgensis. Ca. 1030. Hrg. Von David Hiley (Michael Klaper)	193
Historiae sancti Dionysii Areopagitae. St. Emmeram, Regensburg, ca. 1050/16. Jh. Hrg. von Roman Hankeln (Michael Klaper)	193
Elisabeth Höllerer: Handlungsräume des Weiblichen. Die musikalische Gestaltung der Frauen in Mozarts „Le nozze di Figaro“ und „Don Giovanni“ (Eva Rieger)	428
Ignaz Holzbauer: Günther von Schwarzburg (Stephan Hörner)	109
Das Husumer Orgelbuch von 1758. Sammlung Benedix Friedrich Zinck (Johannes Ring)	481
Alberto Iesùè: Le Opere di Giovanni Benedetto Platti 1697–1763. Catalogo tematico (Gerhard Poppe)	202
Bernhard Janz: Der Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana. Studien zur Geschich- te des Bestandes (Klaus Pietschmann)	81
Leoš Janáček: Amarus. Kantate für Soli, gemischten Chor und Orchester (1897) (Melanie Unseld) ..	487
John Jenkins: Fantasia-Suites I (Johannes Ring)	478
Jubilate Deo. Miniature e Melodie Gregoriane. Testimonianze della Biblioteca L. Feininger. Catalogo a cura di Giacomo Baroffio, Danilo Curti e Marco Gozzi (Siegfried Gmeinwieser)	194
Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997 (Signe Rotter-Broman)	436
Nicole Kämpken: Hans-Georg Burghardt (1909–1993). Leben und Werk. Ein Sonderweg in der „modernen“ Musik (Peter Petersen)	456
Yuri Kholopov/Valeria Tsenova: Edison Denisov – The Russian Voice in European New Music (Detlef Gojowy)	461
Silvia Kind: Monologe (Detlef Gojowy)	455
Sebastian Klemm: Dmitri Šostakovič – Das zeitlose Spätwerk (Kadja Grönke)	99
Heinrich Christoph Koch: Musikalisches Lexikon. Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802 (Markus Waldura)	425
Anita Kolbus: Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pélleas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas (Arnold Jacobshagen)	444
Linda Maria Koldau: Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi (Walter Werbeck) ...	418
Beate Angelika Kraus: Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire (Herbert Schneider)	204

Anselm C. Kreuzer: Filmmusik. Geschichte und Analyse (Helga de la Motte-Haber)	474
Gustav A. Krieg: Cantus firmus-Improvisation auf der Orgel. System – Methode – Modelle (Birger Petersen-Mikkelsen)	105
Jeffrey Kurtzman: The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance (Linda Maria Koldau)	196
Beate Kutschke: Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom „Ende der Geschichte“ bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm (Gregor Herzfeld)	452
Hervé Lacombe: Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice (Arnold Jacobshagen)	437
Wolfgang Lessing: Die Hindemith-Rezeption Theodor W. Adornos (Andres Briner)	100
Peter von Lindpaintner: Briefe. Gesamtausgabe (1809–1856) (Michael Struck)	431
Franz Liszt: Sämtliche Schriften. Band 1: Frühe Schriften (Dieter Borchmeyer)	432
Heinz von Loesch: Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: ein Missverständnis (Walter Werbeck)	415
Joachim Lüdtke: Die Lautenbücher Philipp Hainhofers (1578–1647) (Annette Otterstedt)	416
The Mahler Companion (Elisabeth Schmierer)	97
John Marsh: Symphonies. Part 1: The Salisbury and Canterbury Symphonies (1778–1784); Part 2: The Chichester Symphonies and Finales (1788–1801) (Jürgen Schaarwächter)	480
Eva Marx/Gerlinde Haas: 210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart (Eva Rieger)	324
Hendrije Mautner: Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche „Verdi-Renaissance“ (Dieter Borchmeyer)	91
Sabine Meine: Ein Zwölfötener in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972) (Wolfgang Rathert)	320
Günter Meinhold: Zauberflöte und Zauberflöten-Rezeption. Studien zu Emanuel Schikaneders Libretto „Die Zauberflöte“ und seiner literarischen Rezeption (Michael Kohlhäufel)	312
Mitteleuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern. Konferenzbericht Prag 17.–22. September 2000 (Hermann J. Busch)	469
Annette Monheim: Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert (Gerhard Poppe)	198
Music and British Culture. 1785–1914. Essays in Honour of Cyril Ehrlich (Jürgen Schaarwächter) ...	313
Music in Eighteenth-Century Britain (Jürgen Schaarwächter)	313
Music, Words, and Images. Essays in honour of Koraljka Kos (Detlef Gojowy)	218
Musik der Mannheimer Hofkapelle, Band 2: Ignaz Holzbauer/Franz Beck. Solowerke für Sopran und Orchester (Thomas Betzwieser)	328
musik nachdenken. Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm im Gespräch (Joachim Brügge)	213
Musiktheorie. Festschrift für Heinrich Deppert zum 65. Geburtstag (Hans-Ulrich Fuß)	467
Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung (Peter Gülke)	102
Nineteenth-Century British Music Studies. Volume 2 (Jürgen Schaarwächter)	464
Nocturnale Romanum. Antiphonale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ pro nocturnis horis. Editio princeps (Andreas Pfisterer)	477
Dieter Nowka: Europäische Kompositionsgeschichte. Material, Verfahren, Komposition (Diether de la Motte)	325
Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401). Kunsthistorisches Museum Wien (Wolfgang Strohmayer)	217
Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik (Christian Berger)	307
Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten (Elisabeth Schmierer)	101
L'Opéra en France et en Italie (1791–1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux. Actes du colloque Franco-Italie tenu à l'Académie musicale de Villecroze (16–18 octobre 1997) (Herbert Schneider)	214
Andrew Parrott: Bachs Chor. Zum neuen Verständnis (Martin Geck)	424
Andrew Parrott: The Essential Bach Choir (Martin Geck)	424
Martin Petzoldt: Bachstätten. Eine Reiseführer zu Johann Sebastian Bach (Werner Breig)	83
Pop & Mythos. Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik (Udo Kirfel)	476
Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen (Peter W. Schatt)	475
John S. Powell: Music and Theatre in France 1600–1680 (Herbert Schneider)	308
Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III. (Christian Berger)	307
Siegbert Rampe/Dominik Sackmann: Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch (Martin Geck)	421
Peter Revers: Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer (Elisabeth Schmierer)	97

Karl Richter: 1926–1981. Musik mit dem Herzen. Eine Dokumentation aus Anlass seines 75. Geburtstags (Dieter Borchmeyer)	458
Paul Rodmell: Charles Villiers Stanford (Jürgen Schaarwächter)	210
Joachim Roller: Die Ausführung des Orgelcontinuo vornehmlich in den Rezitativen der geistlichen Kantaten und Passionen von Johann Sebastian Bach (Alfred Dürr)	200
Hans Rott (1858–1964). Biographie, Briefe, Aufzeichnungen und Dokumente aus dem Nachlaß von Maja Loehr (1888–1964) (Carmen Ottner)	93
Walter Salmen: Spielfrauen im Mittelalter (Melanie Unseld)	413
François Salvan-Renucci: „Ein Ganzes von Text und Musik“. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss (Dieter Borchmeyer)	447
Meinhard Saremba: Leoš Janáček. Zeit – Leben – Werk – Wirkung (Melanie Unseld)	442
Jukka Sarjala: Music, Morals, and the Body. An Academic Issue in Turku 1653–1808 (Tomi Mäkelä)	103
Arthur Schanz: J. S. Bach in der Klaviertranskription (Thomas Kabisch)	85
Johann Hermann Schein: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bande 3.1: Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae 1615, Teil 1 (Werner Breig)	220
Johann Hermann Schein: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band 3.2: Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae 1615, Teil 2 (Werner Breig)	220
Mathias Schillmöller: Maurice Ravels Schlüsselwerk „L’Enfant et les Sortilèges“. Eine ästhetisch-analytische Studie (Herbert Schneider)	316
Schlesisches Musiklexikon (Detlef Gojowy)	462
Klaus Schneider: Lexikon Programmmusik. Stoffe und Motive (Elisabeth Schmierer)	103
Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe/Dmitri Shostakovich and the Jewish Heritage in Music (Detlef Gojowy)	453
The Selected Letters of William Walton (Jürgen Schaarwächter)	318
Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Orchesterwerke, Band 3: Sinfonie Nr. 7 in h (Siegfried Oechsle)	111
Robert Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Werkgruppe 2, Band 3: 1. Sonate für Pianoforte und Violine op. 105, 2. Sonate für Violine und Pianoforte op. 121, F. A. E.-Sonate, 3. Violinsonate WoO 2 (Michael Struck)	483
Stefan Schwalgin: „Le Précepteur“ von Michèle Reverdy: Analyse der Kompositionstechnik unter semantischem Aspekt (Wolf Frobenius)	212
Manuela Schwartz: Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d’Indys „Fervaal“ (Melanie Unseld)	441
Howard E. Smither: A History of the Oratorio. Volume 4: The Oratorio in the nineteenth and twentieth centuries (Martin Loeser)	88
Stefanie Steiner: Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns „Schöpfung“ bis zu Beethovens „Neunter“ (Michael Kohlhäufel)	428
Wolfram Steude: Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte (Werner Breig)	466
Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk (Walter Werbeck)	446
Der Streichbogen. Entwicklung – Herstellung – Funktion. 16. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 3. und 4. November 1995 (Annette Otterstedt)	470
Streichbogen. Katalog. Sammlung alter Musikinstrumente und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien/Kunsthistorisches Museum (Annette Otterstedt)	470
Hans-Christian Tacke: Johann Gottlob Töpfer (1792–1870). Leben – Werk – Wirksamkeit (Martin Weyer)	432
Michael Talbot: The Finale in Western Instrumental Music (Sandra Binder)	467
Eero Tarasti: Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics (Paulo C. Chagas)	472
Annakatrin Täuschel: Anton Rubinstein als Opernkomponist (Kadja Grönke)	92
Peter Tschaikowsky. Musikalische Essays und Erinnerungen (Thomas Kohlhasse)	438
Susan Vandiver Nicassio: Tosca’s Rome. The play and the opera in historical perspective (Hans-Joachim Wagner)	211
Verzeichnis der Musikhochschulen in Deutschland (Beate Hennenberg)	326
Pierre de Villiers: Chansons (Christian Berger)	107
Johann Gottfried Walther: Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec (Hans-Günter Ottenberg)	420
William Walton: Edition. Volume 7: Façade Entertainments, comprising Façade: An Entertainment, Façade 2: A Further Entertainment and Four Additional Numbers (Jürgen Schaarwächter)	335
William Walton: Edition. Volume 23: Henry V. A musical scenario after Shakespeare (Jürgen Schaarwächter)	111

Carl Maria von Weber: Sämtliche Werke. Serie I. Kirchenmusik. Band 2. Missa sancta Nr. 1 Es-Dur (WeV A.2) mit Offertorium „Gloria et honore“ (WeV A.3); Missa sancta Nr. 2 G-Dur (WeV A.5) mit Offertorium „In die solemnitas“ (WeV A.4) (Walther Dürr / Bernhard R. Appel)	330
Das Weißenfelder Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732) (Rainer Bayreuther)	83
Matthias Wiegandt: Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik (Rebecca Grotjahn)	207
Markus Wirtz: Licht. Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Eine Einführung (Eike Feß) .	459
Jürgen Wulf: Die geistliche Vokalmusik Franz Lachners. Biographische und stilistische Untersuchungen mit thematischem Verzeichnis (Peter Ackermann)	312
Gerd Zacher: Max Reger. Zum Orgelwerk (Martin Weyer)	450
Diskussion	488
Eingegangene Schriften	112, 223, 336, 490
Mitteilungen	116, 228, 343, 493
Die Autoren der Beiträge	117, 230, 345, 496
Hinweise für Autoren	118

Namenregister

Zusammengestellt von Marianne Damm und Rainer Lorenz

- Abell, A. M. 364
Abel-Struth, S. 122
Abert, J. J. 431
Abraham, M. 98, 327
Abt, F. 398
Abu-Lughod, L. 266–268
Achillini 81
Achmatova, A. 458
Ackermann, P. 291, 313
Adam, A. 207
Adams, M. 404
Aderhold, W. 111
Adler, A. 139
Adler, G. 103, 107, 119, 166,
209, 443
Adorno, Th. W. 60, 100 f., 203,
259, 260, 275, 291, 319 f.,
395–397, 448, 449, 452 f., 474
Adriano, M. 48 f.
Aellen, Chr. 147
Agazzi, E. 8
Agee, R. J. 47, 51
Ahn, B. 187
Ahrens, Chr. 61, 183 f.
Ailianos 162
Albéniz, I. 95 f., 464
Alberti, L. B. 43, 274
Albinoni, T. 422
Albrecht, Chr. 324
Albrecht, G. 442
Albrechtsberger, J. G. 219
Albus, Th. 324
Alexander d. Gr. 248
Alfonso II. d'Este 417
Alkan 433
Alkman 163
Allen, Th. W. 155
Allihn, I. 411
Allis, M. 465
Allitt, J. St. 429
Allroggen, G. 332, 447
Almada, L. 56
Altenburg, D. 187, 428
Altenmüller, E. 56, 134
Altnickol, J. Chr. 463, 479 f.
Ambrazas, A. 182
Ambrosius, H. 194
Ammianus Marcellinus 130
Amodeo, I. 174
Amstätter, M. E. 411
Andalò, M. 63
Anderson, B. 267
Andersson, G. 182
Andraschke, P. 183, 410
André, J. A. 110, 428
Andrews 286
Anensour, G. 287
Anger, V. 177
Anglet, A. 284
Anne of Hanover 285
Annibaldi, Cl. 180
Antonicek, Th. 58
Apollodor 139
Apollonios Rhodios 139
Appadurai, A. 265
Appel, B. R. 183 f., 275, 333,
347 ff.
Appen, R. von 179
Appenninicola, S. 46
Appenzeller, N. 398
Archytas 140
Arensky, A. 97 f.
Aristophanes 3
Aristoteles 7, 10, 12, 104, 139,
308, 415
Armbruster, E. Th. A. 327
Armengaud, J.-P. 462
Arndt, J. 476
Arnim, A. von 284
Arnold, M. 84
Arntz, M. 208 ff.
Artaud 277 f.
Artemev, Vj. 462
Artmann, H. C. 187
Asaf'jev, B. V. 98, 473
Ashbee, A. 478
Askari, M. 167
Aspden, S. 289
Assmann, A. 132
Atkinson, Ch. 307
Attaignant, P. 107
Auber, Ch. 217, 254
Aubignac, d' 308
Audéon, H. 177
Auinger, S. 59
Aurnhammer, A. 284
Avenary, H. 131
Ayata, I. 477
Azguime, M. 186
Babnis, M. 174
Bacco, G. di 24, 42
Bach, A. M. 201, 222
Bach, C. P. E. 86 f., 290, 426 f.,
480
Bach, J. Chr. 481
Bach, J. S. 57 f., 84 f., 94, 106,
108 f., 168, 184, 187, 200 f.,
221 ff., 254, 277, 290, 313,
325 f., 351, 353, 354, 361,
364, 402, 409, 420 f., 441,
450, 453, 456, 459, 463 f.,
470, 479 f., 482
Bach, W. Fr. 86
Bachmann, W. 470
Bachmann-Medick, D. 269
Bacht, N. 320
Backes, D. M. 59, 436
Backhaus, W. 327
Bacon, Fr. 6, 12, 19
Bailey, R. 354
Baillot, P.-M. Fr. 258
Baini 82
Bajamonti, J. 219
Bajoras, F. 182
Baliga, K. 405
Balmont, K. 287
Balzak 92
Bandur, M. 420
Banks, P. 94
Bär, U. 483 ff.
Barbieri, P. 180
Bardi, T. 405
Barethel, U. 273
Barham, J. 97
Barker, D. J. 464
Bärmann, H. 431
Barnett, G. 288
Barnett, R. D. 141, 152
Baroffio, G. 194 f.
Baroni, M. 62
Barrault, J.-L. 278
Barsham, E. 231
Barsova, I. 58
Bartels, U. 108
Bartenstein, H. 243, 252
Barthélémy, M. 177
Bartlett, R. 287
Bartók, B. 108, 171, 182, 321,
462, 291
Bartolino da Padua 371, 373
Barzun, J. 249
Bashford, Chr. 314
Bashir, M. 169
Basini, L. 94
Basset, A. 207
Bastin, M. 55
Batka, R. 182
Bätschmann, O. 274
Baudillon 207
Baumann, A. 446
Baumann, M. P. 166, 273, 281
Baumgarten 15
Bauni, A. 412
Bayer, B. 131
Bayerndörfer, H.-P. 275
Bayreuther, R. 1 ff., 83, 117
Beaumarchais, P. A. 214
Becis, V. 60
Beck 328
Beck, Chr. 181
Beck, D. 357
Beck, Fr. 328 ff.
Becker, H. 5, 125
Becker, M. 172
Becker, P. 282
Becker, T. 272 ff., 345
Beckerman, M. B. 439 ff.
Beckmann, Kl. 469
Beeks, G. 286, 288
Beer, A. 89 f., 110
Beethoven, L. van 15, 57, 89,
105, 111, 168, 202 ff., 204 ff.,

- 214, 217, 219, 232, 235, 238,
242 f., 248, 254, 259 f., 278,
281, 283, 287, 319 ff., 325 f.,
351, 357, 361 f., 364, 375,
383, 428, 435, 441, 444,
448 f., 464, 473 f.
- Begović, M. 219
Beißner, Fr. 348
Bek, M. 182
Beldemandis, P. de 368
Bellini, G. 175, 214, 487
Bellotto, Fr. 430
Belotti, M. 173
Belyjs, A. 458
Bendidio, I. 417
Bendikowski, T. 60
Benjamin, A. 210
Benjamin, W. 395, 433
Bent, M. 25 ff., 27, 31, 36, 41,
366
Bent-Hallmark 28
Bentivoglio, C. 417
Bentivoglio, E. 417
Bentivoglio, Familie 417 f.
Bentivoglio, G. 417
Bentzon, A. Fr. W. 129
Berg, A. 187, 281, 291, 407
Berg, J. 186
Bergamaschi, E. 195
Bergamo, M. 220
Berger, Chr. 107, 250, 308
Berger-Doer, G. 154
Bergman, D. 289
Bergmann, A. 273
Berhalter 432
Berio, L. 102, 291 f.
Bériot, Ch. A. de 258
Berković, Z. 219
Berkold, Chr. 80, 307, 414
Berlioz, H. 205 ff., 231 ff.,
250 ff., 321, 433, 439, 473
Berlioz, L. 240
Berlioz, N. 238
Bermbach, U. 101
Bern, Abt 414
Bern von Reichenau 194
Bernard 252
Bernardt, S. 215
Bernhard, M. 307, 414
Berning, Th. 469
Bernstein, J. A. 107
Bernstein, L. 459
Bersch, W. 307
Besard, J. B. 416
Besseler, H. 23, 102 f., 120, 327,
365
Best, T. 289, 328
Bettinelli, E. 405
Betz Wieser, Th. 309, 330
Beyer, P. 467
Beyerlinck, L. 2
Bezić, J. 219
Bezić, N. 219
Biamatti, A. B. 47
Biba, O. 437
Biber, H. I. Fr. 107 f., 470
- Biel, M. von 274
Binder, S. 467
Birchler, L. 456
Birke, J. 10, 14
Bismarck, O. von 60
Bittmann, A. 289
Bizet, Ad. 438
Bizet, G. 215, 437 f.
Björk 179
Björkvall, G. 308
Blažeković, Z. 218 f.
Blachly, A. 307
Blackburn, B. J. 47
Blees, Th. 282
Bliss, A. 210
Blitt, Chr. 175
Bloch, E. 120, 279, 316
Block-Diener, E. 153
Bloom, H. 231, 281
Bloom, P. 231, 235, 249, 253,
259 f.
Blow, J. 479
Blumberg, G. 408
Blume, Fr. 102
Blume, J. 286, 436
Blume-Baum, R. 102
Blumenberg, H. 6, 19,
Board, M. 416
Boccardi, M. 286
Boccherini, L. 434
Bockelkamp, M. 347, 357
Bockholdt, R. 22
Bockmaier, Cl. 104 f.
Bodin, Th. 438
Bodley, S. 404
Boehmer, R. M. 136
Boenicke, Chr. 181
Boer, J. 184
Boestfleisch, R. 437
Boethius, A. M. T. S. 47, 158 f.
Böggemann, M. 412
Böhm, G. 481
Böhme, H. 273
Böhmert, K. 286
Boismortier 289
Bonsels, W. 91
Bonz, J. 476
Borchard, B. 101, 412
Borchmeyer, D. 92 f., 411, 434,
448, 459
Borgheti, V. 403
Borin, A. 63
Borren, Ch. van den 26
Bose, F. 262
Boss, R. 58 f.
Bossard, R. 424 f.
Both, A. 56
Bottarelli 329
Botzet, B. 282
Bouchet 278
Boucoucheliev, A. 278
Boud-Bovy, S. 160
Bougault-Ducoudray 205
Boulez, P. 274, 278, 281, 321,
461
Bourdieu, P. 47, 61, 174, 269, 272
- Boutillon, X. 134
Bowen, J. A. 249
Bower, C. 307
Boydell, B. 404
Boyleau, S. 50
Bozarth, G. S. 382
Braam, G. 251, 257
Brahms, J. 94, 168, 172, 326,
333 f., 354, 364, 382 ff., 406,
436 f., 440 f., 444, 448, 450,
472, 483 f.
Branchu, C. 240
Brandenburg, D. 174
Brandis 327
Brandl, R. M. 166 ff., 230, 261
Brandstetter, G. 273, 275, 277
Brandt, Chr. 292
Brandt, M. 101
Brandt, T. 356
Bran-Ricci, J. 184
Braun, J. 131, 453, 455
Braun, W. 2, 5, 54, 275, 361,
415
Braunbehrens, V. 284
Brecht, B. 119, 461
Breig, W. 45, 84, 86, 91, 109,
221 f., 289 f., 398 ff., 466
Breko, H. 219
Brentano, B. von 431
Brentano, Cl. 284
Bresgen, C. 291
Breunig, H.-W. 184
Bridge, Fr. 210
Briner, A. 101, 402
Bringmann, M. 436
Brinkmann, R. 45, 213 f., 316,
383, 385 f., 449
Britten, B. 101, 319
Brizi, Br. 62
Brjusov, V. 287
Brockes, B. H. 311
Brockhaus, Kl. 398
Broholm, H. C. 128
Brommer, Fr. 139 f.
Brosche, G. 354
Brossard, S. de 199, 420
Brosse, Chr. 183
Brobeck, R. 102
Brotherston, G. 269
Brown, A. P. 375, 379
Brown, E. 468
Brown, J. 288
Brown, R. R. 123
Bruach, A. 328
Bruch, M. 364
Bruckner, A. 58 f, 93 f., 168,
326 f., 354, 435 f.
Brügge, J. 214
Bruhn, S. 450 ff.
Bruhns, N. 482 f.
Brumann, Chr. 265
Brunelli, Br. 111
Brunetière 176
Brusdeylins, Cl. 424
Brusniak, Fr. 183, 291, 406
Brzoska, M. 236

- Bužga, J. 469
 Buch, E. 176
 Buchholz 173
 Buchmann, M. 282
 Bucholtz, E. 98 f.
 Buckley, A. 122, 219, 404
 Budday, W. 467 f.
 Budde, E. 45
 Buffet, M. 404
 Bugenhagen, Beate 173 f.
 Buhr, G. 275
 Buitenen, B. van 408
 Buji, B. 219
 Bukofzer, M. 23 f., 32, 43
 Bula, K. 283
 Bullard, M. M. 46, 50
 Bullerjahn, Cl. 475 f.
 Bullock, Ph. R. 287
 Bülow, C. von 443
 Bülow, H. von 431, 439
 Burghardt, H.-G. 456 f.
 Burghauser, J. 441
 Burkhard, W. 402
 Burnet, J. 156, 158
 Burrows, D. 289, 314
 Burton, H. 318 f.
 Busch, F. 91
 Busch, G. 198 f., 284
 Busch, H. J. 173, 408, 469
 Buschmeier, G. 287
 Busch-Salmen, G. 284, 291
 Busnoy 307, 403, 407
 Büsser, M. 477
 Butchart, D. 51
 Buttstedt, J. H. 5
 Buxtehude, D. 173, 441, 481 f.
 Byrd, W. 478
 Byrne, M. 55
 Byron, Lord 215
- Cadenbach, R. 181, 183, 412
 Cage, J. 186, 279, 326, 454
 Cahn, P. 102 f.
 Cairns, D. 253
 Calella, M. 403
 Callely, F. 404
 Callido, G. 219
 Calliwoda 432
 Calvi, G. 429 f.
 Calvisius 2
 Calzabigi, R. de' 234, 240
 Calzado, T. 217
 Cambitoglou, A. 144, 147, 152
 Campa, C. 180
 Campagnolo, St. 371
 Campe, R. 366
 Campell, St. 288
 Campins, R. 43
 Capponi, N. 46 f., 51 ff.
 Careri, E. 286
 Carl Gregor Graf von Mecklen-
 burg 126
 Carl Theodor, Kurfürst von
 Württemberg 109
 Carnap 8
 Carner, M. 94 f.
- Caroline von Sayn-Wittgenstein,
 Fürstin 231, 398
 Carpani, G. 214
 Carse, A. 252
 Carvalho, L. 239
 Casimir, H. 208
 Cassirer, E. 13
 Castil-Blaze 204
 Castoriadis, C. 277
 Cataio 470
 Cato 50
 Caus, S. de 180
 Cavalcanti, B. 48
 Cavalieri, E. de 277
 Cavallini, I. 219
 Čechov, A. 187, 454, 455
 Celan, P. 278, 468
 Celenza, A. H. 434 f.
 Cellini, B. 235, 433
 Ćerf de la Viéville, le 354
 Černý, J. 469
 Černý, P. 469
 Cerquiglini, B. 366
 Cervantes, X. 286
 Cesari, G. 24
 Ceulemans, A.-E. 47
 Chafe, E. T. 197
 Chagall, M. 454
 Chagas, P. C. 474
 Chamy, J. 147
 Chang, K.-C. 131
 Charles II. 478
 Charlton, D. 177
 Charpentier, G. 310, 318
 Chaussou, E. 318
 Chaviano, Fl. 292
 Chegai, A. 62
 Chéhab, M. H. 151
 Chentova, S. 454
 Cherubini, L. 206, 435
 Chevillard, C. 258
 Chézy, H. von 431
 Chi, H. J. 55
 Chiartano, B. 136, 151
 Chiesa, G. S. 153
 Childe, G. 122
 Chimènes, M. 176
 Chisté, P. 194
 Chłopicka, R. 182
 Cholopov, J. N. 288, 461 f.
 Chopin, Fr. 283, 326, 433, 463,
 473 f.
 Chrenkow, M. 182
 Chrennikov, T. 455, 462
 Chrissochoidis, I. 288
 Christen, N. 247
 Christensen, J. 402
 Christian IV. von Dänemark
 173
 Chrysender, Fr. 327, 357
 Cicero 47
 Ciciliano, A. 183
 Ciconia, J. 22 ff., 403
 Cien, K. 131
 Ciliberti, G. 31 f.
 Cimarosa, D. 429
- Cinque, M. T. 180
 Citron, P. 233 f., 238, 252, 254
 Cizek, B. 218
 Clairambault 310
 Clark, St. L. 426
 Clark, W. A. 95 f., 464
 Clarke, D. L. 122, 128
 Claudius, M. 284
 Claus, R.-D. 222
 Clemencic, R. 472
 Clemens VII., Papst 50
 Clement, A. 84
 Clercx 29, 31 f., 35 f.
 Cleve, Joachim Adolf 104
 Clifford, J. 266, 268 f.
 Cloot, J. 314 f.
 Clostermann, A. 83
 Cochrane, E. 46, 52
 Cocteau 182
 Cofer, A. F. 239
 Cohrs, B. G. 59
 Cola 216
 Colasse 354
 Cole, M. 62
 Cole, S. 464
 Coleman, O. 476
 Colette 316
 Colles, H. C. 444
 Contis, G. 289
 Cook, A. B. 139
 Cooper, S. F. 465
 Coprario, J. 478
 Corboli, F. 49
 Corder, F. 210
 Corelli, A. 422, 470
 Cornaz, M. 177
 Corneilson, P. 49
 Correggio, N. da 81
 Corsi, C. 37
 Corsino 236
 Cosma, O. L. 182
 Costa, M. 314
 Couperin, F. 290
 Coussemaker, E. de 368
 Couvreux, M. 177
 Cowells, H. 186
 Cowgill, R. 314
 Cox, D. 444
 Cox, G. 404
 Craggs, St. R. 335
 Cramer 110
 Creelman, J. 440
 Crillys, C. 404
 Crocker, R. L. 123
 Croll, G. 110, 232
 Csányi, E. 405
 Csiba, G. 324
 Csobádi, P. 260
 Cunis, J. W. 480
 Curley, T. 187
 Curti, D. 194 f.
 Curtis, G. 25
 Curtiss 438
 Custodis, M. 409
 Czáký, M. 436

- D'Indy, V. 175 ff., 410, 441 f.
 Da Ponte, L. 429
 Dadelsen, G. von 222, 365
 Dahlhaus, C. 89, 120, 122, 213, 220, 231, 243, 312, 428, 459, 474
 Dahlinger, St.-Chr. 146
 Dainoraviciene, G. 182
 Dalayrac 214
 Dale, C. 315 f., 464
 Dallapiccola, L. 462
 Damcke, L. 239
 Damm, P. 446
 Dammann, R. 3, 5 f.
 Damon 158 f.
 Damrosch, W. 463
 Daněk, P. 469
 Danel 60
 Daniel, Th. 423 f.
 Dannreuther, Ed. 314
 Dante Alighieri 47
 Danuser, H. 275, 280, 365
 Darwin, Ch. 125
 Dauvois, M. 134
 David, F. 483
 Davidson, P. 287
 Davis, M. 476
 Davis, R. B. 283
 Déaddé 207
 Dean 438
 Deaville, James A. 410
 Debryn, C. 382
 Debussy, Cl. 176, 216, 326, 442, 444 f., 462
 Dehn, S. 421
 Dehorn 217
 Delaforest 207
 Delatte, A. 139
 Deleuze, G. 212, 279
 Delfino, A. 367, 371
 Delivorrias, A. 144, 154
 Denecke 327
 Deniers, Fr. 458
 Denisov, E. 458, 461 f.
 Dent, E. J. 210 f., 443
 Deppert, H. 467 f.
 Derricke, J. 219
 Derrida 278
 Descartes, R. 2 ff., 11, 12
 Deschamps, A. 206
 Desmarais, C. 204
 Deutsch, O. E. 111
 Deutsch, D. 16
 Devriès-Lesure, A. 217
 Diana, Lady 477
 Dibble, J. 210 f., 314, 464
 Diebold, B. 91
 Diederichsen, D. 477
 Diepenbrock, A. 59
 Dieppo, A. G. 258
 Dies, A. Chr. 376
 Dietrich, A. 483 f.
 Diggle, J. 158
 Dilthey 9
 Diodor 139
 Dippert, W. 283
 Ditters von Dittersdorf, K. 219
 Dittmar-Dahnke, P. 477
 Dittrich 31
 Dittrich, A. 437
 Dittrich, M.-A. 406
 Dittrich, P.-H. 276
 Dittrich, R. 25
 Dlouhý, D. 186
 Dobbins, F. 107
 Dobszay, L. 307
 Döhring, S. 175, 257
 Doliner, G. 220
 Dolinszky, M. 486
 Dömling, W. 472
 Donati 138, 150
 Doni, G. B. 81
 Donis, A. 49, 51
 Donizetti, G. 215, 430
 Dörffel, A. 239, 251, 256 ff.
 Dorfman, J. 291
 Dostojewskij, F. 458
 Dotzauer 89
 Doussal, F. L. 176
 Downes, O. 448
 Draeseke, F. 410
 Draheim, J. 412
 Dratwicki, A. 178
 Dratwicki, B. 178
 Dreier, K. 291
 Drese, F. 173
 Dreyer, E.-J. 90 f.
 Dreyfus, L. 175, 200
 Droste-Hülshoff, A. von 219
 Drost, I. 84
 Druckenmüller, Chr. W. 482 f.
 Dryden, J. 404
 Dubois, S. 177
 Dubos, Abbé J. B. 19, 290
 Dubowy, N. 22
 Duchamp, J. 107
 Dufay, G. 23 f., 29, 41, 44 f., 403
 Duparc 410
 Duprez, G. 236
 Dürr, A. 201, 223
 Dürr, W. 331, 364, 406, 468
 Dürre, R. 185
 Dusella, R. 363
 Dussek, J. L. 219
 Dvořák, A. 186, 439 ff.
 Dvořák, M. 44
 Dvořáková, M. 186
 Dymond, D. P. 127 f.
 Dyson, G. 210
 Earp, L. M. 371
 Ebener, D. 158
 Ecghaerd (Egardus), J. 42
 Eckhardt, A. 291
 Ecklebe 407
 Eco, U. 474
 Eder, G. 407
 Edgerton, S. Y. 44
 Edler, A. 172 f., 289 f., 320
 Egardus 26
 Eggers, H.-J. 127
 Eggers, W. 48
 Egk, W. 407, 459
 Ehmann, W. 425
 Ehrhardt, D. 177
 Ehrlich, C. 313 f.
 Ehrmann-Herfort, S. 179 ff., 289 f.
 Eichendorff, J. von 410, 463
 Eichmann, R. 55, 133, 121, 136
 Einstein, A. 50, 81
 Eisler, H. 119 f., 391 ff.
 Eismann, G. 350, 360
 Elberfeldt, G. 487
 Elgar, E. 211, 319, 443 f.
 Ella, J. 314
 Ellès, E. 231 f., 237 f.
 Ellis, K. 176
 Ellsworth, O. B. 25
 Elms, B. 286
 Elschak, O. 54
 Elsner, J. 463
 Elsworth, J. 287
 Elworthy, F. Th. 143
 Emans, R. 354, 357
 Emerson, C. 287
 Emrich, H. 56, 134
 Engelhardt, M. 179
 Enßlin, W. 286
 Eppelsheim, J. 469
 Erben, K. J. 440
 Erickson, R. 2
 Erkel, F. 486 f.
 Erlmann, V. 265
 Erwe, H.-J. 475 f.
 Eschenburg, J. J. 199
 Escudier 207
 Este, A. d' 51
 Estreicher, Z. 134
 Ett, C. 312
 Euler, L. 1
 Euripides 158, 277
 Evans, A. J. 143
 Everett, H. 16
 Everett, W. A. 220
 Evtušenko, Ev. 453, 455
 Eyck, van 44
 Faber, H. 416
 Faber, R. 468
 Fabian, J. 266
 Fabris, D. 417 f.
 Fagnocchi, G. 63
 Fagotto, V. 49
 Fahlbusch, L. 438
 Fahlbusch, M. 284 f.
 Falconer, K. 375, 377, 380
 Falletta, M. 480
 Fallows, D. 25, 41, 403
 Faltus, L. 487
 Fano, F. 24
 Fano, P. da 48
 Farinelli, G. 429
 Farkas, Z. 435
 Farmer, H. G. 130
 Farolfi, M. 63
 Fasch, C. F. 86 f.

- Fauquet, J.-M. 231 f., 236, 240, 250, 253
 Fauré, G. 445
 Fauser, A. 176
 Favart, Ch.-S. 329
 Fechner, M. 86 f., 188
 Fedele, B. 154
 Feder, G. 357, 360, 364, 375, 376 f.
 Federhofer, H. 5
 Feil, A. 220
 Feininger, L. 82, 194 f.
 Feld, St. 265
 Feldman, M. 47
 Feldmann, Fr. 462
 Fellingner, I. 437
 Fenaruolo, G. 51
 Fenlon, I. 50, 366
 Ferrabosco d. J., A. 478
 Ferrand, H. 236, 238, 240, 243 f.
 Ferrier, P. 215
 Fesefeldt, Chr. 278
 Feß, E. 461
 Fessmann 59
 Fétis, F.-J. 134, 205 f.
 Ficker, R. von 23 f., 119
 Finkenbeiner, U. 136
 Finscher, L. 22, 25, 38, 91, 101, 185, 198, 204, 213, 310, 328 ff.
 Finter, H. 277
 Fioravanti, V. 429
 Fiorentino 207
 Firsova, E. 462
 Fischböck, M. 92
 Fischer, C. von 31
 Fischer, Ed. 275, 456
 Fischer, H. 469
 Fischer, K. von 24, 26, 29, 37, 42 f.
 Fischer, M. 56
 Fischer, R. 310
 Fischer, W. 119
 Fischer-Lichte, E. 272 f.
 Fisher, D. D. 278
 Fiske, R. 308
 Fitch, F. 195 f.
 Fladt, H. 55
 Flämig, M. 327 f.
 Fleischmann, B. 454
 Flich, R. 58
 Floros, C. 291, 440
 Flotzinger, R. 219
 Flusser, V. 347
 Focht, J. 184
 Foerster, H. von 12
 Foltz, J.-M. 186
 Fontana, E. 218
 Ford, Ch. 428
 Forkel, J. N. 134
 Fournier, E. 231
 Förster, S. 103
 Fortino, S. 62
 Fortunata 414
 Foucault, M. 3, 279
 Fox, R. 262, 269
 Franchi, S. 180
 Franck, C. 176, 177, 450
 Franklin, J. 56
 Fredriksson, N. 408
 Freislich, J. B. Chr. 184
 Freitas, R. 288
 Frenzen 104
 Freres 308
 Frescobaldi, G. 80, 417, 456
 Freud, S. 102
 Freystädter 89
 Fricke, D. 184
 Fricke, J. P. 61
 Friedlein, G. 158
 Friedrich der Fromme von Mecklenburg-Schwerin 200
 Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 250, 254
 Friesenhagen 444
 Frisch, W. 316, 412
 Fritz, G. 402
 Fritz, R. 189 ff.
 Frobenius, L. 125
 Frobenius, W. 212, 291
 Froberger, J. J. 456
 Fröhlich 328
 Frolich, M. 362
 Fromson, M. 52
 Froning, H. 153
 Frühling, J. W. 173
 Frutolf von Michelsberg 414
 Fuchs, T. 210, 469
 Fuentes, J. L. 56
 Funck, M. T. 173 f.
 Fürstin Sayn-Wittgenstein 238
 Furtwängler, A. 139
 Furtwängler, W. 448
 Fuß, H.-U. 424, 468
 Fux, J. J. 5, 218
 Gabrielli, G. 194
 Gabriellova, J. 182
 Gadamer, H.-G. 7
 Gade, N. W. 434 f.
 Gál, H. 334, 382
 Galand, M. 177
 Galileo, G. 6, 16
 Galilei, V. 403
 Gallico, Cl. 80
 Gallo, F. A. 26, 29, 31, 37 f., 42 f., 367, 414
 Gallus, J. 219
 Ganassi 49
 Ganassi dal Fontego, S. 48
 Ganz, Cl. 282
 Garcia, P. 236
 Gardano, A. 48, 51
 Garnaes, M. 444
 Garza, Oscar Mazareñas 404
 Gasparini, A. de 245
 Gassmann, M. 443 f.
 Gätjen, B. 61
 Gaub, A. 441
 Gautier 207
 Gebhard, W. 275
 Geck, M. 204, 423, 425
 Geer, I. De 134
 Geertz, C. 125
 Gehrig, U. 149
 Geibel 410
 Geiger, Fr. 407, 409
 Geiringer, K. 232, 375, 382
 Geisler, U. 59 ff.
 Gembloux, Fr. de 26
 Generali, P. 429
 Genette, G. 250
 Genière, J. de la 150
 Gentili, B. 139
 Gentilini, A. R. 63
 Georigades, Thr. 125
 Gérard, Y. 232 f., 251
 Gerasimova-Persydska, N. 182
 Gerber, E. L. 420
 Gerber, R. 240
 Gerhard, A. 102, 174, 402, 409, 429
 Gerlach, R. 5
 Gershwin, G. 291, 454
 Geršov, S. 454
 Gerstenberg, W. 365
 Gesualdo di Venosa 276
 Geuen, H. 178, 476 f.
 Gevaerts 308
 Geyer, H. 187 f.
 Gezelius 104
 Gherardello da Firenze 372
 Giacomelli 207
 Giacosa 215
 Gianfreda, S. 274
 Gianotti, R. 195
 Gibert, P.-C. 329
 Gier, A. 312, 322
 Gies, St. 446
 Giocanti, St. 176
 Giovanni da Firenze 369, 371, 374
 Girardi, M. 94 f.
 Giuliani, L. 144, 153
 Giulio, A. M. Di 139
 Gladkova, O. 457 f.
 Glanz, Chr. 406
 Gleissner, R.-M. 448 ff.
 Glettler, M. 436
 Gligo, N. 220
 Glinka, M. 326
 Glissant, Ed. 262
 Glöckner, A. 479
 Gloyšev, E. 454
 Gluck, Chr. W. 62, 110 f., 176, 219, 231 ff., 254, 259, 260, 277, 287, 411
 Gmeinwieser, S. 195
 Gnesin, M. 454 f.
 Gockel, H. 276
 Goes, G. 184
 Goethe, J. W. von 174, 187, 198 ff., 219, 249, 284, 285, 357, 428, 433
 Goffman, E. 272
 Gogol, N. 458
 Göhler, G. 91, 327

- Gojowy, D. 57 f., 185 ff., 220, 442, 455, 456, 458, 462, 464
 Goldmann, B. 152
 Goldmann, Fr. 212
 Goldsmith, J. 475
 Goll 407
 Göllner, Th. 307
 Gómez, M. 23, 27
 Gonzaga d'Este, Familie 80, 417
 Gonzaga d'Este, I. 80 f.
 Gonzaga, Kaiserin Eleonora 418
 Goodman, B. 454
 Goodman, N. 19
 Goold, G. P. 155
 Goossens, E. 210
 Gorbačev, M. 462
 Górecki, H. M. 182, 186
 Goretti, A. 417
 Gossec, F.-J. 177 f., 206
 Gossett, P. 22 f., 29
 Gottsched 1, 10
 Gottstein, B. 412
 Gottwald, Cl. 102
 Götz, R. 469
 Götz, W. 414
 Götzelt, Th. 56
 Gould, Gl. 456
 Gounod, Ch. 206 f., 437
 Gozzi, C. 287
 Gozzi, M. 194 f., 372
 Graf, N. 402
 Graf, W. 171
 Graham-Jones, I. 480 f.
 Grahn, G. 408
 Grasmück, H. 84
 Grätz, J. 431
 Gratzer, W. 436, 472
 Graun, C. H. 87, 479 f.
 Graun, J. G. 86
 Greco, E. 154
 Greenacombe, J. 286
 Greene, M. 314
 Gregor-Dellin, M. 233, 398
 Greimas, A. J. 473
 Grenfell, B. P. 161
 Grésillon, A. 347, 349, 353, 361, 363, 366
 Grétry, A. E. M. 214
 Greve, M. 166 ff., 261 ff.
 Grgič, M. 219
 Grieg, E. 364, 448
 Griepenkerl, W. R. 252
 Griesinger, J. G. 376 f.
 Griffin, E. 404
 Grillparzer, Fr. 433
 Grimm, Brüder 284
 Grimm, G. 231
 Grimm, H. 199
 Grönke, K. 93, 98, 100
 Grosch, N. 407
 Grossbach, M. 60
 Grossins, E. 25, 41
 Groth, R. 176
 Grotjahn, R. 90, 208
 Gruber, Cl. 324
 Gruber, G. 54, 57, 260, 406, 436 f., 472
 Gruhn, W. 58
 Grünbaum, J. Chr. 251, 254 ff.
 Grund, R. 90 f.
 Grundig, J. G. 87
 Gründler, J. 186
 Grünke, Kl. 470
 Gruppe, G. 475
 Gruszczyńska-Ziolkowska, A. 56
 Gualtieri, Marchese di 417
 Guarini, A. 417
 Guarini, B. 417
 Guarinoni, H. 413
 Guattaris 212
 Gubajdulina, S. 457, 462
 Gudger, W. D. 289, 328
 Guido von Arezzo 2, 307
 Guilbault, J. 265
 Guiliani, É. 177
 Guilielmo da Francia 370
 Guiomar, M. 260
 Gülke, P. 103, 119 f., 202 ff., 213, 365
 Gumbrecht, H.-U. 366
 Gumin, H. 12
 Gundlach, Kl.-J. 83
 Günther 36
 Günther, M. 61 f.
 Günther, U. 27
 Günther, W. 347
 Gurewitsch, Wl. 182
 Gurlitt, W. 103
 Gurney, O. R. 123
 Gustav Adolf von Schweden 416
 Gut, S. 432
 Gyrowetz, A. 174, 219
 Haar, J. 49 f.
 Haartman 104
 Haas, G. 324 f.
 Haas, M. 56, 365
 Haas, N. 272
 Habeneck, Fr. A. 205, 258
 Haberey, W. 136
 Hadding, G. 447
 Haering, J. 138, 148
 Haffner, W. 324
 Hagel, St. 55, 123
 Hahn, O. 357
 Hainhofer, Ph. 416 f.
 Halévy, Fr. 215, 437
 Hall, S. 262
 Hallaschka, St. 477
 Hallé, Ch. 240
 Hallmark, A. 25 ff., 29, 31 f., 36, 41
 Hameline, J.-Y. 177
 Hamm, Ch. 22 f., 27
 Hamma, K. 153
 Hammerstein, R. 131
 Hammond, N. 128
 Händel, G. Fr. 91, 168, 198 ff., 285 f., 288 ff., 327 f., 353, 357, 409, 428
 Handl, J. s. Gallus
 Handschin, J. 185
 Hanke, E. M. 402
 Hankeln, R. 307
 Hannerz, U. 265 f.
 Hansell, S. 354
 Hansen, G. M. 173
 Hanslick, E. 104, 280, 350, 409, 440 f., 448
 Hanson, A. M. 354
 Harcourt, M. d' 126
 Harcourt, R. d' 126
 Harich-Schneider, E. 456
 Harnoncourt, N. 107
 Harrandt, A. 59
 Harris, E. 285, 288
 Harten, U. 93
 Hartker 477
 Hartmann, Ph. 468
 Hartwich, W.-D. 411
 Härtwig, D. 447
 Haskell, Fr. 417
 Haslinger 333
 Haslmayr, H. 406
 Haß, U. 277
 Hasse, J. A. 199
 Hasse, N. 173
 Hauff, W. 175, 410
 Haug, A. 308
 Haury, J. 61
 Hausegger, Fr. von 104
 Häusler, A. 121
 Hausmann, R. 334
 Hay, L. 348
 Haydn, J. 178, 218 f., 232, 254, 256 f., 361, 364, 375 ff., 382, 428, 441, 481
 Hayes, M. 318, 411
 Hebbel, F. 382
 Hebenstreit, P. 61
 Hecht 211
 Heeg, G. 199, 273, 275, 277
 Heers, J. 47
 Hefling, St. E. 97
 Hegel, G. W. Fr. 57, 176, 203, 279, 452
 Heidegger, M. 473
 Heidlberger, F. 245
 Heidrich, J. 87, 398, 403, 411
 Heine, H. 219, 347, 433
 Heinemann, E.-G. 399
 Heinemann, M. 179 f., 183, 291, 402, 410, 446
 Heinichen, J. D. 86, 188
 Heinrich, G. 284
 Heinze, G. 239, 256 f.
 Helbig-Maler 147
 Hellanikos 139 f.
 Heller, Fr. C. 437
 Heller, K. 86, 221, 360
 Heller, W. 288
 Hellmesberger, J. 485
 Hellwig, Fr. 131
 Helm 427
 Helms, D. 178
 Hemming, J. 179
 Hendler, M. 179

- Hénin, Ch. 177
Henkel, H. 61
Henle Verlag, G. 390
Hennenberg, B. 99, 105, 327
Henrich, D. 19
Henscher, S. 178
Henselt, A. von 283
Henson, K. 217
Hentschel, F. 409
Henze, H. W. 292, 451
Henzel, Chr. 284
Hepokoskis, J. 404
Hepworth, G. 173
Herakles 139 f., 147
Herbert von Cherbury, Lord 416
Herbert, Tr. 314
Herchenröder, M. 469
Hercher, R. 162
Herder, J. G. 284
Heriger, St. 289
Herman, M. 187
Hermann der Lahme 414
Hermann, B. 474
Hermann, M. 468
Hermannus Contractus 193, 308
Herodot 162
Heron von Alexandrien 130
Herre, Gr. 357
Herrmann, M. 57, 446 f.
Herschel, W. 480
Hertel, J. W. 87
Herz, J. 446
Herzfeld, G. 452
Herzog, W. 354
Heydemann, H. 139
Hickmann, E. 55 ff., 121 ff., 156, 230
Hickmann, H. 126
Hiekel, J. P. 406
Hielscher, H. U. 470
Hiemke 477
Hieronymus 131
Hiley, D. 193 f., 307 f.
Hill, M. 440
Hiller, J. A. 87, 199
Hilliard, K. 411
Hills, L. 147
Hilzinger, K. H. 412
Hind, J. 319
Hindemith, P. 57, 100 f., 168, 351, 402, 407, 450 f., 456, 461
Hindricks, Th. 286 f.
Hinrichsen, H.-J. 402, 406, 411
Hinrichsen, H. 98 f.
Hinz, R. 179
Hirschen, A. 3
Hirschmann, W. 307
Hirshberg, J. 367
Hitler, A. 448
Hobohm, W. 185, 188, 310 f.
Hobsbaum 267
Hochadel, M. 307, 414
Hochradtner, Th. 54
Hodder, J. 128
Hofer, W. 277
Hoffmann 245
Hoffmann von Hoffmannswaldau, Chr. 463
Hoffmann, A. 405
Hoffmann, B. 178, 4
Hoffmann, E. T. A. 15, 235, 463
Hoffmann, F. 280
Hoffmann, St. 283
Hoffmann-Erbrecht, L. 462
Hofmann, B. 328
Hofmannsthal, H. von 92, 446 f.
Hohoman 236
Holbrooke, J. 335
Hölderlin, F. 348
Höllner, E. 428 f.
Holliger, H. 275, 465 f.
Holoman, D. K. 234, 250 f.
Hölscher, T. 144
Holschneider, A. 365
Holst, G. 210
Hölszky, A. 101, 275, 277, 458
Hölter, A. 199, 284
Holzbauer, I. 109 f., 328 ff.
Homer 155 ff., 237
Honegger, A. 402
Honys, V. 469
Hopfner, R. 183, 470 f.
Hopkins, G. M. 465
Hoppe, A. 476
Hora, J. 469
Horaz 158
Horn, C. 273
Horn, W. 188
Hornberger, B. 475
Hornbostel, E. M. von 103, 124
Hörner, St. 110
Hornstein, F. von 90
Hornstein, R. von 90 f.
Horton, P. 464
Hortschansky, K. 240
Horyna, M. 469
Höslinger, Cl. 406
Hosokawa, T. 279
Hothos, H. G. 279
Howard, P. 231, 239
Howell, H. 210
Huber 60
Huber, A. 217 f.
Huber, F. 398
Huber, K. 103, 278, 465, 472
Hucbald 307
Huchthausen, L. 155
Huck, O. 366 f.
Huebner, St. 176, 215
Hügel, H.-O. 475
Hughes, A. 193
Hughes, D. W. 126
Huglo, M. 307
Hugo, R. 469
Hülser, K. 159
Humperdinck, E. 364
Hünerwadel, F. 398 ff.
Hunt, A. S. 161
Hunter, D. 286, 289
Hüsken, R. 283
Husmann, H. 5
Husserl 8, 474
Hutcheson 7
Hüttenbrenner, A. 111
Ianuarius 414
Ibach, M. 258
Ibsen, H. 176
Iesuè, A. 202
Illica 215
Immermann, K. 410
Ingres 236
Ionesco, E. 275
Insula, F. de 27
Irland, J. 210
Isaac, G. 128
Iser, W. 19, 280
Isidor von Sevilla 133
Ives, Ch. 291
Jackson, Ph. T. 25
Jackson, T. L. 446, 453
Jacob, G. 210
Jacobi, J. Chr. 288
Jacobshagen, A. 95, 175, 177 f., 250 ff., 257, 345, 430, 438, 446
Jacopo da Bologna 369, 371 f., 374
Jadassohn, S. 99
Jaenecke, J. 326 f.
Jäger, R. 56
Jäger, R. M. 189 ff.
Jahn, O. 103
Jähnichen, G. 129
Jakob, F. 130
Jakob, G. 477
Jakovlev, V. V. 438
Jampol'skij, M. 454
Janáček, L. 101, 442 f., 487 f.
Janáček, Zd. 442
Jancik, H. 93
Janecka-Jary, F. 406
Janowka, Th. B. 469
Jansen, Chr. 60 f.
Jansen, G. 350
Janz, B. 81 f.
Janz, R.-P. 472
Jara, V. 292
Jaschinski, A. 185
Jean Paul 172, 314 f.
Jenkins, J. 478 f.
Jenner, G. 382
Jentoft-Nilsen, M. 150
Jentz, J. 477
Jeschke, L. 407
Jestremski, M. 412
Jitta, A. N. Z.-J. 145
Joachim, J. 334, 387, 449, 483, 485
Johann Adolf I. 83
Johannes de Lyburgias 24
Johannes de Muris 80, 373, 414
John, E. 103, 407
John, H. 446
Johnstone, H. D. 314
Joppig, G. 61

- Josquin des Prez 36, 44, 81, 326, 403
 Jost, E. 179
 Jost, P. 257, 335
 Jullander, S. 173
 Junghänel 424
 Jungheinrich, H. K. 277
 Jung-Kaiser, U. 291
 Jurgenson, P. I. 439
 Juričić, V. 220
 Jusfin, A. 457
 Juzeliunas, J. 182

 Kačić, L. 435
 Kabelková, M. 469
 Kabisch, Th. 85
 Kagel, M. 102, 274, 276, 460, 476
 Kalbeck, M. 382
 Kalisch, V. 199
 Kalliwoda, J. W. 398
 Kaltsoum, O. 169
 Kaminski, H. 456
 Kamlah, W. 327
 Kämpken, N. 456 f.
 Kandinsky, W. 404, 474
 Kant, I. 15, 272, 203, 274, 284, 452
 Kapp, J. 233
 Kapp, R. 320, 472
 Karaghiorga-Stathacopoulo, Th. 147, 152
 Karajan, H. von 448
 Kares, M. 324
 Karkoschka, E. 59, 468
 Karl der Große 282
 Karmer, H.-G. 184
 Kaschubas, W. 174
 Kaškin, N. 98, 438
 Kassel, M. 275, 465
 Katalonič, V. 218 f.
 Katzenberger, G. 172, 365
 Kearney, M. 265
 Keil, Ch. 265
 Keil, K. 283
 Keil, W. 476
 Keil-Senserowa, N. 283
 Keiser, R. 84
 Keldany-Mohr 89
 Kellar, A. D. 427
 Keller 432
 Kellner, J. P. 222 f.
 Kelly, C. 287
 Kelterborn, R. 402
 Kemp, W. 279
 Kempe, R. 459
 Kent, Chr. 444
 Kenyon de Pascual, B. 61
 Kerll, J. C. 218
 Kerman, J. 362
 Kerr, A. 463
 Kersten, W. 402
 Kertész, I. 203
 Kertscher, H.-J. 284
 Keusen, R. 282
 Keym, St. 176, 181 ff., 185, 410

 Keynes, M. 289
 Khaled 265
 Kiefer, K. H. 275
 Kiesewetter, R. G. 125, 312
 Kilian, D. 222
 Kilmer, A. D. 55, 121, 123
 Kim, L. 178
 Kim, M. 288
 Kind, S. 455
 Kinesias 164
 King, R. 285
 Kinkel, J. 220
 Kircher, A. 2 f., 5, 13, 134, 179 ff.
 Kirchner, Th. 402
 Kirfel, U. 477
 Kirkendale, U. 285
 Kirkendale, W. 285
 Kirnberger 420
 Kirsch, W. 436
 Kirschnigk 408
 Kistner, Verlag 399
 Kittler, W. 363
 Kjuí (Cui) 439
 Klaassen, J. 407
 Klages, L. 351
 Klaić, V. 220
 Klais 469
 Klaper, M. 194, 414
 Klassen, J. 172
 Klaus, S. K. 61
 Klee, P. 402
 Klein 211
 Klein, A. 109
 Klein, G. 477
 Klein, R. 320
 Klein, T. R. 185
 Kleinertz, R. 432 f.
 Klemenčić, I. 220
 Klemm, S. 99
 Klemperer, O. 448, 463
 Klenke, D. 61
 Klenke, K. 261 ff., 345
 Klepper, J. 463
 Klimt, G. 450
 Klopstock, Fr. G. 284, 411, 428, 435
 Klotz, H. 450
 Klotz, S. 180
 Klüger, R. 102
 Knajfel, A. 462
 Knappertsbusch, H. 459
 Knepler, G. 119 f., 429
 Kniazewa, J. 185
 Knighton, T. 25
 Koželuh, L. A. 219
 Koball, M. 57
 Koch, G. R. 101
 Koch, H. Chr. 425 f.
 Koch, Kl.-P. 182, 283, 411, 463, 469
 Koch, L.-Chr. 261 ff., 345
 Kochanovskaja, R. 462
 Köchel, L. Ritter von 54
 Koehlin, Ch. 445
 Kofie, N. N. 185

 Kohl, K. 411
 Kohlhase, Th. 439
 Kohlhäuff, M. 312, 406, 428
 Kohnz, Br. 356
 Kolbus, A. 444 ff.
 Koldau, L. M. 198, 403, 418 ff.
 Kolisch, R. 320 f.
 Konfuzius 131
 Konjus, G. 98
 Konrad, U. 354, 362, 364, 398, 402, 472
 Konstaninovskaja, E. 454
 Konwitschny, Fr. 327
 Kooij, P. 62
 Koopman, T. 424
 Kopiez, R. 56, 134
 Köpping, Kl.-P. 272
 Korte, W. 32, 41, 44
 Kos, K. 218 ff.
 Kossatz-Deissmann, A. 154
 Koster, J. 62
 Kostka, V. 182
 Koter, D. 182, 218
 Koukal, P. 469
 Kovařík, J. 441
 Kramer, R. 278, 281
 Kramer, U. 286
 Krappe, A. H. 50
 Kras 29
 Kratzenstein, Chr. G. 408
 Kraus, B. A. 204 ff.
 Kraus, J. M. 329
 Kraus, K. 119, 275, 278
 Krause, A. 364, 406
 Kravets, N. 288, 454, 455
 Krcková, M. 187
 Krežma, F. 219
 Kreft, E. 325
 Kreher, D. 330
 Krejn, A. 455
 Kremer, J. 22 f., 117, 173, 311, 411, 427
 Krenek, E. 407
 Kretzschmar, H. 103, 109, 209
 Kreuel, M. 282
 Kreutzer, H.-J. 198
 Kreutzer, L. 207
 Kreutziger-Herr, A. 25
 Kreuzer, A. C. 474 f.
 Krexos 164
 Krickeberg, D. 61 f.
 Krieg, G. A. 105 ff.
 Krieger, J. G. 83
 Krieger, J. Ph. 83
 Krispijn, Th. 123
 Krombach, G. 435
 Kronos, H. 183, 435, 437, 448
 Kropfinger, Kl. 239
 Kross, S. 357, 456
 Krouthén, M. 62
 Krueck, A. H. 410
 Krummacker, Fr. 36, 44 f., 55, 213, 437
 Krüsike, J. Chr. 3
 Ktesibios 130
 Kučerová, M. 487

- Kube, M. 406, 435, 437
 Kubelik, R. 442
 Kubik, G. 130
 Kuchelmeister, E. 407
 Kücken, Fr. W. 431
 Kudell, Fr. 463
 Kuhač, F. K. 220
 Kühn, Cl. 325, 447
 Kuhn, E. 438, 453, 455
 Kuhn, Th. S. 11
 Kuhnau, J. 479 f.
 Kühnel, J. 260
 Kuijkens 424
 Künckel, J. P. 408
 Kunicki, W. 283
 Kunz, A. 255
 Kunze, St. 240, 419, 429
 Kunzen, Fr. L. A. 411
 Kuon, P. 436
 Kurth, E. 103, 402, 473
 Kurtzman, J. 196 ff., 418
 Küster, K. 99, 481
 Küthen, H.-W. 278
 Kutschke, B. 452 f.
 Kyyanovska, L. 182
- La Gorce, J. de 309
 La Mara 398
 Labor, J. 90
 Lacan, J. 272
 Lach, R. 119
 Lachenmann, H. 60, 183, 276 f.,
 291
 Lachmann, K. 351
 Lachner, Fr. 312 f.
 Lachner, V. 385
 Lacombe, H. 177, 214 f., 437 f.
 Laloue, Chr. 121
 Lalouette 354
 Landgraf, A. 285 f., 288 f.
 Landini, Fr. 31, 367, 370 ff.
 Landino, Fr. 367
 Landmann, M. 171
 Landmann, O. 87
 Lang, F. 3
 Langford, J. A. 247
 Langley, L. 314
 Langner, J. 76
 Lantins, A. de 24, 27 ff., 41, 43
 Lantins, H. de 24, 26
 Laroche, H. 438
 Laroš, G. 98, 438 f.
 Larsen, J. P. 375
 Larsen, W. P. 128
 Lasso, O. di 50, 313
 Laszlo, F. 182
 Latanza, A. 180
 Latcham, M. 61
 Laube, J. 439
 Lauf, I. 121
 Laux, L. 272
 Lavater, J. K. 284
 Lawergren, B. 56
 Lawes, W. 478
 Lawson, G. 56
 Layolle, F. 47, 50
- Layton, B. J. 23, 25, 32, 36 f.,
 41 f., 45
 Le Pautre 310
 Leaver, R. A. 84
 Lecce, G. Di 181
 Lechleitner, F. 406
 Lechleitner, G. 406
 Lederer, J. 437
 Leeuw, R. de 458
 Lefébure-Wély 205
 Legrand, Ph.-E. 162
 Legrand, R. 177
 Legrant, G. 42
 Lehmann, H.-Th. 276 f.
 Lehnhold 254
 Leibniz, G. W. von 4 f., 7, 12,
 456
 Leibnitz, Th. 94, 472
 Leibowitz, R. 320 ff., 448
 Leibrock, J. A. 251 f., 254 ff.,
 257 f.
 Leinkauf, Th. 180
 Leiris 321
 Leisinger, U. 5
 Lejeune, S. Cl. 24
 Lemmel, M. 411
 Lemonnier, P.-R. 110
 Lenau, N. 219
 Lengová, J. 182
 Lenin 463
 Lenormant, Fr. 143
 Lenz, W. 212, 242
 Leo X., Papst 50
 Leonidas von Tarent 139
 Lepore, L. 139
 Lespinard, B. 177
 Lessing, W. 100 f.
 Leuchtmann, H. 23 f.
 Levinas, M. 349
 Lévi-Strauss, Cl. 203, 321, 452 f.
 Lévy, Fr. 214 f.
 Lewis, M. S. 48
 Ley, Kl. 286
 Libin, L. 61
 Liebermann, R. 465
 Lieven, A. von 55
 Ligeti, G. 60, 171, 279, 291, 460
 Liliencron, D. von 412
 Linarol, Familie 183
 Linarol, V. 183
 Lindenberg, V. 182
 Lindgren, L. 314
 Lindmayr-Brandl, A. 55, 403
 Lindner, R. 146
 Lindpaintner, P. von 431 f.
 Linley, Familie 481
 Lippius, J. 3, 21
 Lippus, U. 182
 Listenius, N. 415
 Liszt, F. 95, 232, 235, 259, 283,
 326, 357, 354, 398 ff., 406,
 410, 432 ff., 435, 439
 Lithander, C. L. 173 f.
 Litschauer, W. 406
 Littscheid, F. 94
 Litzmann, B. 485
- Livadi, F. W. 219
 Livljanič, K. 219
 Ljubimov, A. 458
 Llorens, J. M. 82
 Lloyd-Jones, D. 111 f., 335 f.
 Lo Porto, F. G. 151
 Load, L. 62
 Lobe, J. Chr. 354, 356, 360
 Locke, J. 7, 21
 Lockspeiser, E. 258
 Lockwood, L. 232, 361 f.
 Lodes, B. 435, 446
 Loehr, F. 93
 Loehr, L. 93
 Loehr, M. 93 f.
 Loesch, H. von 415
 Loeser, M. 89
 Löffler, W. 475 f.
 Logau, Fr. von 463
 Lohmann, H. 146
 Lomtev, D. 283
 Long, M. P. 370 f.
 Longfellow, H. W. 440
 Lonitz, H. 319 f.
 Loos, H. 182 f., 185, 410, 447
 Lorentz, K. 7, 12
 Lorenzen, P. 327
 Lorenzo da Firenze 369
 Losert, F. 175
 Loster-Schneider, G. 284
 Lothwesen, K. 179
 Lotti, A. 188
 Loubinoux, G. 215
 Lourié, A. 454
 Louvat-Molozay, B. 308
 Lovelock, J. 185
 Löwe, F. 59
 Lowenstein, M. 186
 Lowinsky, E. E. 50
 Lübbe, H. 4, 102
 Lübeck, V. 106
 Lüdtke, J. 416 f.
 Ludwig, F. 16, 26
 Lueders, K. 173
 Lug, R. 477
 Luhmann, N. 7, 10, 12, 14 f.
 Lühning, H. 354, 374
 Lukács, G. 279
 Lully, J.-B. 178, 243, 309, 310,
 354
 Lund, C. S. 123 ff.
 Lustig, M. 128
 Luther, M. 459, 471
 Lutosławski, W. 462
 Lütteken, L. 13, 19, 103, 198 f.,
 402 f., 411
 Luxemburg, R. 102
 Lymburgia, J. de 24, 27, 41
 Lynch, R. 314
- MacCue, E. 405
 Macdonald, H. 253, 259 f.
 Macey, P. 52
 Mach, E. 360
 Machaut, G. de 23, 32, 371
 Macintosh, I. 405

Mack, D. 233
Mackenzie 464
Mackerras, Ch. 442
Macpherson, J. 237
Maderna, B. 274, 321
Madonna 166, 168, 178, 265,
475 ff.
Maehder, J. 260
Maertens 427
Maeterlinck, M. 444 f.
Magnard, A. 318
Magyar, Th. 319
Mahler, A. 97
Mahler, G. 58, 93 f., 97, 327,
410, 443, 453, 473 f.
Mahling, Chr.-H. 126, 251, 274
Mahnkopf, Cl.-St. 316
Maier, F. G. 121 f., 127 f.
Mainwaring 198
Majer-Bobetko, S. 220
Mäkelä, T. 104, 184 f., 450
Maler, W. 457
Malevič, K. 454
Malherbe, Ch. 258
Malina, J. 405
Malipiero, G. Fr. 49
Mallarmé, St. 278
Malveič, K. 187
Mandelstam, O. 278
Manger, K. 188, 411
Maniates, M. R. 48
Manicke, D. 106
Mann, N. 287
Mannelli, N. 47
Manniche, L. 156
Manns, A. 314
Mantova, J. de 81
Manzari, F. 195
Maquart (Mackar), F. 439
Marchant, E. C. 162
Marco, G. De 47
Marcus, G. 268
Marek, C. 402
Margraf, W. 446
Margraf, J. 185
Marica, M. 214
Markull, F. W. 173
Marpurg 420
Marrocco, Th. W. 367
Marsh, J. 480 f.
Marsollier 214
Martin, F. 402
Martinez, M. L. 366 f.
Martini, Padre 62
Martinů, B. 182, 185
Martius, K. 183
Marvin, R. M. 288
Marx, A. B. 251, 285
Marx, B. 181
Marx, E. 324 f.
Marx, H.-J. 288, 398
Marx, K. 457
Marx, W. 54, 365, 404
Marx-Weber, M. 198, 411
Mascher, E. 129
Mason, D. Gr. 444
Massart, Frau 237
Massenet, J. 215
Massenkeil, G. 88
Masur, K. 463
Matjušins, M. 187
Matl, J. 469
Matmos 179
Matteo da Perugia 24, 29, 35,
42 f.
Mattheson, J. 1, 12, 16 ff., 21,
198, 290
Maturin 215
Maurepas 310
Mauser, S. 23 f., 54 f., 275,
289 f., 437, 472
Mautner, H. 91 f., 175
Max, H. 480
May, A. 55, 126
Mayer, G. 392, 395
Mayer, L. 325
Mayo, M. E. 153
Mayr, G. S. 429 f.
Mazzini, G. 91
Mazzocchi, D. 81, 250
McClary, S. 197, 213
McCorkle, M. 382
McCreesh 424
McDaniel, W. B. 143
McGeary, Th. 286, 289
McLeod, K. 289
McVeigh, S. 314
Medek, I. 187
Medici 46, 50 ff., 417
Medici, C. de' 50
Medici, L. da 81
Medulič, A. 219
Medvedeva, I. 288
Meer, J. H. van der 131
Meeteren, van 397
Megaw, V. 121
Mehl, A. 58
Mehmel, C. 173
Méhul 257
Meier, H. 50
Meine, S. 81, 172, 320 ff.
Meinhold, G. 312
Meisel, M. 61
Mejerchol, V. 287
Melanippides 164
Meltser-Chafran, I. 283
Mendel, A. 201
Mendelssohn Bartholdy, F. 249,
254, 256 f., 350, 360 f., 431,
435, 464
Mendelssohn, A. 463
Mendes, W. 446
Mendivil, J. 56, 261 ff., 346
Meneghini, L. 195
Ménéstrier 308
Mengelberg, W. 59
Merleau-Ponty 272, 474
Merriam 171
Mersch, D. 274, 281
Mersenne, M. 180, 183 f.
Mesnadière, La 308
Messiaen, O. 171, 212, 461
Messwarb, K. 260
Metastasio, P. 110, 199, 284,
329
Metzger, H.-K. 275 f., 375, 450
Meyer, A. 412, 450, 452
Meyer, C.-F. 348
Meyer, F. 402
Meyer, R. 284
Meyer-Eller, S. 22
Meyerbeer, G. 91, 94, 215, 254,
257, 487
Meyerhold, V. 454
Mező, I. 399
Michael, J. 219
Michalaks, J. M. 173
Michaud-Pradelles, C. 61
Michel, Chr. 284
Michelangelo Buonarroti 99, 453
Michels, U. 373
Michoels, S. 454
Mieg, P. 456
Mies, P. 382
Miklaušič-Ceran, S. 219
Mikuláš, J. 469
Milanollo, T. 398
Milin, M. 182
Miller, G. 454
Miller, N. 446
Milton, J. 428
Minervini, G. 143
Mioli, P. 62
Mitchell, D. 97
Mittelstraß, J. 7, 9, 16
Mizler, L. 1 ff.
Młynarski, E. 182
Mnuchin, L. 288
Mobbs, K. 62
Moderne, J. 107
Moehring, R. 284
Moeran, E. J. 210
Mohler, A. 12
Mohn 211
Mohrs, R. 282
Molière 206, 309 f.
Molter, J. M. 188
Mommsen, Th. 327
Money-Coutts, F. 96
Mongrédién, J. 251
Monheim, A. 198 ff.
Moniuszko, St. 182, 404
Montemaggio, G. 287
Monteverdi, C. 80 f., 176,
196 ff., 276 f., 286, 307, 351,
417 f., 418 ff.
Moore, J. N. 319
Moore, J. 418
Morath, R. 324
Morgenroth, A. 399
Morlacchi 174
Moscatelli, D. 219
Mosch, U. 465
Moser, A. 387
Mosewius 463
Motte, D. de la 326
Motte-Haber, H. de la 452, 475
Moyle, A. 129 f.

- Mozart, W. A. 54, 58, 109, 168,
 206, 215, 219, 237, 254, 276,
 286 f., 312, 321, 352 ff., 362,
 364, 375, 425, 428 f., 441,
 444, 447, 464, 468, 474, 487
 Mücke, P. 188
 Mueller, R. Ch. 399
 Mühlh, P. v. der 155
 Müllenhoff, K. 351
 Müller, A. 398
 Müller, E. H. 382
 Müller, H. 277 f.
 Müller, I. 407
 Müller, M. 408
 Müller, U. 260
 Müller-Karpe, H. 127 f.
 Münch, P. 174
 Munck 104
 Mundry, I. 291
 Mundt, H. 469
 Mungen, A. 273, 287
 Muristos 130
 Murphy, K. 206 f.
 Murphy, M. 404
 Murray, G. 444
 Murray, M. 318 f.
 Musgrave, M. 314
 Musketa, K. 285
 Mussat, M.-Cl. 251
 Mussorgski, M. 326
 Muth, M. 477
 Muthesius, I. 183
 Muthesius, T. 184
 Muti 309

 Nabokov, Vl. 184
 Nacchini, P. 219
 Nádas, J. 24, 367, 371 f., 373 f.
 Nadira 236
 Nägele, R. 431 f.
 Nägeli, H. G. 402
 Nakič, P. 219
 Napoleon Bonaparte 134, 206,
 248
 Napoléon III. 204
 Narbutaite, O. 182
 Nárdas 42
 Nardelli, F. P. 195
 Naredi-Rainer, P. 59
 Naso, P. O. 155
 Nauhaus, G. 172
 Naumann, B. 314
 Naumann, J. G. 188
 Nazirite, E. 454
 Nebesnyj, I. 186
 Nectoux, J.-M. 251
 Neef, S. 93, 101, 455
 Negwer, I. 183
 Neppi, A. 153
 Neschke, K. 184
 Neubecker, A. J. 161
 Neumann, F. H. 201
 Neumann, G. 272
 Neumann, H. 405
 Neumann, W. 201
 Neuvians, Kl. 291

 Newman, E. 444
 Newton 2 ff., 8
 Nicassio, S. V. 211 f.
 Nicolet, A. 459
 Nicolodi, F. 215
 Niedermüller, P. 286 f.
 Niemann, W. 448
 Niemeyer, H. G. 149
 Niemöller, Kl. W. 183, 469
 Niessner, M. 477
 Nietzsche, Fr. 163, 176, 276,
 278, 409,
 Nikolaus I. Fürst Esterházy 405
 Niubò, M. 469
 Nodier, Ch. 214 f.
 Nolde, E. 456
 Nono, L. 102, 274, 276, 468
 Noske, F. 216
 Nottebohm, G. 351
 Novák 185
 Novak, V. 220
 Novello, A. 257
 Nowak, L. 94, 375
 Nowka, D. 325 f.
 Nowowiejski 185
 Núñez, S. 55 f.
 Nußbaumer, Th. 291
 Nyquist, Kr. 290

 O'Dwyer, S. 55
 Oberhaidacher, J. 43
 Obrecht, J. 403
 Ockeghem, J. 45, 195 f., 326
 Oechsle, S. 111, 435
 Oefner, Cl. 188
 Offenbach, J. 437
 Olesen, O. 173
 Oliveros, P. 409
 Olleson, Ph. 314
 Olsen, D. A. 126
 Olympos 163
 Opitz, M. 463
 Opp, W. 323 f.
 Oppermann, A. 375 ff.
 Orel, A. 382
 Oridryus, J. 415
 Ornstein, L. 454
 Orsi, P. 150
 Ortgies, I. 173
 Ortigue, d' 206
 Osborne, G. 250
 Osiander 325
 Osthoff, W. 308, 418 f.
 Ostleitner, E. 220
 Otloh von St. Emmeram 193
 Ottenberg, H.-G. 421, 446
 Otterstedt, A. 184, 417, 471
 Ottner, C. 94, 471
 Otýpka, R. 187
 Ourodová, L. 405
 Overbeck, P. 289 f.
 Ovid 47, 155 f.
 Owens, J. A. 51
 Oy-Marra, E. 273
 Ozawa-Müller, K. 363

 Pächt, O. 43 f.
 Paderewski, I. J. 182, 185
 Paër, F. 214, 286, 429
 Paganini, N. 433
 Page, D. L. 160
 Paisiello, G. 214
 Palestrina, G. P. da 82, 313, 441
 Palić-Jelavić, R. 219
 Palmer, Chr. 111 f.
 Palmer, T. 319
 Palumbo, J. 24
 Panagl, O. 55, 58, 260
 Panofsky, E. 43 f.
 Panuzzi, R. 82
 Paolo da Firenze 372 f.
 Pape, J. H. 61
 Pape, U. 408
 Parabosco, G. 48
 Paris, J. 279
 Parrott, A. 424 f.
 Parrott, I. 444
 Parry, Ch. H. 210
 Parry, H. 465
 Pärt, A. 186
 Pascall, R. 382 ff., 472
 Pasler, J. 175
 Pasqui, A. 149, 151
 Pass, W. 414
 Patsch, H. 284
 Pauen, M. 184
 Paul, O. 159, 209
 Pavesi, St. 429
 Paynes, A. 444
 Peřina, P. 405
 Pearson, I. D. 21
 Pecorina, P. 49, 51
 Peirce, Ch. S. 473
 Pelinka, W. 58
 Pelker, B. 109 f., 328 ff.
 Pelletan, F. 239
 Pelucchi, P. 429 f.
 Penderrecki, K. 182, 472
 Peppel, D. 292
 Pepping, E. 291
 Pepusch 289
 Pérez de Arce, J. 56
 Peri, J. 276
 Perl, H. 312
 Permoser, M. 59, 407
 Perrin, É. 240
 Perugini, R. 180
 Perusio, M. de 42
 Perz, M. 27
 Petchenina, L. 287
 Peters, S. 273, 277
 Petersen, P. 275, 457
 Petersen-Mikkelsen, B. 107
 Petrarca, Fr. 47, 53, 284
 Petrobelli, P. 37, 216
 Petrocci 81
 Petsche, H. 58
 Petzoldt, M. 84 ff.
 Petzoldt, R. 438
 Pfarr, K. 274
 Pfeiffer 427
 Pfeiffer, K. L. 366

- Pfeiffer, R. 62 f.
 Pfeiffer, Th. 60
 Pfisterer, A. 196, 415, 478
 Pfitzner, H. 291, 409
 Pfeleiderer, M. 179
 Pflug, I. 273
 Pherekrates 164
 Pherekydes 139 f.
 Philipp, König von Spanien 285
 Philippaki, B. 140
 Philippi, D. 110, 287
 Philodemos 161
 Philokles 139
 Philoxenos 164
 Phrynis 164
 Piños, A. 186
 Piazza, A. 285
 Piccinni 244
 Pickering, J. 416
 Pierno, Fr. 372
 Pierre de la Rue 44 f.
 Pietsch, Chr. 140
 Pietschmann, K. 82, 174 f.,
 187 f., 403
 Pietzsch, M. 466
 Piljatikov, V. S. S. 186
 Pilsz, M. 59
 Pindar 163
 Pirrotta, N. 367, 372
 Pisendel, J. G. 86
 Pisukalíková, G. 187
 Pivon-Vallin, B. 287
 Pixérécourts 214
 Plachta, B. 284
 Platon 3, 9, 17, 156 ff.
 Platti, G. B. 202
 Plebuch, T. 427
 Plesch, T. 477
 Pleyel, I. 219, 258
 Poché, Chr. 55
 Poglietti, A. 218
 Pohl, R. 257
 Pöhlmann, E. 123
 Poldiaeva, E. 98, 288
 Pollux 140
 Polth, M. 98
 Polymnastos 163
 Poniatowska, I. 182
 Popingis, D. 174
 Popov, G. 287
 Popp, S. 412
 Poppe, G. 87, 200, 202, 287
 Pöppmann, D. 60
 Pourvoyer 317
 Powell, J. S. 308 ff.
 Powers, D. B. 426
 Pozzi, P. 202
 Praetorius, M. 12, 54
 Praßl, Fr. K. 435
 Prätorius, J. 481
 Preller, J. G. 221
 Press, St. 287
 Pretagostini, R. 139
 Prévert, J. 186
 Preyer, G. 16
 Price, C. A. 308
 Printz, W. C. 5, 13 f., 20
 Pritchard, J. 335
 Prokof'ev, S. 287 f., 461
 Prodocimus de Beldemandis 37
 Proust, M. 474
 Psaroudakes, St. 56, 123
 Pseudo-Plutarch 158, 161 ff.
 Puccini, G. 168, 211 f., 215, 364,
 443, 446
 Pudlák, M. 187
 Pul'ver, L. 454
 Purcell, H. 354, 404, 424, 479
 Pure, de 308
 Purser, J. 55, 134
 Puschkin, A. 458
 Pütz, W. 280
 Pythagoras 158 f.
 Quantz, J. J. 86
 Quinault 178, 310
 Quintilian 274, 415
 Raab, M. 406
 Raabe, P. 399
 Rachmaninow, S. 410
 Rackwitz, G. Chr. 408
 Radke, G. 140
 Raff, Chr. 468
 Raff, J. 207 f., 354, 472
 Rajk, L. 405
 Rakhmanova, M. 288
 Ramann, L. 432
 Rameau, J.-Ph. 176, 188, 290,
 325
 Ramin 430, 459
 Ramm, Fr. 420
 Rampe, S. 421 ff.
 Randhofer, R. 56
 Ranger, T. 267
 Raphael di Santi 134
 Rappe, M. 178, 476 f.
 Rasumowsky 203
 Rathert, W. 322
 Rathey, M. 85, 427
 Rauhe 328
 Rauhe, H. 179
 Rault, Chr. 184
 Rausch, A. 414
 Ravel, M. 288, 316, 321
 Ray, V. 187
 Reaney, B. 26, 32
 Reaney, G. 25, 42, 367
 Rebmann, M. 412
 Reckow, Fr. 365
 Redepenning, D. 287 f., 399
 Reger, M. 183, 291, 324, 357,
 412, 450
 Rehm, W. 364
 Rehmann, Th. B. 282
 Reicha, A. 237
 Reichardt, J. Fr. 87, 200, 284 f.
 Reid, Fr. 405
 Reilly 97
 Reinecke 328
 Reinecke, C. 207 f.
 Reinhard, U. 166
 Reipsch, Br. 310 f.
 Reiser, S. 406
 Reisinger, M. 59
 Renggli, H. 240, 466
 Renner, K.-H. 272
 Rentsch, I. 185
 Reson, J. 24, 41
 Reus, Kl.-D. 405
 Reutter, G. 218
 Reverdy, M. 212
 Revers, P. 97, 436, 472
 Reznikoff, I. 134
 Rhodes, D. 404
 Rhys Jones, Gr. 314
 Ribke 328
 Richter, K. 458 f.
 Richter, Kl. P. 261
 Richter-Ibáñez, Chr. 184 f.
 Richtsteig, N. 282
 Ricordi, J. 250, 430
 Riedel, Fr. W. 435 f., 469
 Rieger, E. 325, 429
 Riehn, R. 275 f., 375, 450
 Riemann, H. 208 ff., 354, 425,
 473
 Riemann, R. 209
 Riethmüller, A. 127, 156, 183,
 291, 409
 Rifkin, J. 424 f.
 Rihm, W. 212 ff., 276 f., 354,
 409, 449, 452, 472
 Riley, J. 287
 Rilke, R. M. 450 ff.
 Rimski-Korsakow, N. 326
 Ring, J. 96, 479, 483
 Ringk, J. 222 f.
 Rischer, R. 310 f.
 Rissin, J. 458
 Rissin, O. 458
 Ritter, R. 182
 Ritter, Th. 232
 Ritzarev, M. 454
 Ritzel, F. 178
 Roždestvenskij, G. 57
 Robbins Landon, H. C. 375 f.,
 378
 Roberts, J. 286
 Robins, B. 481
 Rocconi, E. 55
 Roch, E. 155 f., 230
 Rocher, E. 234, 242
 Röd, W. 436
 Rode-Breymann, S. 44 f., 472
 Röder, Th. 410, 436
 Rodin, A. 277
 Rodmell, P. 210 f.
 Roeder, E. 410
 Roemhildt, J. Th. 184
 Roesner, E. 232
 Rohm, K. 407
 Rohringer, St. 172
 Rökl 432
 Role, Cl. 177
 Rolland, R. 354
 Rolle, J. H. 87, 411
 Roller, J. 200 f.

Rolli, P. 286
 Roloff, J. 472
 Romani 214 f.
 Romashchuk, I. 287
 Rombert, A. 411
 Rore, C. de 48
 Rosen, Ch. 429
 Rosenberg, A. 448
 Rösing, H. 178, 475
 Ross, J. 176
 Rossini, G. 63, 175, 215, 235,
 254 f., 429 f.
 Rost, M. 174
 Rostropovič, M. 458
 Rota, D. 181
 Rother, Fr. 347
 Rothmund, E. 466
 Rott, H. 93 f.
 Rott, K. M. 93
 Rotter-Broman, S. 437
 Rousseau, J.-J. 104, 284
 Rovray, de 207
 Royer, A. 240
 Rózsavölgyi 487
 Rubert, J. M. 173
 Rückert, Fr. 97, 410
 Rudoff, H. 325
 Rudolphi, C. 284
 Ruelle, J. 206
 Ruf, W. 185, 285
 Ruhnke, M. 36, 310, 364
 Rushton, J. 444
 Ruskin 176
 Ruspoli, M. 285

 Sabaneev, L. 454
 Sabbadini, Fr. 231
 Sacchini, A. M. G. 254 f., 258
 Sachs, C. 124, 126, 134
 Sachs, Kl.-J. 44 f., 307
 Sackmann, D. 402, 421 ff.
 Sadie, St. 285
 Saint-Saëns, C. 236, 239 f., 433,
 439
 Sakadas 163
 Sakate, Y. 178
 Sala, E. 214
 Salmen, W. 219, 284, 291, 413 f.
 Salomonis, E. 307
 Salvan-Renucci, Fr. 447 f.
 Salvatore de Salvo Fattor 195
 Salvo, S. de 195
 Saminskij, L. 455
 Sand, G. 433
 Sandhoff, P. 477
 Sansovino, F. 51
 Saponov, M. 182
 Sardou, V. 211, 215 f.
 Saremba, M. 442 f.
 Sarjala, J. 103 f.
 Sarti, G. 62 f.
 Sassoon, S. 319
 Satta, R. 63
 Saussure, F. de 473
 Savage, W. 286
 Saviae, G. 231 f.
 Savigny, E. von 327
 Savonarola, G. 50, 52
 Sayers, L.-A. 287
 Sayn-Wittgenstein, Carolyne
 246, 248
 Scahill, A. 404
 Scarlatti, A. 285
 Schaal, R. 421
 Schaal-Gotthardt, S. 180
 Schaarwächter, J. 112, 211, 291,
 314, 319, 336, 444, 465, 479,
 481
 Schafer, H. A. 375 f., 380
 Schäfer, M. 410
 Schäfer, Th. 276
 Schaffrath 289
 Schalk, F. 59
 Schalk, J. 59
 Schalz, N. 25, 43
 Schanz, A. 85
 Scharwenka, F. X. 185
 Schatt, P. W. 476
 Schauenburg, K. 145, 147,
 152 ff.
 Schcherbakova, M. 288
 Scheibe 10
 Scheibner, S. 62
 Scheide, W. H. 84
 Scheideler, U. 316
 Scheidemann, H. 481
 Schein, J. H. 220 f., 423
 Schelling 203
 Schenker, H. 473
 Scherchen, H. 321, 456, 465
 Schering, A. 86, 88, 325, 425
 Schiørring, N. 375
 Schiavones, A. 219
 Schicha, Chr. 273
 Schick, H. 108, 283, 418
 Schickling, D. 95
 Schiedermaier, L. 429
 Schikaneder, E. 312
 Schiller, F. 236, 252, 284, 428,
 433
 Schilling, G. 467
 Schillinger, Fr. 454
 Schillinger, J. 186, 454
 Schillmöller, M. 316 ff.
 Schiltz, K. 117
 Schindler, A. 90, 357
 Schiörlin, P. 408
 Schiwietz, L. 283, 463, 469
 Schlegel, F. W. 172
 Schlesinger 204, 254
 Schleuning, P. 311
 Schlitz, K. 46 ff.
 Schlottner, M. 185
 Schmalzriedt, S. 289
 Schmid 29, 31
 Schmid, B. 23, 28 f., 31
 Schmid, E. 465
 Schmid, E. V. 412
 Schmid, H. 2
 Schmid, M. H. 110
 Schmid, R. 283
 Schmidt, Chr. M. 436
 Schmidt, D. 212, 412, 468
 Schmidt, Fr. 471 f.
 Schmidt, G. 188
 Schmidt, L. 257, 403
 Schmidt, M. 153
 Schmidt, W. 125 f.
 Schmidt, W. G. 231 ff., 237, 346
 Schmierer, E. 97, 102 f., 111
 Schmusch, R. 247
 Schnapp, Fr. 399
 Schnebel, D. 183
 Schneider, A. 121, 126
 Schneider, E. 291
 Schneider, Fr. 472
 Schneider, H. 177, 206 f., 217,
 287, 310, 318
 Schneider, K. 103
 Schneider, M. 173
 Schneider-Herrmann, G. 145,
 153
 Schnittke, A. 458
 Schoeck, O. 402
 Scholz, G. 437
 Schönberg, A. 100 f., 275, 291,
 315 f., 320 f., 391 f., 404, 409,
 436, 444 f., 454, 456, 462,
 465, 468
 Schonenberger 254
 Schönert, J. 275
 Schostakowitsch, D. 57 f., 99,
 161, 453 ff., 458, 461, 462
 Schott, C. 181
 Schrade, L. 418
 Schrades, L. 204
 Schreyer, J. 221
 Schröder, Bürgermeister von
 Hamburg 84
 Schröder, D. 84, 285
 Schröder-Devrient, W. 432
 Schroeder, H. 282
 Schröter, C. 187
 Schubart, H. 136
 Schubert, F. 111, 168, 321, 326,
 364, 406 f., 411, 434, 441, 468
 Schubert, G. 100 f., 291, 402
 Schuberth, J. 484
 Schübler 85
 Schuler, M. 24, 414
 Schultz, D. 251, 255 f., 258
 Schulz, J. A. P. 435
 Schulz, R. 213
 Schulz-Adaiewsky, E. von 283
 Schumacher, R. 56, 185, 261 ff.,
 346
 Schumann, Cl. 172, 220, 283,
 484f.
 Schumann, R. 172, 183, 326,
 350 ff., 358 ff., 363 f., 383,
 406, 431, 433 f., 444, 473,
 483 ff.
 Schünemann, G. 351
 Schuol, M. 55
 Schury, G. 276
 Schütte, U. 279
 Schütz, H. 181, 201, 324, 354,
 466

- Schütz, K. 408, 469
 Schwab, H. W. 411, 435
 Schwab, U. 199
 Schwalgin, St. 212
 Schwan, O. 408
 Schwandt, Chr. 60
 Schwantag, S. 408
 Schwartz, M. 175, 441 f.
 Schwarz, L. 286
 Schwarzbauer, M. 54 f.
 Schween, J. 56
 Schweinitz, W. von 472
 Schweitzer, A. 85, 109
 Schwendter, R. 477
 Schwindt, N. 403, 425 f.
 Scott, D. 404
 Scotto, G. 50 f.
 Scribe, E. 206, 216
 Šebesta, J. 469
 Sechter, S. 436
 Sedak, E. 182, 220
 Šcedrov, Liljana 219
 Seeger, J. F. N. 469
 Seewald, O. 127
 Segreto, V. R. 231
 Sehnal, J. 107, 435
 Seibt, O. 261 ff., 346
 Seidel, E. 436
 Seidel, W. 365
 Seiffert, M. 83, 221
 Seiffert, W.-D. 364
 Seifriz, M. 398
 Seils, F. 88
 Serov 439
 Serwer, H. 289
 Sessions, R. H. 50
 Seta, F. Della 372
 Sevskaya, E. 62
 Shaftesbury 7
 Shakespeare, W. 238, 244, 249,
 279
 Shapovalov, D. 287
 Sherman, I. 288
 Sherr, R. 24
 Shigihara, S. 357
 Shiloah, A. 56
 Shin, H. 409
 Sibelius, J. 185, 404, 445, 473 f.,
 448 ff.
 Siculus, D. 161
 Sieglin, E. von 152
 Sielecki, F. 60
 Sievers, H. 252
 Simon, M. 158
 Simonides 163
 Simrock 431, 441
 Sinkewitsch, E. 182
 Šitomirskij, A. 455
 Sittard, A. 258
 Sitwell, E. 335
 Sitwell, Geschwister 335
 Škans, P. 288, 454
 Škarka, K. 187
 Skinner, E. M. 470
 Skjerne, G. 128
 Skrjabin, A. 57, 461, 473
 Slámková, R. 187
 Slavický, T. 435
 Slavko, P. 405
 Smetana, B. 186, 441
 Smirnov, D. 462
 Smith, D. L. 29, 32, 35 f., 41 f.
 Smith, H. R. W. 139
 Smith, J. C. 123
 Smith, L. 25
 Smither, H. E. 88 f.
 Snoj, J. 219
 Soeffner, H.-G. 272, 276
 Sollertinskij, I. 454
 Söllner, J. 283
 Solmsen, F. 155
 Somfai, L. 375, 380, 405
 Somma 216
 Sonnek, A. 312
 Sonnleithner, J. von 219
 Sparka, E. H. 24
 Sparks 25
 Spaude, E. 183
 Spaun 111
 Spechtler, Fr. V. 260
 Speer, G. 462
 Sperber, R. 458
 Spindler, B. 405
 Spitta, Ph. 103
 Splitt, G. 198
 Spohr, L. 185, 472
 Spohr, M. 174
 Spontini, G. 254, 287
 Spurny, L. 185
 Stäblein-Harder, H. 23
 Stadelmann, Chr. 469
 Staehelin, M. 398
 Staël, Madame de 314
 Stalin, J. 287, 454 f.
 Stanford, Ch. V. 210 f.
 Štarn, R. 47
 Štátný, J. 186
 Stasov 439
 Staššikowà-Štukowskà, D. 128
 Štědroň, M. 487
 Steiger, R. 84
 Stein, E. 391
 Stein, L. K. 308
 Steinbeck, W. 54, 419, 472
 Steinberg, M. 454
 Steiner, R. 308, 456
 Steiner, St. 406 f., 411, 428
 Steinhart 431
 Stellwagen, F. 173
 Stelzner, A. 410
 Stendhal, H. 429 f.
 Stenzel, J. 276
 Stepanenko, M. 182
 Stephan, R. 100 f., 220, 449,
 451
 Stephens, J. N. 46
 Stern, J. 463
 Stesichoros 163
 Sześewski, J. 182, 185
 Steude, W. 466
 Steuermann, E. 119
 Stieber, R. 135, 148
 Stockhausen, K. 179, 326,
 459 ff., 467 f.
 Stockhem, M. 176
 Stockmann, E. 129
 Stölzel, G. H. 86
 Stölzel, J. G. 188
 Stopfel, W. 188
 Storm, Th. 482
 Stösslová, K. 442
 Stradella, A. 81
 Straeten, E. V. 51
 Strasser, M. 176
 Straube, K. 459
 Strauß, D. 350
 Strauss, R. 58, 176, 250, 255 f.,
 258 f., 260, 281, 364, 410,
 444, 446 f., 461, 474
 Stravinskij, I. 171, 182, 288,
 458, 461, 462, 465, 474
 Strecker, L. 291
 Streicher, J. 175
 Streller, F. 410
 Striegel, L. 287
 Strobel, G. 249, 398
 Strohm, R. 22, 26, 28 f., 42 ff.,
 231, 276
 Strohmayer, W. 218
 Strozzi, F. 47, 50 f.
 Strozzi, L. 47
 Strozzi, R. 46 ff., 52 f.
 Strozzi, V. 47
 Struck, M. 172, 333 f., 382 ff.,
 432, 486
 Strunk, O. 50
 Stucken, F. van der 450
 Stümcke, H. 438 f.
 Stumpf, C. 103, 125
 Stutzinger, D. 149
 Suat, A. 234, 238 f., 254
 Suat, M. 239, 252
 Suchier, R. 155
 Suchowiejko, R. 176
 Sueurs, Le 237
 Sugden, D. 405
 Suinskaja, I. A. 454
 Sullivan, Bl. 307
 Sulyok, I. 399
 Suslin, V. 462
 Suzuki, T. 279
 Švec, David 187
 Swack, J. 425
 Synofzik, Th. 315
 Syrový, V. 469
 Szabó-Knotik, C. 219, 407
 Szacsvai-Kim, K. 486
 Szlagowska, D. 174
 Szoradova, E. 218
 Szymanowski, K. 182
 Tacke, H.-Chr. 432
 Tagg, Ph. 179
 Talbot, M. 467
 Talcott, L. 140
 Tallian, T. 182
 Tallis, Th. 464
 Tamboer, A. 56, 121

- Tarasti, F. 472 ff.
 Tarkan 265
 Taruskin, R. 182
 Tasca, P. A. 175
 Tassel, E. van 425
 Tasso, T. 81
 Täuschel, A. 92 f.
 Tavoni, M. G. 62
 Taylor, Baron 214 f.
 Telemann, G. Ph. 18, 83 f., 86,
 173, 188, 310, 364, 411, 420,
 423, 425, 427, 479 f.
 Telemann, M. C. 84
 Telesko, W. 406
 Tenhaef, P. 469
 Tenorista, Don P. 372
 Terpandros 163
 Terrier, A. 177
 Tewinkel, Chr. 412
 Thalberg, S. 283, 433
 Thaletas 163
 Theobald, H. W. 469
 Thierfelder, H. 449
 Thieß, J. O. 427
 Thietland, P. 456
 Thomas, St. 402
 Thomasen, Chr. 7
 Thomasius 7
 Thorau, Chr. 412
 Thoyer, L. 175 ff.
 Thrun, M. 183
 Tieck, L. 284
 Timotheos 160, 162, 164
 Timotheos von Milet 159
 Tinctoris, J. 45
 Tippet, M. 319
 Tizian 433
 Tolstoj, L. 176, 287
 Tomaszewski, M. 182
 Tomita, Y. 427
 Tomkins, Th. 478
 Tompkins, D. 60
 Tonsor, J. 440
 Topa, D. 149
 Töpfer, J. G. 432
 Torelli, D. 195
 Torelli, G. 422
 Torre Franca, F. 202
 Toscani, Cl. 175
 Toscanini, A. 216, 456
 Tourte, Fr.-X. 470
 Towne-Marcus, E. 146
 Traetta, T. 375, 379
 Trakl, G. 275, 406
 Trampeli 432
 Traub, A. 80
 Travaglia, P. 405
 Treichel, B. 184
 Trendall, A. D. 144, 147, 152 ff.
 Trillmich, W. 136
 Tromboncino 81
 Trouillot, M.-R. 262
 Tschaikowsky, P. 97 f., 186,
 438 f., 461
 Tsenova, V. 461 f.
 Tugendhat, E. 327
 Tuksar, St. 219
 Tullner, M. 185
 Tumat, A. 323
 Tunder, Fr. 481
 Türk, D. G. 87
 Uhde, J. 280
 Unseld, M. 414, 442 f., 472, 488
 Unverricht, H. 435, 463
 Urchueguía, C. 403
 Usener, H. 140
 Ustwolskaja, G. 457 f.
 Val, D. de 464
 Valéry, P. 361
 Van, G. de 23, 217, 214
 Vanecek, E. 58
 Vanhal, J. K. 219
 Vanhulst, H. 177
 Vansina, J. 125
 Varchi, B. 49
 Varotti, A. 63
 Varunts, V. 288
 Veit, J. 330
 Vejvanovský 107
 Velásquez, D. 279
 Vendrix, Ph. 177
 Veprik, A. 455
 Verdelot, Ph. 50
 Verdi, G. 91 f., 168, 175, 216 f.
 Veress, S. 465 f.
 Vergil 158, 206, 238
 Vernier, V. 234, 244
 Viadana, L. 80
 Vian, B. 462
 Vianello, V. 46
 Viardot 236, 240
 Viardot-Garcia, P. 239
 Vicentino, N. 47 f.
 Vico, G. 7
 Victoria 313
 Vienne, F. de 233, 245
 Vierneisel, K. 150
 Vieuxtemps, H. 398
 Vigilus, Hl. 194
 Viktora, A. 469
 Villa, D. 216
 Villiers, P. de 107
 Villoteau, G. A. 125
 Vincent, J. 457
 Vincenti, A. 419
 Vincenzo da Rimini 369, 372
 Viotti, G. B. 314
 Vishnevetsky, I. 287
 Vitali, C. 286
 Vitruvius 130
 Vivaldi, A. 86, 202, 289, 359 f.,
 422
 Vogel, B. 62
 Vogel, Fr. 161
 Vogel, J. 442
 Vogel, Wl. 465
 Vogels, R. 261 ff., 346
 Vogler, Abbé G. J. 408
 Vogt, J. 152
 Voigt, H. 350
 Voigt, R. 60
 Volk, A. 243
 Volkelt 8
 Volkov 57
 Volkov, S. 453
 Voß 284
 Voss, Egon 231
 Vötterle, K. 291
 Vulpius, M. 468
 Vysloužil, J. 488
 Wachsmann, K. 132
 Wacker, R. 407
 Waczkat, A. 411
 Wafner 175
 Wagenseil, Chr. 219
 Wagner, C. 233
 Wagner, G. 128
 Wagner, H.-J. 212
 Wagner, M. 407, 436
 Wagner, R. 59, 90 ff., 96, 101,
 168, 175, 176, 177, 231 ff.,
 235, 238, 239, 240, 242 ff.,
 248 f., 255, 257 ff., 260, 276 f.,
 286, 313, 321, 326, 354, 398,
 407 f., 410, 431, 438 f., 441 ff.,
 444, 446 f., 460, 473 f.
 Wagner-Régeny, R. 60
 Waidelich, T. G. 406
 Waidosch, W. 184
 Waldura, M. 426
 Walewski, A. 240
 Walker, A. 399
 Wallace, W. 445
 Wallerstein, L. 91
 Walter, B. 448
 Walter, K. 477
 Walter, R. 463
 Walther, J. G. 199, 420 f., 423,
 425
 Walton, W. 111 f., 318 f., 335 f.
 Ward, J. 478
 Warstat, M. 273
 Wasielewski, W. J. von 483
 Wassermann, J. 91
 Webber, A. L. 94
 Weber, C. M. von 165, 175, 254,
 259, 330 f., 428
 Weber, H. 45, 185
 Weber, J. 249
 Weber, M. 472
 Weber, R. 475
 Weber, W. 314
 Weber-Buchstab, M. 62
 Webern, A. 320 f., 326, 461,
 474 f.
 Wegner, M. 139
 Wehler, H.-U. 103
 Wehrmeyer, A. 57, 97 f., 288,
 438, 453
 Weill, K. 111, 187, 407, 409
 Weinberg, M. 454 f.
 Weingartner, F. 175, 243, 255 f.,
 258 f.
 Weinland, A. 291
 Weiss, St. 57, 446

- Weller, Ph. 472
 Wellesz, E. 119
 Welsler-Möst, F. 57
 Wendt, M. 356 f., 363
 Wenke, W. 62
 Werbeck, W. 173, 416, 420, 447
 Werckmeister, A. 5, 7
 Werfel, F. 91 f., 175
 Werr, S. 174
 Werthemann, H. 84
 Wesendonck, M. 354
 Wesley, S. 314, 464
 Weßendorf, M. 277
 West, M. L. 123, 139 f.
 Westphals, R. 164
 Weyer, M. 324, 432, 450, 470
 White, H. 404
 Whorf, B. L. 365
 Wicke, J. R. 292
 Wicke, P. 475
 Widor, Ch.-M. 96
 Wiegandt, M. 207 f.
 Wieland, Chr. M. 109
 Wieland, R. 280
 Viele, M. 174 f.
 Wierling, D. 60
 Wiesend, R. 286
 Wiesmann, S. 126
 Wilamowitz-Moellendorff, U.
 von 125
 Wilcke, A. von 89
 Wilhelm I., König von Württemberg 431
 Will, U. 56
 Willaert, A. 46, 49 ff.
 Willaert, R. 51
 Williams, R. Vaughan 210, 319
 Williamson, J. 97
 Willis, H. W. 470
 Wilson, Chr. P. 465
 Wilson, R. 277
 Winckelmann, J. J. 134, 237
 Winkler, G. J. 405, 472
 Winkler, H.-J. 291 f.
 Winkler, L. 173
 Winkler, W. 58
 Winter, P. von 258, 428, 431
 Winternitz, E. 134, 351 f.
 Wirth, G. 161
 Wirtz, M. 459 ff.
 Wissmann, F. 391 ff.
 Witkowska-Zaremba, E. 414
 Wittgenstein, L. 274, 327
 Wittmann, M. 185
 Woebis, R. 272 ff., 346
 Woitas, M. 232
 Wolf, H. 93, 412
 Wolf, J. 102
 Wolf, W. 249, 398
 Wolff, Chr. 7, 10, 12 ff., 20, 222,
 375, 422
 Wölfl, A. 277
 Wollny, P. 402, 479 f.
 Wolpe, St. 60
 Wolter, G. 453
 Wong, S. 402
 Wood, B. 479
 Wörner, R. 458 f.
 Wötzer, G. 468
 Woudanus, J. 273
 Wozniak, J. 173
 Wraight, D. 218
 Wright, L. A. 437
 Wuilleumier, P. 143, 152 f.
 Wulf, J. 312 f.
 Wunberg, G. 231
 Wyn Jones, D. 313 f.
 Xenakis, Y. 60
 Xenophon 162
 Yalouris, N. 146
 Yevtuschenko, S. 63
 Yudkin, J. 25 f., 37
 Zacara da Teramo, A. 24 ff., 27,
 29, 31 f., 41 ff.
 Zacher, G. 450
 Zagiba, F. 127
 Zahn, R. von 405
 Zaimoglu, F. 477
 Zajc, I. 220
 Zak, Vl. 454 f.
 Zaminer, F. 127, 156
 Zancani-Montuoro, P. 135 f.,
 139, 141, 149 ff.
 Zanibelli, A. 417
 Zank, St. 288
 Zarlino, G. 47, 51
 Zehentreiter, F. 291
 Zehme, A. 275
 Zelle, C. 199
 Zeller, H. 348
 Zelter, C. Fr. 428
 Zemcovskij, I. 454 f.
 Zemlinsky, A. von 90
 Zenck, M. 272 ff., 346
 Zeyhold, M. Ph. 482 f.
 Zidaric, W. 287
 Ziegert, H. 122
 Ziegler, Fr. 330
 Ziegler, K. 158, 208
 Ziegler, R. 468
 Zihak, Fr. 219
 Ziino, A. 372
 Ziloti, A. 288
 Zimmermann, B. A. 212, 274,
 462
 Zimmermann, D. 288
 Zimmermann, G. 291
 Zimmermann, I. 446
 Zimmermann, W. 183
 Zinck, B. Fr. 482 f.
 Zinck, Fr. 481
 Zinck, H. 482
 Ziuraityte, A. 182
 Žmegač, V. 219
 Zon, B. 210, 464
 Zoppelli, L. 175
 Zschätzsch, A. D. 135 ff., 230
 Zumsteeg, J. R. 411, 431
 Zverev, N. S. 283
 Zwol, C. van 59
 Zydek, S. 184

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung
Schriftleitung: Dörte Schmidt und Bettina Berlinghoff

56. Jahrgang 2003 / Heft 1 – ISSN 0027-4801
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden.
E-Mail: G.f.Musikforschung@T-Online.de · Internet: <http://www.musikforschung.de>

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 64,-, zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes € 23,-. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November.

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 05 61/31 05-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 17 vom 1. Januar 2003.

Satz: Dr. Rainer Lorenz, Kassel; Druck: Druckhaus „Thomas Müntzer“, Bad Langensalza

Diesem Heft liegt folgende Beilage bei: Stiftung Kloster Michaelstein, Blankenburg.

Inhalt dieses Heftes

Rainer Bayreuther: Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers	1
Joachim Kremer: ‚Einheit‘ und ‚Vielfalt‘ in den Messkompositionen des „musicus famosissimus“ Johannes Ciconia (um 1370–1412)	22
Katelijne Schiltz: Mäzenatentum und Selbstdarstellung im Exil: Die Florentiner „fuorusciti“ in Venedig (ca. 1536–1546)	46

Berichte

Salzburg, 7. bis 8. Juni 2002: „Musikalische Gattungstheorie und ihre Geschichte“	54
Michaelstein, 9. bis 16. Juni 2002: „Musikarchäologische Quellengruppen: Bodenuorkunden, mündliche Überlieferung, frühe Aufzeichnungen“	55
Zürich, 28. bis 30. Juni 2002: Internationales Šostakovič-Symposium „Zwischen Bekenntnis und Verweigerung“	57
Linz, 26. bis 29. September 2002: Bruckner-Symposium 2002 „Musik ist eine bildende Kunst“	58
Schwerte, 11. bis 13. Oktober 2002: „Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert“	59
Michaelstein, 11. bis 13. Oktober 2002. „Ist das Tafelklavier noch salonfähig? Zur Geschichte und Bedeutung eines vernachlässigten Tasteninstrumentes“	61
Faenza, 24. Oktober 2002: Internationaler Studientag „Intorno a Giuseppe Sarti“	62
Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschule mit Promotionsrecht	64

Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers

von Rainer Bayreuther, Nürnberg

Der wissenschaftliche Enthusiasmus, der sich im 17. Jahrhundert durch die bahnbrechenden Fortschritte in Astronomie, Mechanik und Mathematik entwickelt hatte, kommt im musikalischen Schrifttum mit einer gewissen Verzögerung an. Noch die Theoretiker des späten 17. Jahrhunderts, die eine seit langem gepflegte spekulative Art des Theoretisierens fortsetzen, sind von ihm kaum berührt. Erst Mattheson versucht mit einer bemerkenswerten Konstanz an Publikationen ab 1713, das musikalische Wissen völlig neu zu ordnen und zu gewichten. Auf den wissenschaftlichen Paradigmenwechsel, den die neue Physik herbeigeführt hatte, beruft er sich allerdings nicht; im Gegenteil, er behandelt die damit verbundene Mathematisierung der Wissenschaft mit großer Reserviertheit. Es sind letztlich zwei Autoren, die eine konsequente Neuorientierung der musikalischen Wissenschaft auf der Grundlage modern-neuzeitlicher Wissenschaftlichkeit anstreben: der Mathematiker Leonhard Euler¹ und Lorenz Mizler, der habilitierte Absolvent der Leipziger Universität und Anhänger Gottscheds. Diesem Zweck dient die 1738 von ihm gegründete Korrespondierende Sozietät der musikalischen Wissenschaften und, gewissermaßen als ihr Hausorgan, die zwischen 1736 und 1754 als Monatsschrift erscheinende *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek*.

Ich möchte im Folgenden auf der Textgrundlage der *Musikalischen Bibliothek* die Struktur des Wissens der Musik bei Mizler entwickeln. Es geht mir nur zweitrangig um die Themen und Inhalte von Mizlers Musik-Wissenschaft. Vielmehr stehen wissenschaftstheoretische Fragen im Vordergrund: Auf welchen Grundannahmen basiert das Wissen von Musik im frühen 18. Jahrhundert? Wie verhalten sich die verschiedenen Teilgebiete des musikalischen Wissens zueinander, und durch welche Klammern werden sie zusammengehalten? Kann neues Wissen der Musik erschlossen werden, und wenn ja, mit welchen Methoden?

1. *Apriori des Wissenserwerbs*

In stärkerem Maße vielleicht noch als in den anderen Bezirken des Wissens ist das Wissen von der Musik seit der Antike von vorgängigen Kategorien, Denkgewohnheiten und Weltansichten geprägt. Ein strikt phänomenologisch ausgerichtetes Wissen von Musik ist frühestens in der Systematischen Musikwissenschaft nach 1945 zu konstatieren, und auch das mag – ein beliebter Sport der Historischen Musikwissenschaft – historisch und ideologisch dekonstruiert werden können. In Antike und Mittelalter stehen vermeintlich empirische Monochordexperimente neben zuhöchst weltanschau-

¹ *Tentamen novae theoriae musicae* (verfasst um 1731, publiziert St. Petersburg 1739). In den Bänden 3 (Leipzig 1746) und 4 (Leipzig 1754) von Lorenz Mizlers *Musikalischer Bibliothek* findet sich eine kommentierte Übersetzung der Kap. 1–4. Auf Eulers Schrift, die hinsichtlich der Mathematizität der Musik und infolgedessen ihrer Wissensstruktur vielfache Gemeinsamkeiten mit Mizlers Überlegungen hat, kann hier nicht näher eingegangen werden.

lich oder theologisch determinierten Ethoslehren der Musik. Das Wissen und der Wissenserwerb von musikalischen Sachverhalten ist, wie in allen anderen Wissensbezirken auch, von Vor-Urteilen oder Aprioris bestimmt. Das Apriori des musikalischen Wissens prägt sowohl die Auswahl dessen, was inhaltlich überhaupt in den Blick genommen wird, als auch die Methoden des Wissenserwerbs.

Im wissenschaftstheoretischen Diskurs des 17. Jahrhunderts, der den Hintergrund für die Musik-Wissenschaft Mizlers darstellt, ist die Frage nach dem Apriori des Wissens die entscheidende überhaupt. Sie wird freilich in der Musik nicht in dem Maße explizit diskutiert wie im philosophischen Diskurs um und nach Descartes und Newton. Es ist sogar eine rückläufige Tendenz zu beobachten: Während ein so im spekulativ-kosmologischen Denken verwurzelter Theoretiker wie Athanasius Kircher seine metaphysischen Aprioris nicht nur offen legt, sondern der Diskussion konkreter musikalischer Sachverhalte beständig überordnet – die Konsequenz ist: das Apriori wird zum eigentlichen ‚Inhalt‘ –, bleibt gerade an den Scharnierstellen musikalischen Denkens und Wissens eine Grundsatzdiskussion zunächst aus. Mattheson und Mizler, in deren Denken sich die Ablösung von der kosmologischen Musikauffassung vollzieht, sind in einer Art und Weise vom neuen wissenschaftlichen Denken des Cartesianismus und der mechanistischen Naturauffassung geprägt, die sie nicht einmal ansatzweise selbst reflektieren: bei Mattheson, was das Affektprinzip anbelangt, bei Mizler hinsichtlich der Mathematizität. Eine wissenschaftstheoretische Analyse der Ausführungen Mizlers ist daher gezwungen, nach Argumentationsstrategien im Text zu fahnden, die nicht unbedingt mit der Argumentationsintention des Texts identisch sind. Auch die Analyse der Struktur des musikalischen Wissens (2.) und der Methoden seiner Gewinnung (3.) liefert immer wieder Hinweise auf Voraussetzungen des Wissens, die von Mizler selbst kaum thematisiert werden.

1.1 Altes Apriori: Gott und „ordo divinus“

Die mittelalterliche Musiklehrschrift *Scolica enchiridis* (um 900) beginnt mit der Frage „Musica quid est?“ und beantwortet sie mit „Bene modulandi scientia“ – nicht etwa die modulatio selbst.² Das Wissen der Musik fällt mit der Musik ineins. Der Satz enthält die eigentümliche Kreisläufigkeit und Tautologie des vorneuzeitlichen Wissens der Musik in nuce. In dieser Wissensstruktur hat sich das musikalische Wissen selbst zum Inhalt. (Damit hat es durchaus strukturalistische Qualitäten, denn aus theoretischen, rein wissensimmanenten Synthesen heraus sind immer wieder praxismusikalische Konsequenzen gezogen worden, etwa die Möglichkeiten des organalen Improvisierens im Traktatkomplex der *Musica enchiridis* und bei Guido von Arezzo.) Der kosmologische

² *Musica et scolica enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, hrsg. von Hans Schmid, München 1981, S. 60. Zur Herkunft der Definition *Musica Enchiridis* and *Scolica Enchiridis*. *Translated, with Introduction and Notes*, hrsg. von Raymond Erickson, New Haven/London 1995, S. 33. Der Meinung von Werner Braun (*Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson* [= Geschichte der Musiktheorie Bd. 8/II], Darmstadt 1994, hier S. 39 ff.), „Musica“ meine immer „Musica disciplina“ und nicht die praktische Musik, kann ich mich nicht uneingeschränkt anschließen; es gibt mehrere Gegenbeispiele, etwa in Laurentius Beyerlincks *Magnum theatrum vitae humanae*, Coloniae Agrippinae 1631.

„ordo divinus“ fungiert einerseits als Apriori im gewöhnlichen Sinn einer Prämisse oder eines Axioms. Von da aus aber schreitet das Wissen kaum zu synthetischem Wissen mit eigenem Erkenntniswert weiter. Vielmehr bemüht sich die vorneuzeitliche Argumentation immer, zu ihrem axiomatischen Ausgangspunkt zurückzukehren und diesen als den eigentlichen Erkenntnisgewinn hervorzuheben. Die Phänomene der Musik werden so nur im Durchgang gestreift. Die klingende Musik ist lediglich die Beweisführung der *musica scientia*; Johannes Lippius beschließt seine Intervallehre mit dem Satz: „Veritas confirmari potest in Monochordo“.³ Das Apriori dagegen ist dasjenige quod erat demonstrandum. Diese Argumentationsstrategie ragt bis ins 17. Jahrhundert,⁴ gelegentlich sogar bis ins 18.⁵ Damit ist vorentschieden, dass sich die Wissenschaft von der Musik den weiten Bereich des musikalisch Phänomenalen als Erkenntnisquelle und -gegenstand verbaut. Die gesamte neuzeitliche Revolution des Wissens aber beruht darauf, Strategien zu entwickeln, sich die Unerschöpflichkeit des Phänomenalen zunutze zu machen. Lorenz Mizler gibt auf die Frage „Woraus bestehet die Musik?“ die Antwort: „Aus Con- und Dissonanzen.“⁶

1.2 Neues Apriori: Mathematik, Ratio und Common sense

Seit dem 17. Jahrhundert sind Argumentationen mit dem Anspruch von Wissenschaftlichkeit, die Gott als Prämisse oder Argument beinhalten, problematisch. Denn das Wissen hatte nur auf das göttliche Axiom gegründet werden können, insofern sich in allen gewussten Sachverhalten göttliche Eigenschaften aufzeigen ließen, und das war vor allem die Qualität des Vollkommenen. Je weiter sich aber das Wissen phänomenologisch ausdifferenzierte, umso schwieriger wurde dieser Nachweis. Freilich wurde er, gerade in der Musik, noch immer versucht, was eine ausufernde Allegorese zur Folge hatte: In jedem Akkord, in jedem Instrumentenklang, in jedem Detail des musikalischen Verlaufs („Figur“) hatte sich der „ordo divinus“ zu manifestieren.⁷ In der Mechanik aber, im 17. Jahrhundert die Leitwissenschaft, wird bei Descartes und Newton der Konnex von Phänomen und „ordo divinus“ aufgegeben. (Eine Gottbezogenheit der Wissenschaft im weiteren Sinne allerdings bleibt bis ins 18. Jahrhundert

³ Johannes Lippius, *Synopsis musicae novae omnio verae atque methodicae universae*, Straßburg 1612, S. G8.

⁴ Vgl. etwa Athanasius Kirchers Ausführungen zur Orgel (*Philosophischer Extract und Aus- / zug / aus deß Weltberühmten Teutschen / Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda / MUSURGIA UNIVERSALI [...]* von Andrea Hirschen [...], Schwäbisch Hall 1662, S. 253–269). Statt die Orgelmusik seiner Zeit in den Blick zu nehmen, beschränkt er sich auf eine kosmologische Erklärung der Orgel, die freilich die gesamte tatsächliche Orgelmusik einschließen soll.

⁵ Vgl. etwa im katholischen Bereich das *Theatrum affectuum humanorum* (München 1717) des Jesuiten Franz Lang, das die auf die Elfzahl begrenzten menschlichen Gefühlszustände als Ausdruck göttlichen Willens darstellt. Nicht die Affekte selbst, sondern ihre göttliche Ordnung sind Inhalt des Wissens. Selbst Johann Mattheson macht, wohl ohne weiteren Nachdenkens, in dem Brief von der musikalischen Gelehrsamkeit an Johann Christoph Krüsike (Hamburg 1732) Anleihen bei jener Wissenschaftlichkeit, indem er die kosmologisch-quadrivische Musikauffassung Platons und Aristophanes' zitiert. Dass Mizler diese Stelle kommentarlos zitiert (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 3. Teil, Leipzig 1739, S. 15), zeigt, dass sich die Ablösung von jenem alten musikwissenschaftlichen Verständnis unter der Hand von Detailproblemen vollzieht und nicht immer auch wissenschaftstheoretisch reflektiert werden kann.

⁶ Lorenz Mizler, „Beweis durch Frag und Antwort, Daß die verschiedene Verhältnisse das Wesen der Musik ausmachen“, in: ders., *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, Leipzig 1743, S. 54.

⁷ Vgl. Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber 1967, passim. Zum weiteren Kontext vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1999.

bestehen.) Alles Wissen, das den „ordo divinus“ argumentativ noch beinhaltet, sei es als Prämisse, sei es als Argument oder als Ergebnis, bleibt als Weltanschauung, als persönliches oder ästhetisches Credo in seinem Wahrheitsanspruch nach wie vor akzeptiert, es ist aber kein Wissen im wissenschaftlichen Sinn mehr. Die Wahrheitskriterien von kosmologisch und wissenschaftlich geprägtem Wissen beginnen sich hier unabänderlich auseinander zu entwickeln, und ich möchte im Folgenden zeigen, wie sich diese Trennung in verschiedenen Aspekten vollzieht. Ein entscheidender Aspekt ist sicherlich die Maxime der Ergebnisoffenheit und der Eroberung neuen Wissens – nicht zufällig fällt das Ende des scholastischen Universalienrealismus mit dem Aufschwung der universitären Wissenschaft im 14. Jahrhundert zusammen. Gerade dies war auf der Basis des Axioms eines „ordo divinus“ nicht möglich gewesen. Die radikale Trennung zwischen Wissenschaft und Theologie, der das Wissen unter dem göttlichen Apriori nun ausschließlich zugeordnet wird, findet aber noch nicht im 17. Jahrhundert statt, sondern erst in der Aufklärung.⁸

Eine Schlüsselstellung in dieser Entwicklung nimmt das mathematische Wissen ein. Die Mathesis ist gemeinsamer Darstellungsmodus der beiden Wissensbezirke, die nun auseinanderdriften. Damit spalten sich auch verschiedene Funktionen des Mathematischen voneinander ab. In der Musik ließ sich der „ordo divinus“ am sinnfälligsten in ‚vollkommenen‘ Zahlenverhältnissen fassen, und alles, was sich rechnerisch einfach darstellen ließ, hatte damit teil an der göttlichen Vollkommenheit. Zugleich werden in mathematischen Verhältnissen die neuen Erkenntnisse der Mechanik formuliert. Hier aber wird der mathematische Komplexitätsgrad so hoch, dass es immer weniger plausibel erscheint, unmittelbare Verbindungen zur göttlichen Ordnung herzustellen, zumal gerade die kleinen und kleinsten, für sich völlig unbedeutenden Ereignisse wie der Fall eines Gegenstands mathematisch erfasst, kosmologisch relevante Konstellationen wie die Zentralstellung der Erde im Ensemble der Himmelskörper dagegen mathematisch relativiert werden. Die komplexe Mathematizität des Wissens bewirkt letztendlich das Gegenteil von kosmologischer Relevanz: Sie lässt all die einstmals kosmologisch bedeutsamen Phänomene hinter dem Grauschleier mathematischer Beschreibbarkeit verschwinden.⁹ Was mathematisch darstellbar ist, ist entzaubert – und, wissenschaftstheoretisch nicht weniger gravierend: Mathematische Beschreibungen verzichten von vornherein darauf, Ereignisse ganzheitlich zu formulieren. Sie schneiden aus ihnen eine mathematisch formulierbare Hinsicht heraus, die sich dann wiederum instrumentell mit Ausschnitten anderer Realitäten kombinieren lässt. Bei Descartes ist deshalb die Mathematizität der Naturereignisse kein kosmologisches Argument. Die Vollkommenheit Gottes ist für ihn lediglich der Garant für die Richtigkeit der mathematisch formulierten Erkenntnisse der Wissenschaft. Sie ist aber nicht mehr ihr Ergebnis.¹⁰

⁸ Vgl. Hermann Lübke, *Religion nach der Aufklärung*, Graz 1986.

⁹ Bemerkenswert ist etwa, dass Newton und Leibniz in ihren neuen Differentialkalkülen ausdrücklich darauf verweisen, es fehle ihnen eine logische oder metaphysische Letztbegründung für die Rechengröße des „Unvergleichbaren“ (Leibniz schon im Titel: „Nova methodus pro maximis et minimis, itemque tangentibus, quae nec fractas, nec irrationales qualitates moratur, et singulare pro illis calculi genus“, in: *Acta Eruditorum*, Leipzig 1684, S. 467–473), was aber die Praktikabilität des Kalküls in keinster Weise beeinträchtigte.

¹⁰ René Descartes, *Principia Philosophiae*, Amsterdam 1644, 1. Abschnitt. In den *Meditationes de Prima Philosophia*, Paris 1641, stellt Descartes klar, dass das menschliche Bewusstsein Gott nicht erfassen kann – damit auch nicht mathematisch-rational –, sondern nur berühren.

Diese neue Funktion der Mathematizität der Phänomene der Welt hat sich im Bewusstsein des 17. Jahrhunderts so schnell und so gründlich eingegraben, dass es geradezu fahrlässig wäre, den Wissensbezirk der kosmologischen Mathesis als einen für sich völlig autarken Bereich zu behandeln. Denn die inneren Konfliktlinien der beiden Funktionsweisen der Mathematik sind ja abzusehen, und es wäre höchst verwunderlich, wenn sie nicht auch auf das mathematikgesättigte musikalische Wissen durchschlügen. Die historiographische Schwierigkeit liegt allerdings darin, dass in der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts die Frage der Relevanz des Mathematischen nur bei Leibniz explizit diskutiert wird.¹¹ Bei den mathematisch nicht versierten Autoren zeigt sie sich eher implizit an der Behandlung anderer Themen. Es ist sicher nicht falsch, weil der Intention des Autors entsprechend, mit Rolf Dammann die zahlenbasierte Musikanschauung Athanasius Kirchers auf die spekulativ-kosmologische Musiklehre des Mittelalters zurückzuführen.¹² Es drängt sich aber die Frage auf, ob in der bemerkenswert lang anhaltenden Rezeption¹³ eine mit Descartes, Newton und Leibniz vertraute Leserschaft die arithmetischen Begründungen Kirchers nicht wissenstheoretisch anders aufgefasst hat als der zum Spekulieren neigende Jesuit selbst.

In der Folgezeit zeigt sich immer deutlicher, wie diskussionsbedürftig die Funktion der Mathesis für das musikalische Wissen wird. Ich möchte das am Streit zwischen Mizler und Mattheson über die musikalische Relevanz der Mathematik aufzeigen (die freilich beide vom leibnizschen Niveau der Mathematik meilenweit entfernt sind und unfolgedessen einen Trivialstand von Mathematik diskutieren). Mattheson vertritt bekanntlich im VI. Teil seiner Vorrede zum *Vollkommenen Capellmeister* (1739) die These, die Mathematik könne in der Musiktheorie keine dominierende Rolle mehr einnehmen; die Musik sei, so eine seiner Sentenzen, „über, aber nicht wider die Mathematik“¹⁴. Vielmehr gebe es vier koexistierende musikalische Hinsichten: „natürliche, moralische, rhetorische und mathematische Verhältnisse“.¹⁵ Sie tue, „so viel die äusserliche Form betrifft, fast solche Dienste [...], als etwa die Buchdruckerey in der allgemeinen Gelehrsamkeit.“ Die Mathematik sei daher „bey der Naturkunde ihrer Oberherrin [sc. der Musik] nur eine fleißige Gehülfin.“¹⁶ Matthesons polemische Stoßrichtung ist klar; er wendet sich mit dieser drastisch gestutzten Geltung des Mathematischen für das musikalische Wissen gegen die kosmologischen Reste im Denken eines Andreas Werckmeister, Johann Heinrich Buttstedt oder Wolfgang Caspar Printz, die Vertreter der älteren Theoretikergeneration, die er mit seinem neuen Ansatz zu überwinden glaubte. Dieser Angriff ist durchaus plausibel, denn er verweist nach-

¹¹ Ausführlich Ulrich Leisinger, *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1994.

¹² Dammann, *Musikbegriff*, S. 406 ff.

¹³ Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson* (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 8/II), Darmstadt 1994, bes. S. 314–315.

¹⁴ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 21. Die Ansicht findet sich bereits in Matthesons erster Schrift, dem *Neu=eröffneten Orchestre* (Hamburg 1713).

¹⁵ Ich zitiere nach Mizlers *Musikalischer Bibliothek* (hier: Bd. 2, 1. Teil, S. 57), da Mizler Matthesons Thesen jeweils unmittelbar aufgreift und in Dialogform diskutiert. Zu weiteren Aspekten der Auseinandersetzung vgl. Hellmut Federhofer, „Fux und Mattheson im Urteil Mizlers“, in: *Speculum musicae artis, FS Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Heinz Becker und Reinhard Gerlach, München 1970, S. 111–123. Ebenso wenig wie Dammann erkennt im Übrigen Federhofer, dass in einem Wissenschaftsstadium post Descartes/Newton die Mathematizität des Wissens keine Kosmologik mehr einschließt.

¹⁶ Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 56.

drücklich auf den Widerspruch, in den das kosmologische Denken in Endzwecken mit dem neuzeitlichen Pragmatismus geraten war. Seine pauschale Abwertung der Mathesis eröffnet aber auch eine Front gegen die Naturwissenschaften, und hier allerdings wäre es unsachgemäß, kosmologisches Denken zu unterstellen. Es ist offensichtlich, dass Mattheson, der als Nichtakademiker auf wissenschaftlichem Feld als Dilettant oder allenfalls Autodidakt zu gelten hat, die Erklärungskraft und den differenzierten Geltungsanspruch der modernen Mathematik nicht überblickt hat.

Mizler nun wendet sich gegen jene radikale Beschneidung der Mathematizität des musikalischen Wissens. Für ihn ist die Mathesis „das Herz und die Seele der Musik“. Sie könne daher nicht nur äußere Form der Musik sein, sondern ihr „Wesen“: „Die Musik [ist] nichts anderes als eine klingende Mathematik“.¹⁷ Eine solche Formulierung erinnert an kosmologische Positionen und scheint Matthesons Vorbehalten Recht zu geben. Berücksichtigt man aber den zeitgenössischen Diskussionsstand von Mechanik und Mathematik, dann erscheint Mizlers Plädoyer in einem anderen, keinesfalls mehr kosmologischen Licht. Die Mechanik im Sinne der Leitwissenschaft Newtons (*Philosophiae naturalis principia mathematica*, 1687) und Descartes' (*Regulae ad directionem ingenii*, Erstdruck 1701) hat den Rahmen des „ordo divinus“ vollständig verlassen. Man könnte sogar im Gegenteil von einem „ordo humanus“ sprechen. Denn die Materialisierung der Welt, die die Mechanik nach sich zieht, wird, wie Hans Blumenberg gezeigt hat, bei Galilei, Descartes und Bacon explizit mit einem neuen Selbstverständnis des Menschen verbunden. Sie ermöglicht dem Menschen, sich von natürlich gesetzten Zwecken und subjektunabhängigen Teleologien zu befreien. Indem er aus der ganzheitlichen Wirklichkeit Hinsichten herausschneidet, macht er sich diese abstrakt-mathematisch formulierten Ausschnitte für die Konstruktion eigener Wirklichkeiten verfügbar.¹⁸ Dieses Ideal von Wissenschaftlichkeit des musikalischen Wissens hat Mizler vor Augen. Es lässt eine einzige adäquate Art seiner Formulierung zu: die mathematische. Sein Bemühen, die emotionale Wirkung von Musik mathematisch zu fassen, weist in diese Richtung.¹⁹ Wenn er in diesem Zusammenhang von einer „geometrischen Proportion“ zwischen musikalischem und affektivem Ereignis spricht, meint er natürlich keine arithmetische Formel, die für jeden einzelnen Affekt gefunden werden sollte. Aber er sucht analog zur cartesianischen Mechanik nach wissenschaftlichen Formulierungen der musikalischen Affektwirkung, die die undurchdringliche Ganzheitlichkeit der Wirkungszusammenhänge aufbrechen und eine begrenzte Hinsicht dazu befreien, unabhängig von jenen Zusammenhängen neue Realitäten zu konstruieren bzw. die Konstruktion von Affektrealitäten, die die Musik ja de facto leistet, wissenschaftlich zu erklären. In genau dieser Hinsicht ist die Mathematizität aller Phänomene, die musikalischen eingeschlossen, ein Axiom neuzeitlichen Wissens in Mizlers Denken. Insofern ist Rolf Dammanns Entgegensetzung von Matthesons Position und der Huldigung des „numerus“ als „instrumentum Gottes“ problematisch.²⁰ Hier wird das mittelalterliche Axiom des „ordo divinus“ mit dem neuzeitlichen der Mathematizität der Erscheinungen zu

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/M. 1999, S. 242–245.

¹⁹ Mizler, *Musikalische Bibliothek*, 3. Bd., 1. Teil, S. 157 ff.

²⁰ Dammann, *Musikbegriff*, S. 479.

Unrecht identifiziert. Auch für Werckmeisters Musiktheorie, die Dammann umstandslos dem alten Axiom subsumiert,²¹ wäre erst zu prüfen, ob ihm nicht eher Descartes' Konzept der göttlichen Garantie für mathematische Wahrheiten als der mittelalterliche Ordo-Gedanke zu Grunde liegt. Der Verdacht, dass eine apriorische Wissensfundierung auf Kosten des empirischen Gehalts einer Theorie ginge – übrigens das implizite Argument in der Polemik Matthesons gegen die Mathematik –, ist nur bei der teleologischen oder zirkulären Beweisführung vom kosmologischen Typ gerechtfertigt. Für eine rational-logische Beweisführung trifft er nicht zu.²²

Bei Mattheson hingegen, und das markiert den eigentlichen Unterschied zu Mizler, wird das eine neuzeitliche Axiom der Mathematizität gegen ein anderes ausgespielt: das des „sensus communis“. Aristoteles hatte dem Vermögen der „phronesis“ das der „sophia“ zur Seite gestellt und damit fixiert, dass es neben der Ratio eine komplementäre menschliche Instanz der Glaubwürdigkeit des Wissens gibt. Im 17. Jahrhundert war diese Instanz, die seit der römischen Antike als „sensus communis“ bezeichnet wird, organisch als die Zirbeldrüse identifiziert, die die neuronale Verbindung der Sinneseindrücke zur Seele darstellt.²³ Es ist sicher richtig, dass, wie Hans-Georg Gadamer argumentiert, die beiden Vermögen in einer gewissen Konkurrenz zueinander stehen und dass von Humanisten wie Giambattista Vico, später Shaftesbury, Hutcheson und anderen, die „phronesis“ zugunsten der „sophia“ abgewertet wurde.²⁴ Auch bei Thomasius etwa nimmt der Gemeinsinn in gewisser Hinsicht eine Frontstellung gegen die Rationalität ein, etwa in seinen *Fundamenta juris naturae et gentium ex sensu communi deducta* (1705), deren Denkfigur des „decorum“ auf Matthesons frühe *Orchestre*-Schriften wesentlichen Einfluss ausübt.²⁵ Dort aber, wo Rationalitätskonzepte nicht unter dem Druck sensualistischer Skepsis stehen, etwa bei Leibniz und Wolff (und bezeichnenderweise bekennt sich Mattheson von Anfang an zu John Lockes Sensualismus, während Mizler Wolffianer ist), handelt es sich eher um ein Ergänzungsverhältnis.²⁶ Was die „phronesis“ nur sehr abstrakt leisten kann, das kompensiert die „sophia“, indem sie die mathematischen Gesetze an alltäglichen Wahrnehmungen verifiziert.²⁷ Während die „phronesis“ die Intersubjektivität des Wissens garantiert, sorgt die „sophia“ für seine humane Integrität und subjektiv-emotionale Verwendbar-

²¹ Ebd., S. 30 ff. u. ö.

²² Darauf hat Jürgen Mittelstraß hingewiesen: „Historische Analyse und konstruktive Begründung“, in: *Konstruktionen versus Positionen. Beiträge zur Diskussion um die Konstruktive Wissenschaftstheorie*, hrsg. von Kuno Lorenz, Berlin 1979, Bd. 2, S. 256–277, hier S. 270 f.

²³ René Descartes, *Discours de la Méthode*, Leiden 1637, V. Teil, 9. Abschnitt.

²⁴ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 6., durchgesehene Aufl. 1990, S. 24–35.

²⁵ Greifbar wird das prima vista am Begriff des „Galanten“, den Thomasius selbst als Übersetzung des Naturrechtsbegriffs „decorum“ vorschlägt (im Vorschlag, wie er einen jungen Menschen, der sich ernstlich fürgesetzt, Gott und der Welt dermahleins in vita civili rechtschaffen zu dienen, und als ein honnet und galant homme zu leben [...]), Leipzig 1689, in: *Christian Thomasius' Allerhand bißher publicirte Kleine Teutsche Schrifften*, Halle 1701, S. 257–260). Es lässt sich zeigen, dass die thomasischen Begründungsstrategien des „decorum“ Matthesons Theoriedesign insbesondere im *Neu=eröffneten Orchestre* (Hamburg 1713) prägen.

²⁶ Davon geht auch Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1994, S. 126 f., aus.

²⁷ Im *Discours de la Méthode* etwa liefert Descartes nach der Beschreibung der Funktionsweise des menschlichen Herzens in Form von „démonstrations mathématiques“, d. h. streng rationaler Deskription, eine zweite Begründung für diejenigen unter seinen Lesern, die „ne sont pas accoutumés à distinguer les vraies raisons des vraisemblables“, welche durch einfache Sinneswahrnehmungen am eigenen Körper nachvollzogen werden können (V. Teil, 7. Abschnitt).

keit. Berücksichtigt man diesen Rahmen der zeitgenössischen Wissenschaftstheorie, dann ist zum einen Mizler im vollsten Recht, wenn er das mathematische Apriori gegen die falsche Entgegensetzung mit emotionalen Vermögen verteidigt; er ist zum anderen in keinster Weise altmodisch, denn die Mathematizität ist ja keine defiziente Erkenntnisquelle, wie Mattheson gespottet hatte,²⁸ sie ist nur in der Lage, dieselben Wissensinhalte auf allgemeingültigere Art zu formulieren als der „sensus communis“. Wir werden im Folgenden dem „sensus communis“ als Argument bei Mizler immer wieder begegnen. (Dass der „sensus communis“ grundsätzlich andere, rein rational unzugängliche Wissensbezirke erschließt, ist ein (Geistes-)Wissenschaftskonzept des 19. Jahrhunderts. In diesem Konzept dann ist Intersubjektivität eine problematische Anforderung an das wissenschaftliche Wissen geworden – nicht umsonst ist der Begriff Intersubjektivität bei Volkelt, Carnap und Husserl als Charakterisierung der experimentellen Wissenschaft entstanden, also im Prozess der Abgrenzung der Selbstverständnisse von Geistes- und Naturwissenschaft. In der gegenwärtigen Wissenschaftstheorie ist die Kategorie der Intersubjektivität auch für die vermeintlich exakten Wissenschaften fragwürdig geworden.²⁹)

An einer weiteren Stelle kritisiert Mizler einen allzu naiven Gebrauch des „sensus communis“-Apriori bei Mattheson. Mizler greift eine Argumentation Matthesons in der Vorrede des *Vollkommenen Capellmeisters* auf.³⁰ Mattheson hatte dort die Regel entwickelt, dass „von Natur aus“ sechs der möglichen zwölf Dreiklänge auf den Stufen der chromatischen Tonleiter einen Durdreiklang, die sechs anderen einen Molldreiklang ergeben.³¹ Eine Variante der Regel lautet: Ein mit # vorgezeichneter Grundton ergibt „von Natur und nothwendig“ einen Molldreiklang, ein mit b vorgezeichneter einen Durdreiklang. Mizlers Gegenargumentation beruht darauf, Matthesons Begriff von Natur zu analysieren und als unhaltbar darzulegen. So wie nämlich Mattheson Natur versteht, ist sie nichts anderes als der Augenschein beim Blick auf die Klaviatur – ein sehr flüchtiges empirisches Datum. Die Ableitung, die Mattheson hieraus gewinnt, bezeichnet Mizler als einen Schluss „vom besonderen [...] auf das allgemeine“³². Mizler erkennt, dass Mattheson die Beobachtung von vermeintlich empirischer Evidenz, indem er sie als unhintergebar und begründungslos darstellt, unter der Hand zu einem Axiom erhoben hat. Matthesons Naturbegriff ist also naiv – wie jede Naturbeobachtung, die glaubt, sie käme ohne eine Reflexion der sie leitenden rationalen Kategorien aus. Genau dies war ja der Grund gewesen, warum Descartes und Newton so vehement auf die Unabdingbarkeit des Rationalen insistiert hatten. Mizler legt dagegen sein „natürliches“, aber zugleich rationales Verständnis der Tonordnung dar. Alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter sind gleichberechtigt „natürliche“ Töne; es gibt, anders gesagt, keinen Grund, die weißen Tasten der Klaviatur als die naturbelassenen Töne von den schwarzen als Modifikationen zu unterscheiden oder, noch einmal anders formuliert, eine Natürlichkeitsskala zu entwerfen, auf der die vorzeichenlose C-Dur-Tonleiter den

²⁸ Es sei ausgemacht, „daß die Tonkunst aus dem Brunnen der Natur ihr Wasser schöpffet; und nicht aus den Pfützen der Arithmetik.“ (*Der vollkommene Capellmeister*, S. 20.)

²⁹ Vgl. Evandro Agazzi, *Das Gute, das Böse und die Wissenschaft*, Berlin 1995, S. 34 ff.

³⁰ Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 40–52.

³¹ Ebd., S. 41.

³² Ebd., S. 43.

anderen vorgezogen wird. Da alle zwölf Töne gleich natürlich sind, können auch auf allen Tönen gleichermaßen natürliche Dur- und Molldreiklänge gebildet werden. Dass *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a* und *h* vorzeichenlose Töne sind und auf der Klaviatur vorne angeordnet, *cis*, *dis*, *fis*, *gis* und *ais* (bzw. die enharmonischen Pendants) Vorzeichen tragende und auf der Klaviatur hinten, ist eine willkürliche Setzung der Tonordnung, kein natürliches Datum. Willkür meint wissenschaftlich präzise: Die Vorzeichen sind im semiologischen Sinn ‚Zeichen‘. Sie designieren einen Zustand, der unabhängig vom Zeichen existent sein muss, ergo natürlich.³³ Deshalb, so Mizler, sind alle zwölf Töne gleich natürlich, und alle Vorzeichen sind nur Signifizierungswillkür. Die für heutiges musikwissenschaftliches Empfinden ohne jeden Zweifel stichhaltige Argumentation Mizlers zeigt, wie problematisch Matthesons nicht-mathematisches Verständnis vom Wissen der Musik ist, wenn es sich ohne die Methodenklärung, die die Geisteswissenschaft im 19. Jahrhundert (v. a. Dilthey) geleistet hat, vom rationalen Boden des neuzeitlichen Wissenschaftsverständnisses erheben will. Dabei ist Mizlers Argumentation keineswegs rationalistisch. Mizler setzt an die Stelle von Matthesons fälschlicher Verallgemeinerung einer flüchtigen Beobachtung ein anderes Apriori (alle zwölf Töne sind gleich), eines, das aber seinerseits empirisch nachvollzogen werden kann. Jürgen Mittelstraß hat ein solches Argument treffend Unterscheidungsapriori genannt.³⁴

1.3 Wissenschaftliche Erkenntnis als Sekundärapriori

Die Auseinandersetzung mit vorgängigen wissenschaftlichen Meinungen ist in der neuzeitlichen Wissenschaft nichts Neues. Sie bekommt aber eine neue Qualität und eröffnet damit auch die Chance nach einer neuen Qualität des wissenschaftlichen Fortschritts. Man kann das verdeutlichen, wenn man das scholastische Philosophieren oder die Platonischen Dialoge zum Vergleich heranzieht. Diese Methoden leben geradezu davon, sich mit vorgängigen Meinungen zu befassen und ihr Für und Wider auseinander zu setzen. Innerhalb der Wissenschaft des reinen Denkens, der Philosophie bzw. im Mittelalter der Theologie, fungieren solche Ausgangspunkte des Denkens, sofern sie für zutreffend erkannt wurden, durchaus als Sekundärapriori. Sie können als Wissensgrundlage vorausgesetzt werden, ohne immer wieder aufs neue durch Für und Wider bestätigt werden zu müssen. Zur neuzeitlichen Art und Weise, auf akzeptiertem wissenschaftlichen Wissen aufzubauen, besteht aber ein grundlegender Unterschied, der, so glaube ich, auch Mizlers Wissen von Musik scharf vom kosmologischen Musikwissen unterscheidet. Das „ordo-divinus“-Axiom des scholastischen Diskurses ist ein Ausgangspunkt, der mit einer konkret benennbaren Vorstellung von der Strukturiertheit der Welt im Ganzen gefüllt ist. Auf abstrakterer Ebene korrespondiert diesem Sachverhalt der Universalienrealismus. Das hat zur Folge, dass der Diskurs kaum mehr leisten kann, als das Axiom in seinen metaphysischen Konsequenzen zu analysieren. Empirische Daten können in den Diskurs eingebaut werden, aber nur, insofern sie inhaltlich mit dem kosmologischen Axiom koinzidieren. Die mathematischen Reformu-

³³ Ebd., S. 48.

³⁴ Mittelstraß, „Historische Analyse“, S. 270 f.

lierungen von Naturgesetzen in der Wissenschaft des 17. Jahrhunderts, etwa das Gravitationsgesetz, sind dagegen völlig anders geartet. Sie sind von einer abstrakten, inhaltlich unspezifizierten Allgemeinheit. Sie können damit auf die unterschiedlichsten empirischen Daten angewendet werden, auf die Berechnung der Kurve eines Steinwurfs genauso wie diejenige der Planetenbahnen. Sie werden somit nicht nur in ihren abstrakt-mathematischen Implikationen analysiert, sondern sie fungieren gleichsam als logische Operatoren, mit denen die Phänomene unerschöpflich neu miteinander kombiniert werden können. Auf einer solchen Grundlage ist die neuzeitliche Wissenschaft inhaltlich offen,³⁵ während die alte in ihren Grundinhalten stets präterminiert war. Dadurch erst ist es möglich, wissenschaftliche Ergebnisse als Sekundäraperiori für neue wissenschaftliche Erkenntnisse zu verwenden.

Wir hatten oben gesehen, in welcher Weise für Mizler die Mathematizität der Musik ein Apriori darstellt, das nicht mehr automatisch einen kosmologischen Charakter der Musik einschließt. In diesem Sinne nun können konkrete mathematische Erkenntnisse ein Sekundäraperiori sein, auf das sich die Eroberung neuen musikalischen Wissens stützt. Auch das Verständnis der Natur, die musikalisch nachgeahmt werden soll – auf das Prinzip der Mimesis wird zurückzukommen sein –, ist bei Mizler nicht einfach eine aristotelische Stereotype, sondern basiert auf neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen insbesondere der menschlichen Natur, die als Sekundäraperiori fungieren, von dem dann die Erschließung neuen musikalischen Wissens ausgehen kann. Ein Beispiel hierfür bietet sich in der Abhandlung über den in Braunschweig erschienenen *Musikalischen Patrioten*. Mizler bezeichnet das Verhältnis zwischen musikalischer Ursache und Affektwirkung im Hörer als streng „geometrisch“.³⁶ Damit kommt das mathematizistische Apriori zur Anwendung. Es bedeutet hier, um dies noch einmal zu betonen, keinesfalls eine Reminiszenz an den kosmologischen „ordo divinus“. Es besagt lediglich, dass das Verhältnis von Ursache und Wirkung ein mechanisches Verhältnis im weitesten Sinne ist und damit prinzipiell wissenschaftlich exakt erfassbar. (Dass der Komponist selbst jenes mathematische Verhältnis theoretisch durchdrungen haben muss, erscheint wohl auch Mizler als ein allzu hoher Anspruch, den er in gewisser Weise durch die Aussage zurücknimmt, man könne es nicht in Regeln fassen. Hier kommt das Komplementäraperiori des „sensus communis“ ins Spiel. Im musikalischen Gemein Sinn, der sich durch das Studium der „grosen Meister“ schult, sind die mathematischen Verhältnisse implizit enthalten, so dass man dem geübten Gemein Sinn vertrauen kann, ohne den rationalen Boden der Affektwirkung zu verlassen.³⁷)

³⁵ Des ist letztendlich der Grund für Luhmanns evolutionäres Wissenschaftsverständnis (Luhmann, *Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 217).

³⁶ „Wenn nun [...] der Componist einen Affect vollkommen ausdrücket und erregt, so muß seine Composition sich nothwendig zu der daher entstehenden Leidenschaftt ebenso verhalten, wie sich der Text zu der darinn liegenden Leidenschaftt verhält, das ist in einer geometrischen Proportion stehen. Diese geometrische Proportion zu treffen, welches grosse Geheimnis nur ein groser Verstand, der die Wahrheiten erstlich theoretisch wohl begriffen, hernach aber sich lange Zeit unter Anführung groser Meister geübet hat, einsehen und ausüben kan. Eine iede Leidenschaftt hat verschiedene Stufen, welche vor allem ein Componist zuvor wohl betrachten und darnach seine Composition einrichten muß. Hiervon kan man wohl allgemeine aber keine Regeln ins besondere geben“ (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 3, 1. Teil, S. 158).

³⁷ Aus diesem Grund ist die Ansicht Birkes irrig, die Abwesenheit von Regeln laufe der rationalen Durchdringung des Affektprinzips zuwider (Joachim Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie*: Gottsched, Scheibe, Mizler, Berlin 1966, S. 80–81).

Neben dem mathematisierenden Apriori aber baut Mizler hier auf ein Sekundärapriori auf. Sein Ausgangspunkt ist die anthropologische Forschungsmeinung, dass die Affekte sich somatisch in der Bewegung der Körpersäfte niederschlagen.³⁸ Eine exakte Beschreibung der musikalischen Affektwirkung wird auf dieser Theoriegrundlage möglich: Die musikalische Ursache, so Mizler, affiziert die Sinne, welche wiederum ihren Reiz durch die Nervenfasern dem Gehirn mitteilen. Dort ‚prallt‘ der Reiz ‚zurück‘ (mechanistisches Sekundärapriori!) und verursacht die Empfindung.³⁹

2. Wissen als Konstruktion

Der Wandel vom kosmologischen Apriori zur Komplementarität vom mathematisierendem und dem Apriori des „sensus communis“ in der Wissenschaft des 17. Jahrhunderts zeichnet eine völlig neue Struktur des Wissens vor. Wissen ist nun nicht mehr die rationale Verfügbarkeit des kosmischen Konstruktionsplans, der dem normalen Bewusstsein rätselhaft verborgen blieb.⁴⁰ Die Plausibilität des wissenschaftlichen Wissens hängt ja nicht mehr davon ab, in welchem Maß sie mit dem inhaltlich präterminierten „ordo divinus“ übereinstimmt, sondern einzig und allein an ihrer intersubjektiven Nachvollziehbarkeit. Es kommt also darauf an, die Phänomene so zu ordnen, dass die unterschiedlichsten Wahrnehmungen ohne logischen Widerspruch unter die Ordnung subsumiert werden können. Wahrnehmungen sind aber gerade im Bereich des ästhetischen Wissens zahlreichen Vorentscheidungen unterworfen.⁴¹ Je nach musikalischem Zeitgeschmack, musikalischer Gattung, Zugehörigkeit zu sozialer Schicht usw. stehen andere Wahrnehmungen im Vordergrund, die gemäß den neuen Aprioris geordnet werden wollen. (Das erzwingt unausweichlich eine Ausdifferenzierung der Einzelwissenschaften, auch der musikalischen.) Hinzu treten bei wissenschaftlichem Fortschritt immer neue Sekundäraprioris. Es liegt also nahe, das wissenschaftliche Wissen als eine immer neue Konstruktion von Wahrnehmungen und Sekundäraprioris zu begreifen, zumal, wie ausgeführt, die neuzeitliche Wissenschaft gerade Ausschnitte der Wirklichkeit fokussiert, die für Konstruktionen zur Verfügung stehen. Ich möchte im Folgenden den wissenschaftstheoretischen Konstruktivismus, der in seinen Grundzügen in der gegenwärtigen Wissenschaftstheorie weitgehend unstrittig

³⁸ „Die Erfahrung läßt uns nicht zweifeln, daß eine Leidenschaft überhaupt die Theile des menschlichen Körpers, sonderlich die flüssigen, in eine solche Bewegung setzet, die zuvor nicht da gewesen ist.“ (*Musikalische Bibliothek*, 3. Bd., 1. Teil, S. 156.) – Auch dieses wissenschaftliche Wissen wird als „Erfahrung“ im Modus des „sensus communis“ wiedergegeben. Verpflichtet ist es Descartes, der sich in *Les passions de l'âme* (Amsterdam/Paris 1649) ausführlich dem Zusammenhang zwischen Passionen und körperlichen Vorgängen widmet.

³⁹ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 3, 1. Teil, S. 156 f.

⁴⁰ Mizler formuliert an manchen Stellen der *Musikalischen Bibliothek* allerdings in dieser Weise, beispielsweise wenn er Gelehrte als Menschen definiert, „die mit Wahrheiten umgehen, welche dem gemeinen Nachdenken verborgen sind“ (1. Bd., 3. Teil, S. 13). Damit ist aber keine prinzipielle Unzugänglichkeit des Wissens, sondern nur seine rationale Komplexität gemeint, die die Qualität gewöhnlichen Wissens (z. B. eines mit Fachwissen ausgestatteten Handwerkers) übersteigt.

⁴¹ Und nicht nur im Ästhetischen: Bei Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt/M. 1976, finden sich eindruckliche Beispiele aus den Naturwissenschaften, in denen eine neue Wahrnehmung der Phänomene („Paradigmenwechsel“) neue wissenschaftliche Beschreibungen hervorbringt.

ist⁴² und hier nur knapp umrissen werden konnte, voraussetzen und zeigen, dass das Wissen der Musik bei Mizler plausibel als Konstruktion begriffen werden kann, und zwar insofern, als es dezidiert als anthropologisches Wissen, nicht mehr als Wissen einer apersonalen Kosmologie begriffen wird.

2.1 *Conditio humana sine qua non*

Die Problemstellungen, vor denen die Wissenschaft der Musik im frühen 18. Jahrhundert steht, sind recht einfach zu benennen. Sie sind von der Musikauffassung der vergangenen hundert Jahre aufgegeben; vor Michael Praetorius' *Syntagma musicum* (1615–1619) reicht Matthesons und Mizlers Beschäftigung kaum zurück, die Antike ausgenommen. Es handelt sich im Wesentlichen um drei Kategorien, die zur Diskussion stehen. Die erste ist das aristotelische Prinzip der Kunst als Mimesis, das in der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts eine regelrechte Renaissance erfährt. Die zweite ist das Prinzip der Natürlichkeit. Wenn Kunst die Natur nachahmt, dann eignet ihr im Idealfall selbst die Natürlichkeit der Natur. Mit dem Prinzip der Natürlichkeit hängt das der Vollkommenheit aufs Engste zusammen. Die gottgeschaffene Natur ist nicht anders als vollkommen denkbar – womit freilich nicht mehr eine metaphysische und moralische Vollkommenheit gemeint ist, die in Leibniz' Theodizee⁴³ endgültig verabschiedet wird. Ihre Vollkommenheit, das ist ein Leitgedanke Christian Wolffs, manifestiert sich darin, dass das komplexe Zusammenspiel mannigfaltiger Teile funktioniert und so Natur erst konstituiert. Die dritte ist das Affektprinzip, das seit Descartes' *Passions de l'âme* (1649) die Theoriebildung in den Künsten beherrscht.

Die drei Kategorien sind vielfach ineinander verwoben. Nachahmung ohne die Annahme der Vollkommenheit, d. h. Nachahmungswürdigkeit des Nachgeahmten wäre sinnlos. Das wiederum gibt dem Nachahmungsprinzip eine gewaltige Aufgabe, deren Komplexität reduziert werden muss, um praktikabel zu sein. Dies geschieht dadurch, dass man sich auf die Nachahmung der Affekte konzentriert, deren Zahl und Qualität exakt erfassbar sind.⁴⁴ Zugleich aber sind die Kombinationsmöglichkeiten der Affekte unerschöpflich; Natur wird also in immer neuen Konstellationen konstruiert, ohne dass ihr rationaler und vollkommener Charakter darunter litte.⁴⁵ Die Kategorien laufen damit im Anthropologischen zusammen: Es ist die menschliche Natur, deren Vollkommenheit nachgeahmt werden soll. Das Wissen der Musik, das in den drei Kategorien

⁴² Vgl. etwa die Beiträge des von Kuno Lorentz herausgegebenen Sammelbandes (*Konstruktionen versus Positionen*); Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, passim; Heinz von Foerster, „Entdecken oder Erfinden: Wie läßt sich Verstehen verstehen?“ in: *Einführung in den Konstruktivismus*, hrsg. von Heinz Gumin und Armin Mohler, München 1985, S. 27–68.

⁴³ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de Theodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Amsterdam 1710.

⁴⁴ „Denn die Regungen der Leidenschafften gründen sich auf [Zahlen-] Verhältnisse, und wer diese rühren will, muß solches durch gleiche Verhältnisse suchen zu bewerkstelligen.“ (Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 2. Teil, S. 183.)

⁴⁵ In diesem Sinn gilt bei Bacon (*Novum Organum scientiarum*, Lugdunum Batavorum 1620) und Descartes (*Discours de la Méthode*, hier VI. Teil, 2. Abschnitt) der Mensch als Beherrscher der Natur.

fassbar wird, ist daher immer anthropologisches Wissen.⁴⁶ Das unterscheidet das Wissen der Musik grundsätzlich von älteren Mimesis-Konzepten, in denen es um die Nachahmung eines als Natur verstandenen „ordo divinus“ ging.⁴⁷ Es ist nun sowohl Wissen vom Menschen als auch vom Menschen gewusstes Wissen. Ersterer Aspekt bedingt eine grundsätzlich empirische Methodik. Denn der Mensch kennt und erforscht sich selbst nicht durch abstrakte Überlegungen, sondern durch seine Erfahrungen. Musikalisches Wissen wird dadurch erworben, dass man seine eigenen Erfahrungen analysiert – ein paradigmatischer Unterschied etwa zu Kircher, bei dem die konkrete menschliche Erfahrung beim Hören von Musik keine Rolle spielt. Der zweite Aspekt macht das Wissen von Musik unhintergebar zu einem subjektiven Wissen, dessen Intersubjektivität nun zu einem Problem wird, das thematisiert werden muss, um die Wissenschaftlichkeit des Wissens zu gewährleisten und es nicht dem kulturellen Smalltalk, „wie manchmahl bey einem Pfeiffgen Toback im Garten zu geschehen pflaget“, auszuliefern.⁴⁸

2.1.1 Naturnachahmung als Anthropologie

Die Forderung nach Naturnachahmung durch die Musik stellt das Wissensdesign bei Mizler vor erhebliche Schwierigkeiten. Natur kann in den verschiedensten Beschreibungen verfügbar sein. Die unmittelbaren Sinneseindrücke der belebten und unbelebten Natur (Vogelgezwitscher, Gewitter, Wassergeräusche) sind dabei noch die unproblematischsten und unwichtigsten, denn um eine musikalische Deskription von Naturlauten, das ist allen Mimesis-Theoretikern klar, kann es nicht primär gehen. Gemäß dem neuzeitlichen Apriori der Mathematizität der Natur kann etwa eine abstrakt-zahlenhafte Naturbeschreibung vorliegen. Mizler stellt mit Wolfgang Caspar Printz' *Musicalischer Wissenschaft und Kunstübungen von iedweden Concordantien* (1689) eine solche vor.⁴⁹ Deren Argumentationen muten im Detail zwar kompliziert und verwinkelt an. Da sie aber mathematisch exakt sind, d. h. auf arithmetische Axiome und Identitäten hinauslaufen, sind auch die Regeln für den Komponisten, die sich daraus ergeben, sehr grundsätzlich, um nicht zu sagen tautologisch. Mizler bestreitet die Gültigkeit dieser Regeln nicht prinzipiell, aber er bemängelt ihre zu große Allgemein-

⁴⁶ Vgl. allgemein Laurenz Lütteken, „Musik in der Aufklärung – musikalische Aufklärung?“, in: *Mth* 14 (1999), S. 213–229, hier S. 222. Schon Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen ³1973, bezeichnet „alles Wissen, gleichviel auf welchen Inhalt es sich bezieht“, als „natürlich“, wenn es lediglich der menschlichen Vernunft entspringt [...]. Die ‚Natur‘ bedeutet daher nicht sowohl einen bestimmten Kreis von Gegenständen, als sie vielmehr einen bestimmten Horizont des Wissens, des Erfassens von Wirklichkeit bedeutet.“ (S. 51–52).

⁴⁷ Christian Wolff scheut sich nicht, aus den ethischen Regeln, die er durch ihre „Natürlichkeit“ begründet, eine harte Konsequenz zu ziehen: „Wiederum weil diese Regul wegen der Verbindlichkeit ein Gesetz wird, die Verbindlichkeit aber von der Natur kommet; so ist das Gesetz der Natur durch die Natur fest gestellet worden, und würde statt finden, wenn auch gleich der Mensch keinen Oberen hätte, der ihn dazu verbinden könnte: ja es würde statt finden, wenn auch gleich kein GOtt wäre.“ (*Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen, zu Beförderung ihrer Glückseligkeit*, Frankfurt/Leipzig 1720, zit. nach ⁴1733, § 20.) – Deutlicher kann man nicht sagen, dass die Kategorien von Natur und Vollkommenheit, wie sie Mizler verwendet, nichts mehr mit dem „ordo divinus“ zu tun haben.

⁴⁸ So grenzt bissig Lorenz Mizler in der *Musikalischen Bibliothek* (Bd. 1, 3. Teil, S. 16) das wissenschaftliche Wissen der Musik ab.

⁴⁹ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 1. Teil, S. 12 ff.

heit, die sich darin äußert, dass die gegenwärtige Musik zu viele Ausnahmen davon mache.⁵⁰ Es besteht also eine Diskrepanz zwischen dem mathematizistischen Wissen der Musik und ihrer kompositorischen Performanz, die Mizler kaum hinnehmen kann (wie es erst die Geisteswissenschaft des 19. Jahrhunderts explizit tut), weil er daran festhält, dass die Wissenschaft der Musik Regeln der Naturnachahmung zu erarbeiten habe, um die Musik von dem „vielen Unflat“ zu säubern und das musikalische Vergnügen zu steigern⁵¹ – womit übrigens das Wissen immer noch Wissen bleibt und sich nicht zur Ästhetik ausweitet.⁵² Aus der Tatsache der offensichtlich souveränen Regelübertretungen in der zeitgenössischen Musik zieht Mizler den Umkehrschluss: „Die Musici werden gebohren und nicht gemachet.“⁵³

Das mathematizistische Verständnis der Natur, auch der menschlichen, stellt die Musiktheorie also offenkundig vor ein Dilemma. Der Anspruch, die musikalischen Gesetzmäßigkeiten mathematisch genau zu beschreiben und sie gleichzeitig der Musikpraxis dienstbar zu machen, scheint nicht einlösbar zu sein. Vor demselben Dilemma steht, darin strukturverwandt mit den wissenstheoretischen Problemen aller Disziplinen, auch die Moralphilosophie des 17. Jahrhunderts, die erkennt, dass sich aus Ontologie und Epistemologie nicht ohne Weiteres moralphilosophische Maximen ergeben. Lösen lässt es sich auch hier nicht, aber man kann pragmatisch damit umgehen, und zwar dadurch, dass man sich mit dem „sensus communis“ als moralischer Instanz begnügt. Auch für den ästhetischen Bereich wird eine instinktiv arbeitende Instanz benötigt, die Natürlichkeit in einem unmittelbar kommunizierbaren Medium hervorbringt. Dieses Medium findet Mizler im Text. Das Textmedium bewegt sich auf der Ebene des „sensus communis“ und ist eine Erscheinungsform der anthropologischen Natur, die relativ einfache, aber zugleich nicht-tautologische Nachahmungsregeln zulässt. Der Text, das ist der Kern von Mizlers Argumentation im Anschluss an Printz,⁵⁴ ist gleichsam ein authentisches Protokoll der menschlichen Natur und daher ausreichend, um die musikalische Naturnachahmung in richtige Bahnen zu lenken. Somit kann auf Regeln zur Naturnachahmung im exakten Beschreibungsmedium der Mathematik verzichtet werden.⁵⁵

⁵⁰ Mizler fasst sie folgendermaßen zusammen: „I Proportio æqualitatis ist am leichtesten erkenntlich. II Je mehr proportio inæqualitatis der proportioni æqualitatis sich nähert, ie leichter ist sie zu erkennen, und ie weiter sie von der selben abweicht, ie schwerer ist selbige zu erkennen.“ (Ebd., S. 17.)

⁵¹ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 3. Teil, S. 8.

⁵² Diesem Irrtum liegt Birke, *Christian Wolffs Metaphysik*, S. 82, auf.

⁵³ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 1. Teil, S. 18.

⁵⁴ „Denn durch Erlernung der Regeln wird keiner zum Componisten werden, will geschweigen, daß es unmöglich ist, alle Regeln geben zu können, so wenig als man allgemeine und zureichende Regeln geben kan, eine Kranckheit bey einem ieden Körper zu curiren. Ein kluger Medicus siehet allzeit auf die Beschaffenheit des Körpers, und Grund-Ursachen der Kranckheit, und ein verständiger Componist siehet, insonderheit bei einer Vocal-Composition, allzeit auf die Beschaffenheit des Texts und den Endzweck der Musik, und daher kommt es öftters, daß beyde mit gutem Recht etwas thun, so wieder die ordentlichen Regeln zu seyn scheint. Dieses ist auch die Ursach warum immer einer glücklicher in theatralischen Sachen als der andere, weil immer einer besser als der andere der Natur nachzuahmen weiß.“ (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 1. Teil, S. 18.) Vgl. weiterhin die Argumentationen in *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 3 und 2. Teil, S. 178. Die Beispiele ließen sich vermehren.

⁵⁵ In Niklas Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt/M. 1995) spielt Mimesis an einer entscheidenden Theoriestelle eine tragende Rolle. In einem weit gespannten Argumentationsgang versucht Luhmann zu zeigen, wie Kunstbeschreibungen – in unserem Zusammenhang: ihr Wissen – mittels kunstfremder Kategorien aus Philosophie, Religion und Kosmologie allmählich durch Selbstbeschreibungen der Kunst abgelöst werden (ebd., S. 401–433). Diese Entwicklung beginnt nach Luhmann bereits in den Malereitraktaten des 16. Jahrhunderts und ist mit

An dieser Stelle zeichnet sich die folgenschwere Trennung von musikalischer Wissenschaft und Praxis ab. Wenn das Anthropologische und seine Protokolle selbst schon Natürlichkeit garantieren, wenn in einem weiteren Sinn jedes gelingende menschliche Verhalten Naturnachahmung ist, dann kann man den performativen Bereich weitgehend einer musikalischen Praxis überantworten. Naturnachahmung muss nicht für jeden einzelnen Akkord geregelt und reflektiert werden; sie ist überall dort, wo Musik im naiven Sinn ‚schön‘ ist oder ‚Vergnügen‘ bereitet, eine Selbstverständlichkeit – und zwar eine konstruierte Selbstverständlichkeit, denn menschliche Natur ist kein Fixum, sondern wird immer neu durch menschliches Handeln konstruiert. Insofern ist jedes Wissen, das den Faktor der anthropologischen Naturnachahmung enthält, konstruktiv.⁵⁶ In der Praxis kann die Produktion von Natürlichkeit – kein Widerspruch: die Kombinationsmöglichkeiten der menschlichen Regungen sind unerschöpflich – pragmatischen Regulativen wie dem „Geschick“ und dem „Geschmack“ eines Komponisten bei der Vertonung eines Texts oder der Darstellung eines emotionalen Zustands überlassen werden. Es ist zu betonen, dass die Praxis nicht einfach das angewendete wissenschaftliche Wissen ist (wenngleich das natürlich nicht ausgeschlossen bleibt), sondern eigenes Wissen ausdifferenziert.⁵⁷ Die Wissenschaft der Musik ist also gezwungen, ihr Wissen in verschiedene Geltungsbereiche und Funktionen aufzuspalten, und zur Seriosität des Wissens der Musik gehört es fortan – oder sollte es zumindest gehören: Unschärfen produzieren bis heute mehr oder weniger fruchtbare Fachdebatten –, jene Geltungsbereiche und Funktionen offen zu legen. Mizler wird, wie wir noch sehen werden, durch die von ihm behandelten Themen eine entsprechende Selbstreflexion seines Wissens aufgenötigt. Zwei eigenständige Bereiche des Fachwissens eröffnen sich nun: zum einen das wissenschaftliche Wissen im engeren Sinn, zum anderen ein Wissen mit der primären Funktion der Praxisrelevanz.

der Frühromantik abgeschlossen. Im 17. und 18. Jahrhundert zeigt sie sich am Bedeutungswandel bzw. -verlust des Imitationsprinzips. Der Bedeutungswandel ist zum Beispiel am Analogie- und Repräsentationsgedanken Kants zu sehen (S. 425): Die Kunst repräsentiert das Wesen der Dinge, nicht mehr die Dinge selbst. Dem wäre Baumgartens „analogon rationis“ hinzuzufügen, das dem dingbezogen-rationalen Vermögen ein paralleles ästhetisches Vermögen hinzugesellt. Luhmann geht aber darüber hinaus auch von einem Bedeutungsverlust der „imitatio“ aus, eine These, die m. E. an wesentlichen kunst-, insbesondere musikgeschichtlichen Sachverhalten vorbeigeht. Die Selbstreflexion der Kunst nehme zu, indem Individualität, Unvorhergesehenes („conzettismo“, S. 420) und Neues die Naturnachahmung in den Hintergrund dränge. Diese Argumentation lässt den entscheidenden Aspekt der neuzeitlichen Mimesis außer Acht: ihren anthropologischen Charakter. Gerade in der Musik muss an die Stelle des Kosmischen, dessen Naturstatus in der Neuzeit nicht mehr akzeptiert wird, eine andere Natur treten, die rational erfassbar und zugleich unerschöpflich ist. Der Wegfall der kosmischen Ordnung tangiert daher, entgegen Luhmann (S. 422), die Mimesis nicht. Es wechselt nur der natürliche Bezugspunkt. In der gesamten Musikliteratur des 18. Jahrhunderts dürfte es die von Luhmann postulierten Selbstbeschreibungen schwerlich geben; was Luhmann sucht, ist erst in E.T.A. Hoffmanns Text über die 5. *Symphonie* Beethovens erreicht. Selbstreflexivität des musikalischen Erlebens – aber nicht des Wissens von Musik – ist allerdings an einer Stelle manifest, an der Luhmann sie nicht vermuten würde: im Pietismus, also einem im höchsten Maß von religiösem Vollzug und religiösen Rahmenkategorien abhängigen Kontext (vgl. Rainer Bayreuther, *Das pietistische Lied und sein Einfluß auf die Musik des 18. Jahrhunderts*. Habil.schr. Univ. Halle-Wittenberg 2002, unpubl.). All dies stärkt die Vermutung, dass man Selbstbeschreibungen nicht im Bereich des Wissens der Musik suchen sollte – man wird keine finden. Auch dort, wo in dem im vorliegenden Beitrag untersuchten Zeitraum, dem frühen 18. Jahrhundert, sich Praxisbezirke mit rein musikalischen Beschreibungen des musikalischen Wissens eröffnen, bleibt dies immer an einen, wenn man mit Luhmann so will, kunstfremden Rahmen gebunden.

⁵⁶ Vgl. Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 288.

⁵⁷ Das geschieht dann im Verlauf des 18. Jahrhundert, und zwar immer dort, wo die Musiktheorie ausdrücklich als Praxislehre auftritt und darauf verzichtet, ihren Unterrichtsstoff auf „Anfangsgründe“ (Mizler in seiner Generalbasslehre) zu stellen (etwa bei Fux und später Riepel).

Der Geltungsbereich des wissenschaftlichen Wissens besteht nun darin, musikalische Gesetzmäßigkeiten möglichst allgemein und abstrakt zu formulieren. Das Wissen legt mittels der Gesetzmäßigkeiten einen Rahmen fest: Was sich innerhalb des Rahmens bewegt, funktioniert nach den allgemeinen Gesetzen und ist damit naturnachahmend. (Wie sich Musik innerhalb des Rahmens bewegt, ist allerdings Sache des Praxiswissens.) Das wissenschaftliche Wissen muss Problemfälle und Unstimmigkeiten der musikalischen Praxis klären, die das Praxiswissen nicht bewältigt und die möglicherweise daher rühren, dass der Rahmen tangiert wurde. Diese Konstruktion des axiomatischen Rahmens mit phänomenalem Inhalt entspricht dem Aufbau der Mechanik Galileis; auch in jener wird a priori ein abstrakt-mathematischer Geltungsrahmen formuliert, auf den a posteriori die Erscheinungen instrumentell bezogen werden.⁵⁸ (Es ist offensichtlich, dass Matthesons Musiktheorie die exakt entgegengesetzte Begründungsstrategie wählt.) Eine wichtige Bedingung des wissenschaftlichen Wissens der Musik besteht darin, dass es empirisch übersetzbar ist; das wurde an Mizlers Auseinandersetzung mit Matthesons „natürlichen“ Grundtönen für Dur- und Moll dreiklänge deutlich. Dadurch ist, wissenstheoretisch modern gesprochen, die Möglichkeit der Überprüfbarkeit und Falsifizierbarkeit gegeben; ein empirisch nicht nachvollziehbares Wissen steht immer im Verdacht, entweder nicht gründlich beobachtet oder schlecht-kosmologische Metaphysik zu sein. Die entscheidende Qualität des wissenschaftlichen Wissens ist seine Erklärungskraft.⁵⁹ Es muss ein musikalisches Problem erklären können und nicht nur abstrakt-formal reformulieren. Mattheson stellt mit der polemischen Ablehnung jeglicher musiktheoretischer Arithmetik diese Forderung noch vehementer als Mizler, denn das nur formal reformulierende Wissen wäre jenes vorneuzeitliche leere Wissen, womöglich noch mit dem Anhängsel kosmologischer Spekulation, das er durch ein vornehmlich auf das Affektprinzip gegründetes Wissen überwinden will. Auch Mizler beharrt auf der Erklärungskraft des wissenschaftlichen Wissens. Begründet wird es von ihm explizit mit dem Naturnachahmungsprinzip, und zwar in einer Auseinandersetzung mit der Meinung des Leipziger Gelehrten Ludwig, nicht-textgebundene Musik sei eine bloß „angenehme Zusammenstimmung der Töne“, bei der „der Verstand sehr wenig, ich will nicht sagen, gar nichts zu thun hat“⁶⁰. Mit anderen Worten: Kein Wissen könne erklärend an die Musik heranreichen. Dem hält Mizler folgende Argumentation entgegen: Das rational-abstrahierende Wissen der Musik richtet seine Erklärungskraft zwar nicht auf Angenehmheit, Schönheit, Wohlgefallen usw. der Musik selbst, sondern nur auf ihre strukturellen Gesetzmäßigkeiten. Aber in eben diesen Gesetzmäßigkeiten hat die Musik Anteil an der Natur, und die gemeinsame Teilhabe der Musik und der

⁵⁸ Vgl. Jürgen Mittelstraß, „Das lebensweltliche Apriori“, in: *Protozoziologie im Kontext: „Lebenswelt“ und „System“ in Philosophie und Soziologie*, hrsg. von Gerhard Preyer u.a., Würzburg 1996, S. 106–132, hier S. 114.

⁵⁹ Ein im Übrigen auch gegenwärtig höchst virulentes wissenschaftstheoretisches Problem: Man denke an die Konkurrenz zwischen Linguistik und ‚klassisch‘ arbeitender Germanistik oder an die Diskussion über den Geltungsbereich der Quantentheorie, die die einen für eine bloß abstrakte Reformulierung halten („Kopenhagener Deutung“) und die anderen für eine Erklärung der Wirklichkeit („Viele-Welten-Interpretation“ von Hugh Everett). Vgl. dazu David Deutsch, *Die Physik der Weltenkenntnis*, Basel u. a. 1996.

⁶⁰ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 3.

musikhörenden Menschen an der Natur ist es, die eine Musik als angenehm, schön oder gefällig erscheinen lässt.⁶¹

Das praxisrelevante Wissen ist ein Erfahrungswissen, wie man sich mit „Geschick“ und „Geschmack“ innerhalb des Rahmens bewegt bzw. bewegen lernt. Wissensstrukturell entscheidend ist, dass das Praxiswissen die wissenschaftlichen Rahmengesetzmäßigkeiten zwar erkennen lässt,⁶² aber keine Deduktion aus ihnen darstellt.⁶³ Dann nämlich – das war Mizlers Problem – würde man jenes deduzierte Wissen als die eigentliche Regel ansehen und Ausnahmen von der Regel deklarieren müssen. Angesichts der unendlichen Menge an Kombinationsmöglichkeiten menschlich-natürlichen Verhaltens wäre das ein unsinniges Unterfangen. Vielmehr ergeben sich Regeln in und aus der Praxis selbst. Ihre einzige Legitimationsbasis ist Praxistauglichkeit und erzielter Effekt. Wenn diese Legitimation allerdings ausbleibt, dann kann das Praxiswissen an seine Grenzen stoßen. Mizler führt in der *Musikalischen Bibliothek* einige entsprechende Fälle aus und verbindet sie mit der Forderung, dass auch der praktische Musiker in der „Weltweisheit und Mathematik“ gelehrt sein müsse⁶⁴ – nicht um unmittelbar aus diesem Wissenshorizont heraus zu komponieren, aber um ihn in Zweifelsfällen der musikalischen Praxis zur Verfügung zu haben. Eine besondere Gefahr stellt der rein musikalisch gebildete Musikpraktiker dar, dem die weitgespannte anthropologische Erfahrung fehlt.⁶⁵ Aus diesem Grund ist ein Text als anthropologisches Protokoll so nützlich. Er sorgt dafür, dass sich die Vertonung nicht formal verselbständigt und den Rahmen der menschlichen Natur verlässt. Bei aller Eigenqualität des Praxiswissens ist der Rahmen des wissenschaftlichen Wissens also unabdingbar.

2.1.2 Fiktionale Kraft des Subjekts

Die in der Neuzeit geforderte Balance zwischen individuell konstruiertem und intersubjektiv transparentem Wissen muss stets aufs Neue hergestellt werden. Je weiter sich eine künstlerische Leistung vom Konventionellen und Gewöhnlichen entfernt, desto komplexer die Aufgabe, sie als Inhalt von intersubjektivem Wissen zu gewinnen, ihre Funktionsweise innerhalb des gesteckten Rahmens von Rationalität zu beschreiben und sie dennoch nicht so weit auf allgemeine Regeln hin zu abstrahieren, dass ihre

⁶¹ Mizlers Antwort lautet: „Eine angenehme Zusammenstimmung der Töne ist ein regelmäßiger Zusammenhang verschiedener guten und leicht in die Sinnen fallenden Proportionen. Diese sind was wirkliches und in der Natur gegründet. Sie gefallen allen Menschen, wenn sie solche mit den Augen sehen, und eben deshalb beobachtet man so fleißig die Symmetrie, und sind allen Menschen angenehm, wenn sie solche mit den Ohren vernehmen, das ist: Musik hören. Da sie also was schönes sind, so wirklich in der Natur gegründet, so muß der Verstand allerdings viel dabei denken können.“ (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 3–4).

⁶² Mizler führt das aus in der Anwendung des Satzes vom zureichenden Grund auf die Generalbasslehre (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 99–101). Es sei „dienlich“ für die Praxis (S. 101), von den rationalen Grundlagen des Generalbasses zu wissen – aber eben nicht Bedingung, um überhaupt praktisch agieren zu können. – Eine Variation des alten platonischen Arguments im *Teätet*.

⁶³ Der Komponist Mizler sieht sich in Matthesons *Ehrenpforte* selbst mit dem – wohl auch ironisch gemeinten – Urteil konfrontiert, er berechne seine Musik (Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 232), das er in der *Musikalischen Bibliothek* (Bd. 2, 2. Teil, S. 280) entrüstet zurückweist.

⁶⁴ Z. B. *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 20.

⁶⁵ Vgl. z. B. die Frage, ob die Wiederholung von musikalischen Teilen dem Affektempfinden zuwiderläuft, die ohne anthropologische Erfahrung nicht entschieden werden kann (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 22).

Individualität als solche dem Wissen verloren geht. Es geht nicht darum, bei Mizler erste Keime des beginnenden Zeitalters der „Originalgenies“ nachzuweisen (hier gäbe es nicht viel zu ernten), sondern zu skizzieren, welche Einflüsse die Individualität der musikalischen Leistungen auf die Struktur des Wissens der Musik hat.

Im zweiten Band der *Musikalischen Bibliothek* bringt Mizler ein Beispiel, das die Figur des unkonventionell und überraschend handelnden Künstlers enthält.⁶⁶ Telemann, dessen Meinung von Mizler ausdrücklich geteilt wird, macht hier deutlich, dass die Rahmenbedingungen des musikalischen Wissens nicht einfach regelhaft in die Praxis hineindeduziert werden können. Aber auch umgekehrt ist die Kraft des Fiktionalen nicht völlig autonom. Sie kommt zwar als ‚Neuigkeit‘ an. Aber es hat überhaupt keinen Sinn, über Regelmäßigkeit zu streiten, weil ihre Existenz innerhalb des Rahmens eine Selbstverständlichkeit ist. Insofern die Neuigkeit ‚da‘ ist, ist sie auch natürlich. Diese Selbstverständlichkeit macht sie dem Wissen zugänglich, ohne dass die Unkonventionalität der Neuigkeit oder der „Wagehals“ als ihre personale Verkörperung als solche zum wissenschaftlichen Thema gemacht werden müssten.

Diese Tendenz lässt sich durchgehend in der *Musikalischen Bibliothek* beobachten. Unkonventionelle Fiktionsleistungen werden nicht thematisiert, aber nicht, weil Mizler die Denkkategorie nicht zur Verfügung stünde, sondern weil sie kein relevantes Thema des Wissens der Musik sind. Seine eigene Odensammlung⁶⁷ annonciert er mit den Vorzügen, es sei auf „Aehnlichkeit der Melodie mit dem Text“ geachtet und kein „Fehler wider das Sylbenmaaß“ begangen worden.⁶⁸ Die „inventio“ geht vollständig in der gelingenden Naturnachahmung von Melodie und Text auf. Eine nicht durch Vernunft, Ratio und Nachahmung gestützte „inventio“ gibt es entweder nicht (Telemann); oder, wenn sie doch ersonnen wird, dann ist sie zu tadeln: Was nur die „Ohren kützelt“ und nicht verstanden wird, bewegt sich außerhalb des Rahmens und ist ästhetisch indiskutabel.⁶⁹ Auch Mattheson beschreibt im *Vollkommenen Capellmeister* die Melodieerfindung, die dann später als die eigentliche Fiktionsleistung beim Komponieren gilt, nüchtern als „geschickte Einrichtung, fleißige Ausarbeitung, und gescheide Schmückung“, bei der auch die „loci topici aus der Redekunst gute Dienste thun“ können.⁷⁰ Das Wissen der Musik gesteht der fiktionalen Kraft also keinerlei Sonderstatus zu; es verortet jene vielmehr ganz im Praxiswissen und im durch Ratio und Natürlichkeit abgesteckten Rahmen.

Es wäre, misst man die Theorien Mizlers und Matthesons Theorien an der Struktur des neuzeitlichen Wissens, völlig verfehlt, die als Arbeit begriffene „inventio“ als rückwärts gewandt oder defizitär zu betrachten und im Geniekult dann die Befreiung der

⁶⁶ Mizler zitiert aus Telemanns *Singe- Spiel- und General Baß Uebungen* (Hamburg 1733–34), wo ungewöhnliche Fortschreitungen im Generalbass diskutiert werden: „Es wird gestritten, ob diese und dergleichen fürchterliche Figuren zugelassen wären. Wir wollen es nicht entscheiden. Gnug sie sind da und brauchen einen Wagehals, der sie manierlich vorzutragen, und die alttages [sic] Ohren damit, als vermeinten Neuigkeiten, zu betrügen weiß.“ (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 144 f.)

⁶⁷ Mizler, *Sammlung auserlesener moralischer Oden, zum Nutzen und Vergnügen der Liebhaber des Claviers componirt*, Leipzig 1740.

⁶⁸ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 155 f., hier S. 155.

⁶⁹ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 2. Teil, S. 167–169, das Zitat S. 167.

⁷⁰ So Mizlers Wiedergabe in der *Musikalischen Bibliothek*, Bd. 2, 2. Teil, S. 228.

Fiktionskraft von alten Fesseln zu sehen.⁷¹ In Francis Bacons *Novum Organum* (1620), einem Schlüsseltext neuzeitlichen Denkens, ist es gerade die menschliche Arbeit und der sich an den Phänomenen abarbeitende menschliche Geist, der Wissen generiert und damit Fortschritt erzeugt. Das neuzeitliche Wissen entsteht gerade nicht dadurch, dass man sich von den Phänomenen zurückzieht und auf der einsamen Warte des Sehers oder Genies ‚Neuigkeiten‘ produziert, sondern durch sozusagen innerweltliche geistige Arbeit.⁷² Die „fleißige Ausarbeitung“ der Musik ist daher keine Reduktion auf biederes Handwerkertum, sondern die dem konstruktiven Wissenserwerb und -fortschritt adäquate ästhetische Produktion. Der Nachweis von ‚Fehlern‘ bei der Ausarbeitung, eine Hauptbeschäftigung Mizlers, stellt deshalb auch keine Infragestellung der Fiktionskraft als solcher dar, sondern er ist ein notwendiges Korrektiv im Prozess der konstruktiven Naturnachahmung. In diesem Sinn kann Nelson Goodman berechtigterweise die Strukturverwandtschaft von Wissenschaft und Kunst (und nicht etwa das Gegenteil: eine den Phänomenen verpflichtete Wissenschaft und eine davon losgelöste Kunst) hervorheben.⁷³

3. Methode: Empirik und Induktion

Ein moderner Aspekt des Wissenserwerbs von Musik besteht bei Mizler darin, dass er vorliegendes Wissen nicht nur analysiert, wie es die Scholastik jahrhundertlang getan hatte, ohne Erkenntnisfortschritte zu erzielen, sondern dass er es empirisch überprüft, neue Erfahrungsdaten hinzunimmt und dadurch weiterentwickelt. Nimmt man Empirik als kruden Gegenbegriff zum mittelalterlichen Spekulieren, dann war freilich das Wissen der Musik schon immer empirisch; der Verfasser der *Musica enchiriadis* bereits (9. Jahrhundert) erklärt ausdrücklich, das von ihm gebotene Lehrwissen zum Organum basiere auf der Praxis des Organumsingens. Diese Art von Empirik wird in dem Moment problematisch, in dem man erkennt, dass der Erfahrungsgegenstand, aus dem das Wissen gewonnen wurde, zeitgebunden und der musikalischen Mode unterworfen ist. Ich möchte dies an zwei Beispielen zeigen.

⁷¹ Bei Jean-Baptiste Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 Bde., Paris 1719) sind Nachahmung und Einbildungskraft charakteristischerweise keine Gegensätze, sondern Komplemente. Die interessantere Frage als die, wann und durch welche Persönlichkeiten sich das geniehafte vom „fleißigen“ Produzieren separiert (z. B. Lütteken, „Musik in der Aufklärung“, S. 221 f.), ist deshalb, wie die Kategorie des Genies in die Struktur des neuzeitlich-rationalen Wissens eingreift.

⁷² Vgl. Blumenberg, *Legitimität der Neuzeit*, S. 449. Instrukтив der bei Blumenberg zitierte Passus aus dem *Novum Organum*: „Nemo enim rei alicuius naturam in ipsa re recte aut feliciter perscrutatur, verum post laboriosam experimentorum variationem non acquiescis, sed invenit quod ulterius quaerat.“ (Praefatio.) Der Mensch könne nicht „ab initio contemplationis“ erkennen, sondern nur über das „procedere primo per negativas [...] post omnimodam exclusionem“ (II 15,2). Zit. nach Blumenberg, *Legitimität der Neuzeit*, S. 449.

⁷³ Nelson Goodman, „Art and Inquiry“, in: *American Philosophical Association. Proceedings and Addresses* 41 (1967/68), S. 5–19. Dt. als „Kunst und Erkenntnis“, in: *Theorien der Kunst*, hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser, Frankfurt 1992, S. 569–591, hier S. 588–591.

Bei der Erörterung von Printz' Abhandlung über die Oktav⁷⁴ sieht sich Mizler vor ein Problem gestellt. Er ist sich mit Printz über den Grundsatz einig, dass ein Musikstück mit einem vollkommenen Klang enden müsse, um das Gehör zufrieden zu stellen.⁷⁵ Das Problem besteht darin, nach welcher Methode jene Vollkommenheit inhaltlich bestimmt werden soll. Printz' Lösung, die Simplizität der Intervallproportion sei der Gradmesser der Vollkommenheit, wird von Mizler als abstraktes Prinzip verworfen. Dann nämlich rangiere die Terz hinter der Quint und selbst hinter der Quart. Dem widerspricht der empirische Befund, dass ein terzenhaltiger Schlussdreiklang gegenwärtig allseits als vollkommen empfunden werde. Er vermeidet es allerdings, den Dreiklang nur per Induktionsschluss als vollkommen zu bezeichnen – als ob er eine Zeit befürchtete, in der die Stücke nicht mehr für gewöhnlich mit einem Dreiklang endeten. Wie Printz legitimiert auch Mizler den Dreiklang als Naturkonstante, aber mit einem entscheidenden Unterschied in der Methode. Printz hatte das arithmetische Verhältnis der Intervalle abstrakt für sich und losgelöst aus seinem natürlichen Klangkontext betrachtet. Mizler dagegen stellt es in den Zusammenhang der Naturtonreihe (C-c-g-c'-e'-g' usw.). Auch in ihr folgen die Intervalle nach der Reihenfolge der Einfachheit ihres arithmetischen Verhältnisses. Es ist aber, so Mizler, unsinnig, die Intervalle isoliert zu betrachten. Hört man nämlich die Reihe als sukzessiv erklingendes Gesamtgefüge, dann lässt sich die Quart g'/c'' auch als Quint nach unten hören, weil das Gehör automatisch Oktavidentität herstellt: g'/c/c''. Es sind also nicht nur die isolierten Beziehungen zweier benachbarter Naturtöne zu berücksichtigen, sondern diejenigen aller höheren Töne auf die tiefen. Und damit ergibt sich der Durdreiklang als Naturkonstante. Auf den bemerkenswerten Unterschied des Naturbegriffs, der sich in den beiden Argumentationen spiegelt, braucht hier nicht mehr eingegangen zu werden.⁷⁶ Hier ist entscheidend, dass die Natur nicht statisch-isoliert, sondern im Vollzug beobachtet wird (wenn man so will: als „natura naturans“ und nicht als „natura naturata“). Mizlers Erkenntnis beruht auf der Empirie der komplexen Natur und nicht auf der Abstraktion eines Naturintervalls, dessen empirische Entdeckung im Monochordexperiment der alten Griechen schon längst in das vorzeitliche Dunkel getreten war. Natürlich ist seine empirische Beobachtung durch die zielrichtende Vorentscheidung zustande gekommen, dass die dur-moll-tonale Musik die übliche Musik seiner Zeit ist und alles, was faktisch erklingt, auch „natura naturans“ sein muss – in welcher Weise auch immer. Zugleich aber ist es eine Beobachtung mit einer von der musikalischen Mode unabhängigen Gültigkeit. Denn die Naturtonreihe, grundtonbezogen beobachtet, repräsentiert auch alle anderen Intervalle, so dass sich unerschöpfliche Kombinationsmöglichkeiten ergeben, die alle als Natur legitimiert sind.

⁷⁴ Wolfgang Caspar Printz, *Exercitationum Musicarum Theoretico-Practicarum Curiosarum de OCTAVA, oder andere Curiose Musicalische Wissenschaft und Kunstübung von der Oktav [...]*, Frankfurt/Leipzig 1687. Der Traktat wird in der *Musikalischen Bibliothek*, 1. Bd., 3. Teil, S. 33–52 besprochen.

⁷⁵ Mizler beruft sich hier auf Christian Wolffs *Vernünfftige Gedancken Von Gott, der Welt und der Seele des Menschen*, Halle 1720, § 404.

⁷⁶ Auch diese Natur wird folgerichtig und gut wolffianisch als anthropologische Natur formuliert: „Der harmonische Dreyklang aber hat seinen Grund in der Seele“ (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 4. Teil, S. 60.) bzw.: „Die Harmonie hat ihren Grund in der Luft, in dem Bau des Ohres, und hauptsächlich in dem Verhältnis, so die durch einen Körper erzitternde Luft, zu einer andern auf gleiche Art bewegte Luft hat, welches alle Dinge sind, die von GOTT kommen, und also kommt auch die Harmonie von GOTT.“ Entscheidend hier die Reihenfolge der Argumente: Der göttliche „ordo“ ist Konklusion, nicht Prämisse.

Mizler stimmt mit Mattheson darin überein, dass „die Melodie aus der Harmonie entspringet“, indem in der Melodie „alle Intervalle nach, auf, und hintereinander folgen; so wie eben dieselbe Intervalle, und keine andere, in vollstimmigen Sätzen zugleich, auf einmal und mit einander vernommen werden, folglich eine vielfache Harmonie zu Wege bringen.“⁷⁷ Die Erkenntnis der Harmonie als Grundlage der Melodie ist ein klassischer Induktionsschluss: Zu der empirisch verifizierten Prämisse, dass die üblicherweise zu einer Melodie verwendeten Harmonietöne in den Melodietönen sukzessiv enthalten sind, kommt (unausgesprochen) die Beobachtung hinzu, dass die Komponisten eben Melodien erfinden und keine Harmoniefolgen; ansonsten könnte der Induktionsschluss auch umgekehrt ausfallen: Die Harmonie entspränge aus der Melodie. Auch hier wird wieder die in der obigen Argumentation skizzierte „Natur“ des begrenzten Tonvorrats wirksam, denn jeder Ton einer Melodie legt natürlich die jeweils naturtönig benachbarten Intervalle als implizite Harmonietöne nahe. Somit ist die Erkenntnis auch hier modeunabhängig abgesichert, denn wie sich das Melodieerfinden auch immer entwickeln wird, die naturtönige Konstante der impliziten Harmonietöne jedes Melodietons bleibt erhalten. Dass Mizler methodisch exakt argumentiert, zeigt sich daran, dass er die Umkehrung des Induktionsschlusses ablehnt: Man müsse keineswegs erst einen guten harmonischen Satz erfinden, um eine gute Melodie zu bekommen.⁷⁸ Denn damit hätte man den induktiv gewonnenen Allgemeinbegriff als Realie behandelt, aus der heraus wiederum in die Praxis hinein deduziert werden dürfe. Es gehört aber zu den logischen Eigenschaften der Induktion (am sinnfälligsten in der mathematischen ‚vollständigen Induktion‘), irreversibel zu sein. Der Praxisbezug der induktiv gewonnenen Erkenntnis braucht gar nicht eigens hergestellt zu werden; durch die Naturhaftigkeit des Harmonieprinzips, die der Komponistenseele inhärent ist, stellt er sich von alleine ein. Die Praxis des Melodieerfindens bleibt so unbelastet von Reglementierungen (etwa wie gute harmonische Abfolgen auszusehen hätten), die dann womöglich wieder geschmacksabhängig und zwangsläufig irgendwann veraltet sind.

Wissenstheoretisch komplexer allerdings wird die Empirie dann, wenn Qualität und Geltungsbereich des empirisch erreichten Wissens bestimmt werden sollen. Hier sieht sich Mizler in einem scharfen, ja unüberbrückbaren Gegensatz zu Mattheson.⁷⁹ Für Mizler ist jenes Wissen zwar keine Realie, aber ein Wissen mit Erklärungskraft für die Affektwirkung, die Musik erzielt.⁸⁰ Hier bestätigt sich, was oben als Eigenschaft des neuzeitlich-wissenschaftlichen Wissens theoretisch entwickelt wurde. Mizler ist damit ein Empirist der älteren, aus den Naturwissenschaften stammenden Schule, während Mattheson den schärferen, auf die Erkenntnistheorie ausgeweiteten Empirismus vertritt, namentlich durch den Bezug auf John Locke.⁸¹ Für Mattheson hat nur das Wissen

⁷⁷ *Musikalische Bibliothek*, 2. Bd., 1. Teil, S. 64 f.

⁷⁸ Ebd., S. 65. Auch Johann Mattheson (*Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 29 ff.) lehrt das Verfassen guter Melodien unter völliger Absehung der Harmonik, ja er zitiert sogar Johann Lippius, der sagt, eine gelungene Melodie bewege „die Hertzen dermassen, daß sie oft alle harmonische Kunst zu übertreffen taugt.“ (S. 31).

⁷⁹ *Musikalische Bibliothek*, 2. Bd., 1. Teil, S. 60. Mizler diskutiert hier die Vorrede zu Matthesons *Vollkommenem Capellmeister*.

⁸⁰ Vgl. etwa die Argumentation zur Affektwirkung in der *Musikalischen Bibliothek*, Bd. 3, 1. Teil, S. 156 ff.

⁸¹ Vgl. ausführlich Ian David Pearson, *Johann Mattheson's ‚Das forschende Orchestre‘: The Influence of Early Modern Philosophy on an Eighteenth-Century Theorist*, Diss. Univ. of Kentucky 1992.

Erklärungskraft, das in den unmittelbaren Erfahrungsgegenständen selbst enthalten ist. Das läuft auf einen Pragmatismus und Positivismus hinaus, den der immer wieder auf Relevanz des wissenschaftlichen Wissens der Musik insistierende Mizler nicht akzeptieren kann. Auch wenn die Geisteswissenschaft des 19. Jahrhunderts durch einen kantianisch differenzierten Geschmacksbegriff und hegelianisch differenzierten Geschichtsbegriff andere, an die Wurzeln der Subjektivität reichende Lösungen des Empirismus-Problems gefunden hat, sollte man seine Virulenz für so manche musikwissenschaftlichen Kardinalprobleme nicht unterschätzen; man denke nur an die konkurrierenden Erklärungsmodelle von harmonischer Funktions- und Stufentheorie oder die Frage, wann, wie und mit welcher Tragweite sich die dur-moll-tonale Harmonik im 16. und 17. Jahrhundert entwickelt hat.

‚Einheit‘ und ‚Vielfalt‘ in den Messkompositionen des „musicus famosissimus“ Johannes Ciconia (um 1370–1412)*

von Joachim Kremer, Stuttgart

1. *Historiographische Probleme: Von der „Epoche Ciconia“ zum „important link“*

„Wir sollten [...] davon absehen, überhaupt neue Stilperioden zu konstruieren und zu benennen. Die alten Schematisierungen haben schon genug Verwirrung angestiftet [...] Man kann sagen, dass solche Vereinfachungen, auch aus didaktischen Gründen, manchmal unumgänglich sind: Wo gehobelt wird, da fallen Späne. Mir scheint aber, dass in der Musikgeschichtsschreibung immer schon zuviel gehobelt worden ist. Vielleicht sollten wir uns etwas mehr mit dem Aufsammeln der Späne beschäftigen.“¹

In besonderem Maße scheint diese Warnung Reinhard Strohm's vor grobschlächtigen ‚Hobeleyen‘ auf die Frühgeschichte der Messe gemünzt zu sein: Seit Anbeginn der musikwissenschaftlichen Forschung zur Messe haben sich Fragestellungen etabliert, deren Grundsätzlichkeit inzwischen kaum noch hinterfragt werden und denen somit latent die Gefahr der ‚Vergröberung‘ innewohnt. ‚Einheit‘ ist nämlich seit den Anfängen der Erforschung des mehrstimmigen Ordinariums zur zentralen Kategorie der Untersuchungen geworden. Zahlreiche Studien zur Messe als Zyklus – nach Strohm einem „Lieblingsthema schon der älteren professionellen Musikhistorik“² – belegen die Hochkonjunktur dieser Betrachtungsweise, die Mitte der 1960er-Jahre in der Kontroverse zwischen Charles Hamm und Peter Gossett gipfelte, die gleichwohl nicht die Fragestel-

* Schriftfassung des am 28. Februar 2001 in der Hochschule für Musik und Theater Hannover gehaltenen Habilitationvortrags.

¹ Reinhard Strohm, „Vom internationalen Stil der Ars Nova? Probleme einer Analogie“, in: *MD* 41 (1987), S. 5–13, S. 13.

² Reinhard Strohm, „Einheit und Funktion früher Messzyklen“, in: *Fs. Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 141–160, S. 141. Zur zyklischen Konzeption als „größte kompositionsgeschichtliche Errungenschaft des 15. Jahrhunderts“ vgl. Ludwig Finscher, „Die Messe als musikalisches Kunstwerk“, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher (= *NHdb* 3), Laaber 1989/1990, Sonderausgabe Laaber 1996, S. 193–275, S. 193.

lung als solche, sondern nur die Ausdifferenzierung dessen betraf, was als zyklusbildend zu gelten habe. Gossetts Auflistung solcher Parameter – z. B. die Überlieferungssituation, Tonart, Schlüsselung, der Ambitus der Werke sowie harmonische und melodische Übereinstimmungen – dienten später manchmal wie eine Checkliste dazu, bestimmte Werke als Bestätigung der Theorie der allmählichen Ausbildung zyklischen Denkens zu beschreiben.³

Auch Maricarmen Gómez betrachtet in der Neuauflage des *New Grove* die Messgeschichte des frühen 15. Jahrhunderts unter dem Aspekt der Zyklusbildung und unterstreicht dabei Ciconias Rolle als „important link“ zwischen den Einzelsätzen des 14. und der zyklischen Messe des 15. Jahrhunderts:⁴ Seit Besseler hatte Ciconia als der profilierteste Komponist zwischen den überragenden Komponisten des 14. und des 15. Jahrhunderts, Guillaume de Machaut und Guillaume Dufay, gegolten.⁵ Das Ende der auf 1400 bis 1430 datierten „Epoche Ciconia“ war für Besseler mit der Aufgabe der freien Imitation durch die Cantus-firmus-Imitation und der Ausbildung der Gattung Messe verbunden. Den Messkompositionen kommt in dieser Argumentation neben den Motetten eine zentrale Rolle zu: In den damals bekannten zehn Kompositionen Ciconias sah Besseler die kompositionsgeschichtlich entscheidende Abkehr von der weltlichen Liedkunst der Ars nova und des Trecento und den Beginn des Vorrangs von Messe und Motette. Die Bestätigung für diese epochale Rolle Ciconias wurde aus der späteren Geschichte der Messe und Motette im 15. Jahrhundert, also deren kompositionsgeschichtlicher Bedeutung, abgeleitet. Ciconias Paarung von Messsätzen bezeichnet Besseler unter Verweis auf das von Rudolf von Ficker edierte Paar *Gloria 1/Credo 2* als einen „ersten Schritt auf einem Wege, der zum niederländischen Messzyklus des 15. Jahrhunderts geführt hat“, ohne allerdings die Existenz von Paaren anderer Komponisten – z. B. in dem um 1420 geschriebenen Codex I-Bc 15 (BL) – einzubeziehen.⁶

Als Beginn der zyklischen Messe gelten meist die ab 1325 entstandenen Messen von Fournai, Barcelona, Besançon bzw. Sorbonne, Toulouse und Florenz.⁷ Sie enthalten nicht alle Teile des Ordinariums und sind stilistisch heterogen, von den Satztechniken der Handschriften Ivrea (1390er-Jahre) und Apt (1400–1417) geprägt, die Hanna Stäblein-Harder in einen oberstimmenbetonten Diskantstil, einen homorhythmischen Simultan-

³ Charles Hamm, „The Reson Mass“, in: *JAMS* 18 (1965), S. 5–21 und Philip Gossett, „Techniques of Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pairs“, in: *JAMS* 19 (1966), S. 205–231.

⁴ Maricarmen Gómez, Art. „Mass, II. The polyphonic mass to 1600“, in: *NGroveD* (2001), Bd. 16, S. 68–69, S. 68.

⁵ Zur historischen Stellung Ciconias vgl. Heinrich Besseler, Art. „Ciconia, Johannes“, in: *MGG*, Bd. 2, Sp. 1423–1434 und ders. Art. „Ars nova“, in: *MGG*, Bd. 1, Sp. 702–729, besonders: Sp. 724 f. – Ciconia galt seither als „the most important composer in Europe between Machaut and Dufay“, Billy Jim Layton, *Italian Music for the Ordinary of the Mass 1300–1450*, Diss. Harvard Univ. 1960, S. 195.

⁶ Rudolf von Ficker, *Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts* (= *DTÖ* 21, Bd. 61), Wien 1924, S. 1 ff. und Besseler, Art. „Ciconia“, Sp. 1432. Ähnlich bezeichnet Bukofzer die Ausbildung von Zyklen als „focal point on which all the artistic aspirations and technical achievements of the composer converged. [...] The beginnings of the Mass cycle coincide with the beginnings of the musical Renaissance.“ Manfred F. Bukofzer, „Caput: a Liturgico-Musical Study. 1. The origins of the cyclic mass“, in: ders., *Studies in Medieval and Renaissance Music*, London 1951, S. 217–226, S. 217 f. – Der hohe Stellenwert der zyklusorientierten Betrachtung ist auch in der Bezeichnung einzeln überlieferter Sätze als „Liturgical fragment“ erkennbar; vgl. Guillaume de Van, „Inventory of Manuscript Bologna Liceo Musicale Q 15 (olim 37)“, in: *MD* 2 (1948), S. 231–257, z. B. S. 233.

⁷ Bernhold Schmid, „Messensätze bis in das frühe 15. Jahrhundert“, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser (= *Hdb. der mus. Gattungen* 9), Laaber 1998, S. 58–90, S. 83 f. Nur mit Guillaume de Machauts *Messe de Notre Dame* (frühe 1360er-Jahre) liegt eine alle Teile des Ordinariums enthaltende Messvertonung eines einzigen Komponisten vor.

stil und eine Art Motettenstil unterschied. Seit den Ausführungen Manfred Bukofzers wurden für die Zyklusbildung der Messe zwei Techniken als bedeutsam angesehen: die in England bereits im Old-Hall-Manuskript zu findende Cantus-firmus-Technik und die mottoartige Gestaltung des Beginns verschiedener Sätze.⁸ Als Forum für einen möglichen Austausch über die Cantus-firmus-Technik wurde dabei das Konzil von Konstanz (1414–1418) diskutiert.⁹ Die Musiker, für die ein solcher Kontakt aufgrund ihres Ablebens aber ausgeschlossen werden kann, Antonio Zacara da Teramo,¹⁰ Matteo da Perugia und vor allem auch Ciconia, wurden in dieser Argumentation weitgehend ausgeschlossen. Für die Mottotechnik wurde die im Vergleich zu Ciconia jüngere Generation herangezogen – etwa Johannes de Lymburgia, Johannes Reson, Hugo und Arnold de Lantins –, deren in I-Bc 15 überlieferte Werke auf ca. 1420 bis 1435 datiert werden. Ciconia gilt aber dennoch bis heute als Beginn der zyklisch ausgerichteten Messkomposition, auch wenn angesichts einer breiteren Repertoirekenntnis heute nicht mehr von einer „Epoche Ciconia“ gesprochen wird. Diese Ciconia immer noch zuerkannte Bedeutung geht auf die 1960er-Jahre zurück: Suzanne Clercx' Ausgabe der Werke Ciconias erfolgte 1960, als die Kompositionen seiner Zeitgenossen Zacara und Matteo noch wenig beachtet waren oder nur in Teilen vorlagen.¹¹ Eine gewisse Fixierung auf Ciconia war sicher willkommen, lag in seinem Werk doch nun das bis dahin umfangreichste Messœuvre eines einzelnen Komponisten vor.¹² Clercx bezeichnet den Nachweis von vier *Gloria/Credo*-Paaren als das überraschendste Ergebnis ihrer Recherchen,¹³ womit fast das gesamte bekannte Messrepertoire Ciconias als Beleg für die Ausbildung zyklischer Messkompositionen zur Verfügung stand. Mit einem Bestand von elf Messsätzen und vier Paaren konnte Ciconia nur noch von Zacaras Werk

⁸ Bukofzer, S. 219 ff.; vgl. zur kontinentalen Motto- und der englischen C.-f.-Technik Edgar H. Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Berkeley/Los Angeles 1963, S. 95. – Als Beispiele sind das Old-Hall-Manuskript und für die Mottotechnik Johannes de Lymburgias Messe in: I-Bc 15, fol. 138v–143r zu nennen; vgl. Gossett, S. 216 f.

⁹ Hunderte von Musikern hielten sich während des Konzils in Konstanz auf, darunter die päpstliche Kapelle, um 1415 auch Dufay und englische Musiker der Bischöfe von Lichfield und Norwich in Konstanz, deren „süßer Gesang“ vom Chronisten von Richenthal gerühmt wurde; Manfred Schuler, „Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418“, in: *AMI* 38 (1966), S. 150–168; besonders: S. 151 und 157, Franz Körndle, „Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400“, in: *Messe und Motette*, hrsg. von H. Leuchtmann und S. Mauser, S. 154–188, S. 156 und zu Zacara Kurt von Fischer, „Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil der geistlichen Werke des Antonius Dictus Zacharias de Teramo“, in: *MD* 41 (1987), S. 161–182, S. 161.

¹⁰ Dennoch findet sich im Old-Hall-Manuskript – anonym überliefert – Zacaras *Gloria 16*, das über I-Bc 15, fol. 86v–88 zu identifizieren ist, und im Foligno-Fragment (I-FOL, fol. 1r/v) findet sich ein englisches Gloria; Janet Palumbo, „The Foligno Fragment: A Reassessment of Three Polyphonic Glorias, ca. 1400“, in: *JAMS* 40 (1987), S. 169–209, S. 175 ff. und Giuliano di Bacco/John Nádas, „The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism“, in: *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford/Washington 1998, S. 44–92, S. 60.

¹¹ von Ficker und: Fabio Fano, *Le origini e il primo maestro di cappella: Matteo da Perugia con tre appendici, trascrizioni musicali e un supplemento* (= *La cappella musicale del duomo di Milano*, hrsg. von Gaetano Cesari, Bd. 1), Milano 1956, S. 191 ff.

¹² „Il y a une dizaine d'années, on pouvait encore écrire que la messe était l'un des genres mineurs dans la production polyphonique du XIV^e siècle.“ So beschrieb Clercx Lejeune 1959 die Forschungslage; Suzanne Clercx Lejeune, „Les débuts de la messe unitaire et de la ‚Missa Parodia‘ au XIV^e siècle et principalement dans l'œuvre de Johannes Ciconia“, in: *L'ars nova italiana del Trecento. Primo Convegno Internazionale 23–26 luglio 1959*, Certaldo 1962, S. 97–104 und zur damaligen Repertoirekenntnis Layton, S. 298 f.

¹³ Clercx stellte fest: „L'étude des messes de Ciconia [...] le montre soucieux d'unité. Sans doute, n'a-t-il pas écrit de ‚cycle‘ complet de la messe, des neuf compositions qu'il nous a laissées, huit permettent un groupement suggestif“; Suzanne Clercx, *Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps (Vers 1335–1411)*, 2 Bde., Bruxelles 1960, hier: Bd. 1, S. 127 f. und besonders das Kapitel „Les parties de la messe“. Schon 1959 hatte sie die Frage der zyklischen Gestaltung bei Ciconia aufgeworfen; Clercx Lejeune, „Les débuts de la messe unitaire“, S. 97 ff.

übertroffen werden, dessen Werk fünf Paare enthält, aber erst 1977 vollständig ediert wurde.¹⁴ Doch auch biographisch wurde Ciconia greifbar: Dass er in einer Abschrift seines *Liber de proportionibus* als „canonicus paduanus, in orbe famosissimus musicus“ bezeichnet wurde,¹⁵ und dass in fünf von ihm vertonten Motettentexten in ungewöhnlicher Weise sein Name genannt wurde – und zwar zumeist am Ende der Komposition oder direkt vor den Amen-Abschnitten, also an formal herausragenden Stellen –, wurde als Beleg für seine Anerkennung durch die Zeitgenossen und das hohe Selbstbewusstsein des Komponisten gewertet.¹⁶

Blickt man in die neuere musikwissenschaftliche Literatur zur Geschichte der Messe, so ist der Befund hinsichtlich der Bewertung Ciconias für die Ausprägung der Messe als Zyklus einigermaßen frappierend, wenn nicht sogar befremdlich: Die letzte Monographie zu seinem Messschaffen ist bis heute Louisa Smiths Dissertation von 1981, weitgehend eine Wiedergabe der Ergebnisse Laytons von 1960. Selbst die 1985 vorgelegte Neuausgabe der Messsätze hat bis auf Annette Kreuziger-Herrs Ausführungen zu *Gloria 1* keine erneute Beschäftigung nach sich gezogen.¹⁷ Vor allem aber erwähnen die Abhandlungen zur Musik um 1400 und insbesondere zur Gattungsgeschichte oft nur die mit der Darstellung der sukzessiven Zyklusbildung zu vereinbarenden Satzpaare.¹⁸ Da als solche aufgrund stilkritischer Analysen heute nur noch zwei anerkannt werden, basiert die historische Einordnung des Messschaffens auf einer Beschränkung auf diese wenigen Sätze, was der Vorrangstellung der Frage einer Zyklusbildung entspricht.¹⁹ Von der ‚Epoche Ciconia‘ ist so ein „important link“ übrig geblieben, zuweilen wird in Überblicksdarstellungen Ciconia zugunsten der Paarungen von Ordinariumssätzen anderer Komponisten sogar ausgespart.²⁰

¹⁴ David Fallows, Art. „Zacara da Teramo“, in: *NGroveD* (2001), Bd. 27, S. 703 f., *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von G. Reaney (= CMM 11,6), Neuhausen-Stuttgart 1977 und Raymond Dittrich, *Die Vokalkompositionen von Antonio Zachara da Teramo (um 1400)*, Magisterarbeit Univ. Hamburg, 1988, S. 51, der vier Paare beschreibt. Estienne Grossins 11 Ordinariumssätze wurden 1966 publiziert; *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von Gilbert Reaney (= CMM 11,3), Rom 1966, S. 28 ff.

¹⁵ „Explicit liber de proportionibus musicie Johannis Ciconiis, canonici paduani, in orbe famos[s]imi musici, in existentia conditus in civitate patavina, anno Domini 1411.“ Vgl. Johannes Ciconia, *Nova Musica and De Proportionibus. New critical texts and translations*, hrsg. von Oliver B. Ellsworth (= Greek and Latin Music Theory 9), Lincoln/London 1993, S. 442, Zeile 9–12.

¹⁶ Es handelt sich um die nicht-isorhythmischen Motetten *O felix templum jubila* (Nr. 12), *O Padua, sidus preclarum* (Nr. 13) und *Venecie, mundi splendor/Michael, qui Stena domus* (Nr. 14) sowie um die isorhythmischen Motetten *Albane, misse celitus/Albane, doctor maxime* (Nr. 16), *Petrum Marcello Venetum/O Petre, antistes inclite* (Nr. 18); vgl. *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von Margaret Bent und Anne Hallmark (= PMFC XXIV), Monaco 1985, S. 68–72 (T. 99/100), S. 73–76 (T. 60–63), S. 77–80 (T. 85–89), S. 85–88 (T. 66–69, Superius II) und S. 94–102 (T. 105–11, Superius II).

¹⁷ Annette Kreuziger-Herr, *Johannes Ciconia (ca. 1370–1412) Komponieren in einer Kultur des Wortes* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 39), Hamburg 1991, S. 147 ff.

¹⁸ Vgl. Sparks, S. 95; Finscher, 200 f. und Jeremy Yudkin, *Music in Medieval Europe*, Englewood Cliffs-New Jersey 1989, besonders: S. 590–601. Dem entspricht auch der häufige Verweis auf die besondere Textbehandlung bei Ciconia, der in der Regel nur von der durch alle drei Stimmen wandernden Präsentation des Wortes „pax“ in *Gloria 1* ausgeht; für Yudkin ist die Textbehandlung Ciconias Zeichen einer „new attitude towards Mass composition [...] The music is shaped by the text, whose content and structure are made very clear by changes of texture and by cadences.“ (ebd., S. 601); vgl. auch den diesbezüglichen Hinweis in: Finscher, S. 201.

¹⁹ Eine ähnliche Selektion nimmt Schalz vor, indem er die von Clercx beschriebenen vier Gloria-Credo-Paare vorwiegend unter dem Aspekt der „musikalischen Einheit oder Entsprechung“ bespricht; vgl. Nicolas Schalz, *Studien zur Komposition des Gloria. Musikalische Formgestaltung von der Gregorianik bis zu Monteverdi* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 3), Tutzing 1980, S. 126 ff.

²⁰ Nicht erwähnt wird Ciconia in: Philip T. Jackson, „Mass polyphony“, in: *Companion to Medieval and Renaissance Music*, hrsg. von Tess Knighton und David Fallows, Oxford/New York 1997, S. 120–122 und Gareth Curtis, „Musical design and the rise of the cyclic Mass“, ebd., S. 154–164.

Umso mehr bietet sich aber eine Betrachtung aller Ordinariumssätze Ciconias an, als sich in den letzten Jahrzehnten die Vorbehalte gegenüber der Überbetonung der sukzessiven Ausbildung zyklischer Werkkonzeption verstärkt haben. Schon Ludwig hatte 1925 auf die stilistische Vielfalt der Ordinariumskompositionen um 1400 hingewiesen.²¹ Mit zunehmender Gewichtung des Aspekts der zyklischen Einheit trat dieser Aspekt aber zugunsten einer Betonung der „Einheit und Homogenität polyphoner Musik“ zurück.²² Im Vorwort der Edition der Werke Antonio Zacharia da Teramos unterstrich Reaney 1977 demgegenüber die „variety of Zachara’s mass compositions“, und Bent hat im Vorwort der 1985 erschienenen Werkausgabe Ciconias eine gewisse Vorsicht angeraten und die Erörterung zyklischer Elemente mit der folgenden Bemerkung abgeschlossen: „While Ciconia is undoubtedly one of the earliest users of pairing techniques, we should not be too eager to credit him with more than he actually did.“²³ Diese Einschränkungen führt Strohm insofern weiter, als er das auf die Messgeschichte angelegte Einheitsdenken als Ausdruck eines romantisch überhöhten Werkbegriffes bezeichnet und als Verengung von Fragestellungen betrachtet: „Es ist im Grunde unkünstlerisch, von einer Komposition nur ‚Einheit‘ [...] zu verlangen, ohne das Korrelat der Vielfalt. Die effektivste ‚Einheit‘ ist Monotonie.“²⁴ Vor allem lege der Quellenbefund nahe, die ausschließliche Suche nach Elementen der Vereinheitlichung mit Vorsicht zu betreiben. Was früher fast entschuldigend als Vielfalt kompositorischer Möglichkeiten bezeichnet worden war, wird von Strohm als Gegenmodell zur Reduktion auf die Frage der Zyklusbildung als kompositorisches Programm formuliert: Prinzip der Messkompositionen bis etwa 1450 sei gerade nicht die Vereinheitlichung, sondern die Ausbreitung von Varianten und unterschiedlichster Möglichkeiten. Auch die zahlreichen Imitationen zwischen Superius und Tenor in einem *Gloria* Hugo de Lantins’ seien so zu erklären, weil Einsatzreihenfolge und -abstände stets variierten.²⁵ Aus diesem Blickwinkel heraus auch die Ordinariumssätze desjenigen Komponisten zu betrachten, der Besseler als Beginn der zyklischen Messkomposition galt – nämlich Ciconia –, liegt deshalb nahe. Dabei sollen nicht jene Befunde ausgeblendet werden, die die Sicht von der Zyklusbildung stören.²⁶ Vielmehr werden die analytischen Ergebnisse im Kontext aller Ordinariumssätze Ciconias gesehen, jedoch unter Ausschluss der Amen-Abschnit-

²¹ Friedrich Ludwig, „Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 7 (1925), S. 417–435 (hier: S. 424).

²² Besseler hatte bezüglich der Imitationstechnik der *Ars antiqua* von einer „Harmonie des Verschiedenartigen“ gesprochen, die er mit der Angleichung der Oberstimmen in der *Caccia*-Motette als beendet gesehen hat; Heinrich Besseler, Art. „*Ars antiqua*“, in: *MGG*, Bd. 1, Sp. 679–697, Sp. 686 und Besseler, Art. „Ciconia“, Sp. 1429.

²³ *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von G. Reaney (= *CMM* 11,6), S. XI und *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von M. Bent und A. Hallmark (= *PMFC* XXIV), S. XII.

²⁴ Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 144.

²⁵ Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 155; vgl. die Edition in: *Polyphonia Sacra. A Continental Miscellany of the Fifteenth Century*, hrsg. von Ch[arles] van den Borren, London 1932, Nr. 15, S. 110–114. Sequenzierendes „patterning“ stellt Strohm für das *Gloria* und *Credo* von François de Gembloux fest; vgl. van den Borren, *Polyphonia Sacra*, Nr. 13/14, S. 93–107. – Noch treffender wäre allerdings das in I-Pu 1225 fol. 1r überlieferte und auf um 1400 zu datierende *Gloria Spiritus et alme* von Egardus, das über weite Strecken in den beiden Oberstimmen Motive imitiert, aber notengetreue Imitationen zugunsten von Variantenbildungen umgeht; vgl. die Edition des Werkes in: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von Kurt von Fischer und F. Alberto Gallo (= *PMFC* XIII), Monaco 1987, Nr. 18, S. 90–96 und Layton, S. 146 ff.

²⁶ Dass in der neueren Literatur Ciconia wenig erwähnt wird, ist die Konsequenz der Ausrichtung auf den Aspekt der Zyklusbildung, denn bei abnehmender Anzahl der Paare sinken auch die Verweismöglichkeiten. Beispielhaft ist hierfür Yudkin zu nennen, der nur die für die Idee der Zyklusbildung geeigneten Sätze bespricht; Yudkin, S. 590–601.

te der Ordinariumssätze, die wegen ihrer zitathaften Bezüge zu den Motetten spezielle Probleme aufwerfen und die bis auf das Amen von Ciconias *Gloria 3* eigenständige Abschnitte darstellen.²⁷

2. Elemente der Zyklusbildung

Als untrügliches Indiz zyklischer Konzeption wird häufig die Struktur der Handschriften angeführt,²⁸ deren Erscheinungsbild sich nach 1400 grundlegend änderte: Während früher die Teile des Messordinariums gruppenweise zusammengefasst waren, so dass alle Kyries die Handschrift eröffneten und alle Gloria-Kompositionen folgten, ist nach 1400 häufig die paarweise Anordnung von Messsätzen zu finden. Eine der frühesten Quellen mit dieser Anordnung ist die in ihren ältesten Teilen auf die frühen 1420er Jahre zurückgehende Bologneser Handschrift I-Bc 15, die insgesamt 148 Messsätze z. B. von de Lantins, Zacara oder de Lymburgia, auch sechs Messsätze Ciconias sowie das aufgrund stilkritischer Erwägungen als *Opus dubium* betrachtete *Credo 11* beinhaltet.²⁹ Im Falle Ciconias wirft die Quellenüberlieferung aber mehr Fragen auf, als eindeutig eine Zyklusbildung zu belegen (Abbildung 1, S. 28). Als Beispiel eines Satzpaars kann Ciconias Satzpaar *Gloria 1/Credo 2* gelten, das in der Handschrift I-Bc 15 hintereinander steht; die Foliozählung zeigt dies, die Nummerierung der Kompositionen weicht indes ab, weil am unteren Rand von Folio 91v und 92r die als Nummer 72 gezählte Ballata *L'autre jour juer m'aloie* des als F. de Insula bezeichneten Komponisten nachgetragen wurde.³⁰ Beide Sätze finden sich paarweise angeordnet auch in der zwischen 1435 und 1450 entstandenen Handschrift Trento (I-TRmn 87, Nr. 31 und 32), was diese Paarung zusätzlich absichert. Damit ist das philologische Argument aber ausgereizt. Die Überlieferung der anderen Messsätze Ciconias verzichtet entweder auf eine Paarung oder wirft sogar zusätzlich Unsicherheiten auf: *Gloria 6 Spiritus et alme* und *Credo 10* bilden in der Handschrift I-Bc 15 ein Paar, während aber *Credo 10* in der auf ca. 1415 zu datierenden und aus Padua stammenden Handschrift Grottaferrata (I-Gr 197, Nr. 12, fol. 11v) mit *Gloria 7 Suscipe, Trinitas* gepaart wird. Musikalische Aspekte haben also keineswegs so nachhaltig eine zyklische Vereinheitlichung entstehen lassen, dass dadurch eine Kombination des *Credo 10* mit einem anderen *Gloria* unmöglich geworden wäre. Denkbar ist auch eine stilistische und/oder strukturelle Einheitlichkeit aller drei Sätze, die eine Austauschbarkeit ermöglicht hätte, und die den Quellenbefund erklären könnte. Dagegen spricht aber, dass sich *Gloria 6 Spiritus et alme* mit seinen

²⁷ Die Zählung der Messsätze und die Notenbeispiele folgen der Werkausgabe von M. Bent und A. Hallmark (PMFC XXIV). Die Angabe der Bibliotheks- und Handschriftensigel folgt RISM, B IV.

²⁸ Hamm, S. 5 f. und Gossett, S. 207. Auch Gómez verbindet damit den Beginn zyklischer Messkomposition; Gómez, S. 67.

²⁹ Dort mit *Gloria 8* gepaart. – Beispiele für die ältere Anordnung stellen die Handschriften PL-Wn 378 (StP) und I-Gr 197 dar; vgl. das Inventar von PL-Wn 378 (StP) teilweise wiedergegeben in: Miroslav Perz, „Die Einflüsse der ausgehenden italienischen Ars nova in Polen“, in: *L'ars nova italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale 17–22 luglio 1969*, Certaldo 1970, S. 465–483, S. 476 f. und von I-Gr 197 in: Ursula Günther, „Quelques remarques sur des feuillets récemment découverts à Grottaferrata“, in: *L'ars nova italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale 17–22 luglio 1969*, Certaldo 1970, S. 315–397, S. 318 f. und Bacco/Nádas, S. 62.

³⁰ Insgesamt enthält die Handschrift 323 Kompositionen, darunter 148 Messsätze und 128 Unika. Die 62 Gloria- und 44 Credosätze sind meist paarweise zusammengestellt; vgl. de Van, S. 231–257.

Nr. [Bent-Hallmark]	Quellen mit Paarungen		Weitere Quellen:	
1. Gloria	I-Bc 15, Nr. 71, fol. 90v-92	I-TRmn 87, Nr. 31, fol. 52v-53		
2. Credo	I-Bc 15, Nr. 73, fol. 92v-95	I-TRmn 87, Nr. 32, fol. 53v-55		
3. Gloria	I-Bc 15, Nr. 74, fol. 95v-96		PI-Wn 52, Nr. 28, fol. 196v-197	PI-Wn 378, Nr. 8, fol. 15v-16
4. Credo			PI-Wn 52, Nr. 34, fol. 202v-204	PI-Wn 378, Nr. 5, fol. 9v-11
6. Gloria: Spiritus et alme	I-Bc 15, Nr. 4, fol. 2v-4			
10. Credo	I-Bc 15, Nr. 5, fol. 4v-6	I-Gr 197, Nr. 12, fol. 11v		
7. Gloria: Suscipe, Trinitatis		I-Gr 197, Nr. 11, fol. 9v-10v	PI-Wn 378, Nr. 16, fol. 25v-27	I-Pu 675, Nr. 2, fol. 2v
8. Gloria	I-Bc 15, Nr. 149, fol. 161v-162		PL-Wn 378, Nr. 15, fol. 25	PL-Wn 52, Nr. 25, fol. 192v-193
11. Credo	I-Bc 15, Nr. 150, fol. 162v-164			

I-Bc 15: Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale (olim: Liceo Musicale) Ms. Q 15 (olim Cod. 37)

I-Gr 197: Grottaferrata, Biblioteca dell'Abbazia, Collocazione provisorio 197

I-TRmn 87: Trento, Museo Provinciale d'Arte (ex Museo Nazionale) Castello del Buon Consiglio, Monumenti e Collezioni Provinciale 1374 (olim: Cod. 87)

PI-Wn 52: Warszawa, Biblioteka Narodowa, Ms. III 8054 (olim: Krasinski 52)

PI-Wn 378: Warszawa, Biblioteka Narodowa, Ms. lat. F. I. 378 (olim: Ms. St. Petersburg [St P]), (Handschrift verschollen, nur als Mikrofilm erhalten)

I-Pu 675: Padova, Biblioteca Universitaria, Ms. 675

Abbildung 1: Paarweise Überlieferung von Gloria-Credo-Sätzen Johannes Ciconias

zahlreichen Mensurwechseln und dem stilistischen Gegensatz zwischen den mehrstimmigen Abschnitten und zweistimmigen Passagen stark von den beiden anderen Sätzen unterscheidet.³¹

Eine Schlussfolgerung hieraus ist, dass die paarweise Zusammenstellung in den Ciconia-Handschriften keineswegs als untrügliches Indiz stilistischer oder struktureller Vereinheitlichung zu verstehen ist.³² Sie scheint vielmehr unabhängig davon und sogar trotz unterschiedlicher musikalischer Faktur vorgenommen worden zu sein. Es gab offenbar – und hierauf deutet die Möglichkeit der unterschiedlichen Paarung des *Credo 10* hin – eine aus der Aufführungspraxis und aus den Aufführungsnotwendigkeiten resultierende Zusammenstellung von Sätzen.³³ Bestätigt wird diese Annahme durch die Existenz von Kompositzyklen, die auch für Ciconia nachweisbar sind (Abbildung 2, S. 29). Auf das Einwirken noch näher zu erforschender aufführungspraktischer Erwägungen verweist auch der die Handschrift I-Bc 15 eröffnende Kompositzyklus aus Ordinariumssätzen de Lantins' und Ciconias. Durch den Introitus *Salve sancta parens*, sowie je ein *Kyrie*, *Sanctus* und *Agnus* über die entsprechenden Teile der *Missa IX In*

³¹ Zum Mensurwechsel und der musikalischen Faktur von Ciconias *Gloria 6 Spiritus et alme* vgl. Bernhold Schmid, *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 46), Tutzing 1988, S. 189 f.

³² Die Paarung mancher Einzelsätze in den Handschriften ist nicht verbindlich und wird zuweilen in anderen Handschriften aufgegeben; Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 146.

³³ Auf die Funktion von Messkompositionen und die sozialgeschichtlichen Hintergründe verweist Strohm in: „Einheit und Funktion“, S. 147 ff.

Fol. Nr.	Titel (Komponist)	Stimmzahl	Fol. Nr. Titel (Komponist)	Stimmzahl
1r	Introitus Salve sancta parens (A. de Lantins)	3	15v–16r Kyrie (G. Dufay)	3
1v–2r	Kyrie (A. de Lantins)	3	16v–17r Gloria „Micinella“ (A. Zacara da Teramo)	4
2v–4r	Gloria [6] [Tropus: Spiritus et alme] (Ciconia)	4	17v–19r Credo „Cursor“ (A. Zacara da Teramo)	4
4v–6r	Credo [10] (Ciconia)	3	19v–20r Sanctus [Tropus: Qui ianuas] (G. Dufay)	3
6v–7r	Sanctus [Tropus: Marie filius] (A. de Lantins)	3	20v–21r Sanctus [Tropus: Qui ianuas] (R. Loqueville)	4
7v–8r	Agnus dei (A. de Lantins)	3	21v–22r Agnus dei (G. Dufay)	3

Abbildung 2: Kompositzyklen aus I-Bc 15

festis Mariae beatae Virginis entstand eine Marienmesse,³⁴ wobei aber ungewiss ist, ob die Zusammenstellung von einem der Komponisten oder dem Schreiber der Handschrift herrührt.

Der Quellenbefund bietet demnach keine uneingeschränkt zuverlässigen Belege für eine zyklische Anlage: Die Mehrfachpaarung von *Credo 10*, die Kombination mit Werken anderer Komponisten zu einem Messzyklus in I-Bc 15, fol. 1r–8r oder die getrennte Überlieferung der in der Handschrift PL-Wn 52 (Kras) unter Nummer 28 und 34 zu findenden, seit Clercx aber unwidersprochen aufgrund musikalischer Gemeinsamkeiten als Paar anerkannten Sätze 3/4, bewirken, dass die Diskussion von Paaren rasch in eine musikanalytische Argumentation mündete, zumindest ohne eine solche kaum aussagekräftige Ergebnisse erzielte.³⁵

Als weitere Bedingung zyklischer Cantus-firmus-Messen gilt meist die Isorhythmie. In Ciconias Messsätzen ist eine vergleichbare, aus der Wiederholung von Tonfolgen resultierende Formgestaltung nur in dem Paar 3/4, in den *Glorias 8* und *11* zu finden (Abbildung 3, S. 30). *Gloria 3/Credo 4* basieren auf der Wiederholung des identischen Tenor-Contratenor-Gerüsts, wobei im *Gloria* der dritte Abschnitt mit einem Mensurwechsel verbunden ist, und zwar von „tempus imperfectum cum prolatione minori“ zur „prolatio major“.³⁶ Ausnahmsweise wird hier also der „Amen“-Abschnitt in den Formplan des ganzen Messsatzes integriert. *Gloria 8* ist demgegenüber von der Abfolge zweier Abschnitte geprägt, deren zweite Hälfte bis zur jeweiligen Schlusskadenz identisch ist (in Abbildung 3 dunkel unterlegt). Eine freie Einleitung („Et in terra pax“) und ein musikalisch frei gestalteter Amen-Abschnitt rahmen diese zweigliedrige Anlage. Das Opus dubium *Credo 11* – in Abbildung 3 nicht berücksichtigt – stellt eine A-B-A-Form dar, deren rahmende, aus zwei Abschnitten bestehende Teile bis auf geringfügige in der Deklamation des unterschiedlichen Textes begründete Abweichungen identisch sind. Der Mittelteil besteht aus drei melodisch, rhythmisch und bezogen auf das Tenor-material frei gestalteten Abschnitten, deren Gemeinsamkeit in der Tonalität liegt.

³⁴ Gossett, S. 214; Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 146 und vor allem Schmid, *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme*, S. 10, Anm. 29.

³⁵ Vgl. beispielsweise Deborah Louise Smith, *The Mass Compositions of Johannes Ciconia*, DMA Diss. California State Univ. Fullerton 1981, S. 77 ff. – Stilistische Erwägungen flossen auch in die Diskussion von *Gloria 8* und des opus dubium *Credo 11* ein, die beide in I-Bc 15 überliefert sind, und zwar als Nr. 149 (fol. 161v–162) und Nr. 150 (fol. 162v–164); vgl. die Anmerkungen in: *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von M. Bent und A. Hallmark (= PMFC XXIV), S. 203 u. 205.

³⁶ Eine ähnliche Formkonzeption stellt Smith auch für Matteo da Perugias *Gloria I-MOe 5.24*, fol. 49v–50 fest; vgl. Smith, S. 21 und die Edition des Werkes in: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und A.F. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 14, S. 68–72.

	Gloria 1	Gloria 3	Gloria 8	Gloria 9
Et in terra	A	Einleitung	Einleitung	Einleitung
pax hominibus		(Cantus 1/2)	(dreistimmig)	(unisono)
bonae voluntatis	F	D	G	
laudamus te		I	A	A G
benedicamus te		Tenor-		G
adora- -mus te		Contratenor-		
glorificamus te	F	Gerüst D	G	G
gratias agimus tibi			B	B
propter magnam gloriam tuam	C	F		F
Domine Deus	B			
rex celestis				
deus pater omnipotens	C	F		G
domine fili unigenite				
Jesu Christe	D	C		G
Domine Deus				
agnus Dei				
Filius patris	D	D	G	F
qui tollis peccata mundi	F	II	A	C G
miserere nobis	G	Tenor- D		G
qui -lis peccata tol- mundi		Contratenor-		
suscipe deprecationem nostram	F	Gerüst	G	G
qui sedes	C		B	
ad dexteram patris	C			
miserere nobis	G	F		D
quoniam tu solus sanctus	C	G		D G
tu solus dominus				A
tu solus altissimus		F		G
Jesu Christe	G			G
Cum sancto spiritu				
in gloria Dei patris	F	D	G	F
		Amen		
Amen	frei	III T/Ct-Gerüst (temp. imp. cum prol. maj.) D	frei	frei (drei Abschnitte)
	F		G	F

 = zweistimmig

Abbildung 3: Johannes Ciconia, Formübersicht von Gloria 1, 3, 8 und 9

Während nämlich die zweigliedrigen Rahmenabschnitte auf *g* kadenzieren, führen die Abschnitte des Mittelteils stets zu *f*. Die anderen nicht tropierten Sätze 1 und 9 sind reihend angelegt, schaffen aber dennoch Differenzierung, ohne auf Wiederholungen zurückzugreifen: Im *Gloria 1* erfolgt dies im Mittelteil durch eine punktierte und imitierend verarbeitete Floskel, der Mittelteil des *Gloria 9* wird durch das Pausieren der Tenorstimme hervorgehoben, das verbleibende *Credo 10* durch den Wechsel von Duettabschnitten und dreistimmigem Satz.

Dieser kurze Überblick lässt die Unterschiedlichkeit der für die Formbildung in den Messsätzen Ciconias relevanten Mittel erkennen: Notenge treue Wiederholung, die Wiederholung kadenzierender Abschnitte, melodische und rhythmische Floskeln und Besetzungswechsel markieren formale Einheiten. Dabei ist keine Bevorzugung isorhythmischer Gestaltung festzustellen. Ohnehin ist die einfache Variante des Zusammenfallens von „talea“ und „color“ in *Gloria 3/Credo 4* – wie Clercx bemerkte – eher als „allure pseudo-isorhythmique“ zu bezeichnen und stellt keine ausdifferenzierte strukturelle Arbeit dar.³⁷

Unabhängig von der Frage der Isorhythmie gilt für die Entwicklung der zyklischen Cantus-firmus-Messe die Arbeit mit einem Fremden Tenor als bedeutsam. Ciconias Tenorstimmen greifen im Gegensatz zu einigen Ordinariumssätzen seiner Zeitgenossen – etwa Landinis oder Zacaras³⁸ – nicht auf präexistente Tenorvorlagen zurück, sondern sind frei gestaltet. Sogar bei den beiden *Spiritus et alme*-Gloriasätzen Nr. 5 und Nr. 6 verzichtet er auf einen Bezug zum üblicherweise mit diesem Tropus verbundenen *Gloria IX In festis Mariae beatae Virginis*, nicht einmal dessen Tonalität wird übernommen.³⁹ Auch die von Ciliberti festgestellte Verwandtschaft des *Credo 10* zum *Credo festivo* ist nicht diasthematischer, sondern durch die Übernahme des Alternierens choraler und solistischer Abschnitte besetzungstechnischer und formaler Art.⁴⁰ Demgegenüber wurde von Clercx im Falle der Paare 1/2 und 3/4 die Provenienz des Tenors diskutiert. Was dabei den vermeintlichen Bezug zur anonymen Ballade *Regina gloriosa* im Paar 3/4 angeht, ist zu bemerken, dass weder „talea“ noch „color“ in das Satzpaar übernommen werden. Weitaus stärker als bei *Regina gloriosa* ist der Tenor von *Gloria 3* strukturell organisiert, indem er sich häufig im Oktavraum abwärts bewegt und so die Hauptkadenzen auf *d* anstrebt. Führt man ihn auf den Tenor von *Regina gloriosa* zurück, verlöre er gerade diese charakteristische Eigenschaft. Zudem ist das sowohl im Paar 3/4 wie auch in *Regina gloriosa* zu findende Durchschreiten des Tonraumes *a-d* mit den benachbarten Halbtönen in den Oberstimmen wenig signifikant, stellt eher Folge der materialimmanenten Möglichkeiten als individuelle melodische Gestaltung dar. Dies

³⁷ Clercx, *Johannes Ciconia*, Bd. 2, S. 24.

³⁸ Francesco Landinis *Kyrie* (D-Mbs, Clm 14274, fol. 58v/59) liegt dessen Ballata *Questa fanciulla* zugrunde, Zacaras *Gloria [Un] Fior Gentil* basiert auf seiner Ballata *Un fior gentil*; beide Kompositionen sind publiziert in: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und A. F. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 2, S. 2 und Nr. 6, S. 25–29. Zu Zacaras Parodietechnik in seinem *Gloria Rosetta*, *Gloria [Un] Fior Gentil* und *Credo Deus Deorum* vgl. Dittrich, S. 93–119.

³⁹ Die aus dem *Liber usualis* (S. 38 f.) stammende Intonation geben Bent und Hallmark beim *Gloria 5 Spiritus et alme* wieder, nicht für das *Gloria 6 Spiritus et alme*. Es steht in *G*, während Ciconias Sätze auf *f* bezogen sind. Zum Tropus vgl. ausführlich: Schmid, *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme*, S. 53 ff.

⁴⁰ Galliano Ciliberti, „Diffusione e trasmissione del Credo nelle fonti mensurali del tardomedioevo“, in: *MD 44* (1990), 57–87. Dies zeigt auch der dort erwähnte Bezug von Zacaras *Credo Deus Deorum* zum *Credo festivo*; vgl. ebd., S. 68 ff.

belegt nicht zwingend eine Verwandtschaft, und wenig erstaunlich ist deshalb, dass es auch in anderen Kompositionen dieser Zeit zu finden ist, z. B. in Zacaras *Credo du vilage*, Ciconias Motette 12 *O felix templum jubila* und seiner Motette 19 *Ut te per omnes celitus/Ingens alumnus Padue*.⁴¹

Bezüglich der Verklammerung von Sätzen ist auch nach einem gemeinsamen Tenor in den vermeintlichen Paaren zu fragen, der dem Verzicht Ciconias auf außerliturgische Vorlagen entsprechend frei und nach strukturellen Gesichtspunkten gestaltet sein könnte. Am Beispiel des allgemein anerkannten Paares 3/4 müsste eine solche einheitsstiftende Übereinstimmung der Tenorstimmen prinzipiell erkennbar sein (Abbildung 4, S. 33). Für Smith ist die Ähnlichkeit dieser Tenorstimmen offensichtlich. Um zu dieser Einschätzung zu gelangen, müssen aber einige beim Vergleich erkennbare Unstimmigkeiten ausgeblendet werden, etwa ihre unterschiedliche Länge, die Differenz zwischen zweimaligem Abstieg durch den Oktavraum im Gloria und dem einfachen Abstieg im Credo (Abbildung 4, Zeile 1/2), die Wiederaufnahme des Abstiegs am Ende des Credo-Tenors (Abbildung 4, Zeile 5) und die Unterschiedlichkeit des Wechseltonmotivs *e-d-e* bzw. *d-e-d* (Abbildung 4, Zeile 3 Ende/Zeile 4).⁴² Trotz vorhandener Entsprechungen – in Abbildung 4 untereinander notiert – sind also einige für den diasthematischen Verlauf als signifikant zu wertende Abweichungen festzustellen, deren Zurechtstutzen auf vermeintliche Identität heikel ist. Wie bei der Frage der Fremddenorstimmen greift aber auch diese Kritik zu kurz, weil sie Ciconias spezifische Tenorbehandlung noch nicht erkennen lässt. Das Spezifikum dieser Technik deutete Clercx mit dem Hinweis an, der Tenor von *Gloria 1* sei nicht ohne „Analogie“ zum Gloria der Messe *In festis duplicibus*, er sei von dessen Melodie „inspiriert“.⁴³ Dieser Sachverhalt der ‚Inspiration‘ sei im Folgenden am Beispiel der motivischen Gestaltung eines Satzes bzw. der motivischen Verknüpfung zweier Sätze näher beschrieben.⁴⁴

Seit der Studie Bukofzers gilt als wesentliche Technik der Vereinheitlichung die Mottobildung. Auch wenn in Ciconias Messsätzen solche Satz eröffnende Konstellationen nicht zu finden sind, gelten seit den Analysen Suzanne Clercx' motivische Bezüge als untrügliches Zeichen der „unification“.⁴⁵ Werner Korte wies 1933 darauf hin, dass Ciconias Tenorstimmen strukturell bestimmt sind, oft aus Tetrachorden bestehen.⁴⁶

⁴¹ Nachweisbar ist dieser strukturelle Kern zu Beginn von Zacaras *Credo du vilage*, zu Beginn von Ciconias Motette 12 (*O felix templum jubila*) im Superius I, zu Beginn von Ciconias Motette 19 (*Ut te per omnes celitus/Ingens alumnus Padue*) kreist der Superius I – und weniger deutlich auch der Superius II – um diesen Kern; vgl. Reaney, *Early Fifteenth-Century Music* (= CMM 11,6), Nr. 18, S. 85–91 und *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von M. Bent und A. Hallmark (= PMFC XXIV), S. 68 u. 103. Layton bezeichnet das Motiv als „one of the most conventional ones of the period“ und nennt als Beispiele Machauts Messe, die Messe von Toulouse und Ciconias Motetten; Layton, S. 231.

⁴² Dem Wechselmotiv auf *d* im Gloria geht ein ebensolches auf *a* voraus; zu diesem doppelten Wechseltonmotiv findet sich keine Entsprechung im Credo. – Misslicherweise wird die Zahl der Abweichungen größer, wenn man in den Vergleich das früher als Cantus-firmus-Vorlage *Regina gloriosa* einbezieht.

⁴³ Das Gloria sei „non sans analogies avec le Gloria no. 5 *In festis duplicibus*“, das Credo „s'inspire du contour mélodique et de la substance du Gloria no. 5“; Clercx, *Johannes Ciconia*, Bd. 2, S. 24 und 29.

⁴⁴ Auch Zacaras *Credo Scabroso* und *Credo Deus deorum* weisen nur freie Anklänge an eine Vorlage auf, vgl. *Italian Sacred and Ceremonial Music* (= PMFC XIII), Nr. 19 und 20, S. 97–108 und S. 109–117 sowie die „General remarks“ im Kritischen Bericht ebd., S. 272. Zur Frage eines Bezugs zum Credo *in unum el festivo* besonders: Ciliberti, S. 68 ff.

⁴⁵ Clercx, *Johannes Ciconia*, Bd. 2, S. 126 ff.

⁴⁶ Werner Korte, *Studie zur Geschichte der Musik in Italien im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts* (= Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel 1933, S. 23 f.

The image shows a musical score for tenor voices, consisting of five systems of two staves each. The first system is labeled 'Gloria 3' and 'Credo 4'. The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes marked with a flat sign.

Abbildung 4: Johannes Ciconia, Tenorstimmen von *Gloria 3* und *Credo 4* (nach: PMFC XXIV)

In besonderem Maße gilt dies auch für das in *d* stehende *Gloria 3* mit dem Intervall *d-a* als strukturellem Kern (Abbildung 5, S. 34). Zu Beginn bewegt sich Cantus 1 zweimal von *a* zu *d*, um danach vom Komplementärintervall aus das *d* abschließend zu erreichen, während Cantus 2 zweimal den Grundton *d* von unten erreicht, um abschließend die Initialfloskel des Cantus 1 zu übernehmen.

Die Dominanz des bereits im ersten Zusammenklang des *Gloria* vorgestellten Quintraums wird vor allem durch die Stimmkreuzung der Einleitung vorgeführt. Gemeinsam mit dem linearen Anstreben des Grundtones wird somit bereits in der Einleitung unmissverständlich der Quintraum *d-a* als tonales Zentrum vorgestellt. Ein Motto im Sinne einer fest umrissenen melodischen Urgestalt ist jedoch nicht erkennbar: Der Quintraum mit den benachbarten Halbtönen könnte höchstens in einem

3. GLORIA

(paired with no. 4)

I-Bc 15, PL-Wn 52, PL-Wn 378

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,
Et in ter - ra pax ho -
mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.
ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

4. CREDO

(paired with no. 3)

PL-Wn 378, PL-Wn 52

Cre - do in u - num De - um,
Pa - trem om - ni - po - ten - tem,
ta - ctorem cae - li et ter - ra, vi - si - bi - li - um om - ni - um.
Pa - trem om - ni - po - ten - tem,
fa - ctorem cae - li et ter - ra, vi - si - bi - li - um om - ni - um.

Contratenor
Tenor

Abbildung 5: Johannes Ciconia, Beginn von *Gloria* 3 und *Credo* 4 (nach: PMFC XXIV)

strukturellen Sinn als ‚Motto‘ gelten. Bei einer großen tonalen Geschlossenheit und rhythmischer Parallelität von Cantus 1 und 2 wird im weiteren Verlauf des Satzes auf tongetreue Imitationen verzichtet. Die Menge und Unterschiedlichkeit der Floskeln zeigen, dass es sich dabei weniger um motivische Geschlossenheit oder gar ‚motivische Arbeit‘ handelt, als um Variantenbildungen, die gewissermaßen den Quintraum *d-a* vielfältig ausformen, ohne eine bestimmte Version als Ausgangspunkt, Zentrum oder Ergebnis einer motivischen Entwicklung zu setzen. Darüber hinaus kann angenommen werden, dass gerade die tonale und formale Geschlossenheit, also das Bekräftigen der Tonart *d* durch alle Hauptkadenzen, diese motivische Freiheit ermöglicht, ohne dass der Satz willkürlich reihend wird. Das Zusammenwirken von formaler Geschlossenheit und freier Imitation kann deshalb geradezu als kompositorisches Prinzip dieses Satzes bezeichnet werden, weswegen Clercx‘ Versuch, dieses Paar als Parodie einer konkreten melodischen Vorlage zu betrachten, stets analytische Defizite erbringen muss.

Wenn formale Klarheit die Variantenbildung begünstigt, müssten auch die anderen formal klar disponierten Sätze Ciconias diese Tendenz zur Variantenbildung aufweisen. Und tatsächlich ist sie auch in *Gloria 1/Credo 2* und dem Opus dubium *Credo 11* zu finden.⁴⁷ Im Falle des *Gloria 1* kann diese Variantenbildung sehr wohl aus der gregorianischen Messe *In festis duplicibus* stammen, die sich dann mit Ciconias motivischer, strukturell fundierter Arbeit verbindet: Häufig steigt nämlich dieses Gloria der *Missa beatae Mariae virginis* – wie bereits in der Intonation vorgegeben – vom Quintton *c* zum Grundton *f* hinab, wiederholt dabei melodische Floskeln tongetreu. Die Arbeit mit einem Strukturkern, der aus einem Quintraum besteht, prägt im Allgemeinen Ciconias Tenorstimmen, er ist geradezu ein strukturelles Charakteristikum seiner Tenorgestaltung. In diesem Fall ermöglicht sie zudem einen Bezug zur liturgischen Vorlage. Gerade dieser Bezug ist hier aber variantenreich, deshalb eher assoziativ denn analytisch zwingend.⁴⁸ In *Credo 2* fehlt er hingegen, er ist also nicht über die Grenzen der Sätze hinweg einheitsstiftend.

3. Zwischenbilanz

Gerade das Satzpaar 3/4 zeigt Tragfähigkeit wie auch Begrenztheit einer ausschließlich zyklusorientierten Betrachtung: Trotz der klaren formalen Disposition sind die Oberstimmen der Abschnitte 2 und 3 nur in einem eingeschränkten Sinn als Variation zu sehen. Es kommt nämlich nicht zu einer allmählichen Auszierung und variativen Entfernung von einer Urgestalt. Vielmehr werden Varianten gebildet,⁴⁹ wobei das eigentliche Thema keine bestimmte motivische Gestalt ist, sondern der durch oberen

⁴⁷ *Credo 11* ist formal dreiteilig: A (a/b), B (c-d-e), A (a/b) gerahmt von Introduction und Amenabschnitt. Die Motive sind hier jedoch weniger floskelhaft als von melodischer Qualität.

⁴⁸ Auch der Fall des *Gloria 8* wäre dahingehend zu differenzieren, dass es weniger vom Spannungsfeld Geschlossenheit versus melodische Freiheit bestimmt ist, als von der Übernahme ganzer Abschnitte, somit vom Gedanken der Parallelität und der absolut freien Abschnitte.

⁴⁹ Smith verweist auf Ciconias Qualität der Variantenbildung: „Ciconia’s expertise in this technique is evident here, especially in his motivic craftsmanship and ingenious rhythmic variants. [...] Ciconia’s writing is, however, much more inventive than Matteo’s, both rhythmically and motivically.“ Smith, S. 21.

und unteren Halbton umgrenzte Quintraum *d-a*.⁵⁰ Die Einheit zwischen *Gloria* und *Credo* ist damit eine eher strukturelle und materialimmanente, indem dieses ‚Paar‘ nur locker durch die Analogie des kompositorischen Verfahrens verbunden ist, weder die Tenorbasis noch die melodischen Realisierungen stellen exakte Übernahmen dar.⁵¹

Im Vergleich zum Paar 1/2 ergibt sich hinsichtlich der Bedeutung beider Paare für die Zyklusbildung ein bemerkenswerter Befund. Wenn beide Paare die zentralen Argumente für die vermeintliche Vorbereitung zyklischer Messen geliefert haben, dann leisteten sie dies auf recht unterschiedliche, sich sogar ausschließende Weise: Während nämlich in Paar 3/4 eine Cantus-firmus-Gestaltung durch die motettische Satzstruktur und die isorhythmische Anlage möglich ist und in bescheidenem Maß in Art einer „allure pseudo-isorhythmique“ (Clercx) verfolgt wird, verhindert in Paar 1/2 die Konzeption aller drei Stimmen – eben auch des Tenors – als Vokalstimmen eine solche Anlage: Das Verschwinden jeglicher struktureller Unterschiede zwischen Cantus und Tenor steht der cantus-firmus-Ausformung in einer Stimme entgegen.⁵² Mit diesen beiden Paaren wird somit ein weiterer Aspekt der Vielfalt in Ciconias Messkompositionen erkennbar, nämlich die sein gesamtes liturgisches Werk kennzeichnende Mannigfaltigkeit der Struktur des musikalischen Satzes.

4. Satztechnische Vielfalt: Ciconias tropierte Gloria-Sätze

Layton teilte Ciconias Messsätze in vier Typen ein: Der ‚Imitationsstil‘ („based on imitation“) basiert auf der motivischen Arbeit, die „variation form“ auf der formalen Konzeption, der „duet style“ auf dem Besetzungswechsel und die „song mass“ auf der melodischen Dominanz der Oberstimme. Die Auswahlkriterien für diese Typisierung beziehen sich auf unterschiedliche musikalische Parameter und dienen deshalb nur bedingt der Vergleichbarkeit der verschiedenartigen Gestaltung. Solange nicht ein Typus den anderen ausschließt, wäre somit auch eine Mischung denkbar: „Duet style“ sagt nämlich nichts über die Struktur des dreistimmigen Satzes aus, so dass beispielsweise ein duettierendes Gloria auch Diskantstil aufweisen kann. Dass es anders als es Laytons Typologie suggeriert⁵³ tatsächlich zu Mischungen kommt, soll ein kurzer Blick auf die umfangreichste Gruppe, die ‚Duettstilgruppe‘, zeigen.

Allem voran fällt an dieser Gruppe auf, dass sich die Duettbildung vorwiegend in tropierten Sätzen, darüber hinaus noch in *Gloria* 9 und *Credo* 10 findet. Der tropusbedingte Wechsel bewirkt in formaler Hinsicht eine vielgliedrige Disposition, deren additiver Charakter noch dadurch verstärkt wird, dass die Struktur des dreistimmigen Satzes in weit stärkerem Maße als bei den nicht-tropierten Messsätzen homo-

⁵⁰ Eine ähnliche Tendenz zur Variantenbildung ist in *Gloria* 1/*Credo* 2 zu finden, obwohl Smith bei diesen beiden Sätzen „closely related motives“ feststellt; Smith, S. 23.

⁵¹ Bent spricht davon, dass keine „identity“ sondern nur „similarity“ zu finden sei; vgl. *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von M. Bent und A. Hallmark (= PMFC XXIV), S. XI f.

⁵² Ähnliches stellt Krummacher für die Josquin des Prez zugeschriebene „Ballade Malheur me bat“ fest; vgl. Friedhelm Krummacher, „Schema und Varietas – Zu Josquins Missa ‚Malheur me bat‘“, in: *Fs. Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 185–202, S. 186.

⁵³ Layton hebt hervor, dass „these strongly differentiated types are marked with a clarity“; vgl. Layton, S. 240 und ähnlich Günther, S. 346.

I-PAad 09 Anonymous

The image shows a musical score for a Credo, consisting of two staves: Cp (Cantus Planus) and Cfrim (Cantus Firmus). The score is divided into seven measures, numbered 1 through 7. The lyrics are written below the staves. 'X' marks are placed above the notes in measures 2, 3, 4, 5, 6, and 7, indicating voice crossings between the two staves. The lyrics are:
 1. Patrem omnipo-
 2. Pa - trem o - mni-po-ten - tem,
 3. fa - cto-rem cae - li et ter - rae,
 4. vi - si - bi - li - um o - mni-um,
 5. et in - vi - si - bi - li - um.
 6. Et in u - num Do - mi - num Je -
 7. - sum Chri - - stum,
 Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum,
 Et ex Pa - tre na - tum an -

Abbildung 6: Anonym überliefertes Credo aus I-PAad 09, fol. A-D (nach: PMFC XIII, Nr. 26)

rhythmisch geprägt ist und deshalb mehr Zäsuren und Kadenzen aufweist als die anderen, stärker melodisch-polyphon oder motivisch konzipierten Sätze Ciconias. Dies weist somit weniger auf die motettische oder diskantstilgeprägte Mehrstimmigkeit des aus Ivrea oder Apt stammenden Repertoires zurück als auf den „cantus planus binatim“, einem homorhythmischen Satz in Parallel- oder Gegenbewegung mit häufigen Stimmkreuzungen. Diese oft als „primitiv“ oder „archaisch“ bezeichnete Form der Polyphonie⁵⁴ findet sich bis ins 16. Jahrhundert in Italien, Deutschland, Polen, Skandinavien und bis nach Island.⁵⁵ Beispielhaft sei hier ein anonym aus dem frühen 15. Jahrhundert überliefertes Credo aus Parma genannt,⁵⁶ das mit seiner spiegelsymmetrischen Stimmführung und den Stimmkreuzungen – in Abbildung 6 mit ‚x‘ bezeichnet – die Charakteristika verdeutlicht. Ciconias *Gloria 7 Suscipe, Trinitas* weist eingangs diese Binatim-Faktur auf, die auch den weiteren Satzverlauf bestimmt und an den typischen

⁵⁴ Um 1400 wurde dieser Stil als „modus dulcissimus cantandi ubi voces pares et dulces inveniantur“ beschrieben; Prosdocimus de Beldemandis, *Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, hrsg. von F.A. Gallo (= *Antiquae musicae italicae scriptores III/1*), Bologna 1966, S. 163; zitiert nach: F.A. Gallo, „Cantus planus binatim“. *Polifonia primitiva in fonti tardive*, in: *Quadrivium. Studi di filologica e musicologica medievale VII* (1966), S. 79–89, S. 80.

⁵⁵ Vgl. *Le Polifonie Primitive in Friuli e in Europa*, hrsg. von Cesare Corsi und Pierluigi Petrobelli (= *Miscellanea Musicologica 4*), Rom 1989, besonders darin: F. A. Gallo, „The practice of cantus planus binatim in Italy from the beginning of the 14th to the beginning of the 16th century“, ebd., S. 13–29; vgl. dazu auch Laytons Ausführungen „The simple Discant Settings“ in: Layton, S. 349 ff. – Musikalische Beispiele finden sich in: *Italian Sacred Music*, hrsg. von K. von Fischer und F. A. Gallo (= *PMFC XII*), Monaco 1976 und *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und A. Gallo (= *PMFC XIII*). Auch die um 1350 entstandene *Messe von Florenz* weist im *Gloria*, *Credo* und *Sanctus* Nähe zum Binatimstil auf; vgl. Yudkin, *Music in Medieval Europe*, S. 556.

⁵⁶ I-PAad 09, fol. A–D, in: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und F. A. Gallo (= *PMFC XIII*), Nr. 26, S. 163 ff.

Stimmkreuzungen und Schlussbildungen mit perfekten Konsonanzen – hier meist dem Einklang oder der Oktave – erkennbar ist. Betrachtet man dazu die Duettabschnitte aller tropierten Glorias und des *Gloria 9*, dann stellt man auch dort diese für den Binatimstil typischen Eigenschaften fest. Allerdings sind sie nicht auf die Tropusabschnitte beschränkt, sondern durchdringen mehr oder minder stark alle Abschnitte dieser Sätze. Dabei handelt es sich um einen Rekurs auf die Binatimtechnik, denn keine musikalische Quelle eines „*Spiritus et alme*“-Tropus ist im Binatimstil bekannt, die als Vorlage hätte dienen können.⁵⁷

Deutlich wird Ciconias Bezug zur Binatimtechnik wie auch der freie Umgang mit ihr im Beginn des *Gloria 5 Spiritus et alme* (Abbildung 7, S. 39). Auf engstem Raum sind hier satztechnisch unterschiedliche Strukturen zu finden: Auf den zweistimmigen Beginn in Binatimtechnik folgt die erste Lobpreisung „*Laudamus te*“, die jegliche rhythmische Stimmendifferenzierung vermeidet. Während die beiden folgenden Lobpreisungen beide Oberstimmen ohne Stimmkreuzung rhythmisch und melodisch vom Tenor absetzen, könnte die folgende Lobpreisung „*Glorificamus te*“ als Wiederaufnahme der quasi-blockhaften ersten Lobpreisung erscheinen, wenn nicht die Stimmkreuzung in Cantus 1 und 2 an die Binatimtechnik erinnerte. Davon löst sich der Satz ab „*tibi propter magnam gloriam*“, indem der Tenor seine bisherige Funktion als Fundament aufgibt und als eine den Oberstimmen gleichberechtigte Stimme auftritt. Das Verhaken des bei „*tibi*“ einsetzenden zweitönigen Motivs in allen drei Stimmen ist exakt die Technik des ‚imitativen Vokalstils‘, wie er Ciconias *Gloria 1/Credo 2* prägt.

Dieses Maß an stilistischer Heterogenität wird im *Gloria 6 Spiritus et alme* durch die Mischung unterschiedlicher Satztechniken aber noch überboten. Dieser vierstimmige Satz entspricht in seiner Faktur *Gloria 3/Credo 4*, doch wechseln hier häufig die imitativen Abschnitte mit zweistimmigen Binatimabschnitten ab. Planmäßige Motivimitationen und archaisch wirkende Stegreifpolyphonie stoßen hier aufeinander, Heterogenität und satztechnische Vielfalt könnten kaum größer sein als in diesem *Gloria 6 Spiritus et alme*.⁵⁸

Aber auch die anderen musikalischen Gestaltungsmittel sind kaum als für tropierte Sätze verbindlich anzusehen (Abbildung 8, S. 40): Während *Gloria 5 Spiritus et alme* in vier Abschnitte und *Gloria 6 Spiritus et alme* in drei Abschnitte eingeteilt werden kann, entzieht sich *Gloria 7 Suscipe, Trinitas* einer zwingenden Gliederung. Trotz des regelmäßigen sechsmaligen Wechsels zu den zweistimmigen Tropusabschnitten entsprechen die harmonischen Zielpunkte nicht diesem formalen Gesamtplan. Ein Vergleich der drei tropierten Sätze zeigt ferner, dass die Zäsuren, die eine formale Einteilung ermöglichen, nicht übereinstimmen und dass sowohl der Anteil zweistimmiger Passagen im Gesamtverlauf als auch die Platzierung des Tropus im Gesamtplan nicht identisch sind. Nur in *Gloria 7 Suscipe, Trinitas* fallen Tropus und Duettstruktur stets zusammen. Dieser formalen Ebenmäßigkeit steht die Art und Weise entgegen, wie *Gloria 5 Spiritus et alme* einzelne Textabschnitte zweistimmig hervorhebt: Alle drei dem Tropustext entstammenden Maria-Rufe alternieren zweistimmig mit dem dreistim-

⁵⁷ Vgl. die Repertoireübersicht in: Gallo, „The practice of cantus planus binatim“, S. 23 ff.

⁵⁸ Bezieht man die von Finscher als „zukunftsweisend“ bezeichnete Textdarstellung ein, dann wird das stilistische Spektrum in noch drastischerer Weise erkennbar; Finscher, S. 202 f.

5. GLORIA : SPIRITUS ET ALME

GB-Ob 213

Et in ter - ra pax ho - mi - ni -
Et in ter - ra pax ho - mi - ni -
- bus bo - nae vo - lun - ta - tis.
- bus bo - nae vo - lun - ta - tis.
Lau - da - mus te. Be-ne-di-ci-mus te. A - do - ra -
Lau - da - mus te. Be-ne-di-ci-mus te. A - do - ra -
- mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra-ti-as a - gi - mus ti - bi
- mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra-ti-as a - gi - mus ti -
pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu - am.
- bi pro-pter ma - gnani glo-ri-am tu - am.
Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -
Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -
- stis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens.
- stis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens.

Abbildung 7: Johannes Ciconia, *Gloria 5 Spiritus et alme* (nach: PMFC XXIV)

	Gloria 5		Gloria 6		Gloria 7
Et in terra	Einleitung		A		
pax hominibus					
bonae voluntatis					
					Suscipe trinitas
laudamus te	A				
benedicamus te					
adoramus te			<i>Motivimitation</i>		
glorificamus te					
					Extra signum
gratias agimus tibi					
propter magnam gloriam tuam					
Domine Deus	B				
rex celestis			<i>Kanon</i>		
Deus pater omnipotens					
					Opere claruit
domine fili unigenite					
Jesu Christe					
	Spiritus et alme		B Spiritus et alme		
Domine Deus					
agnus Dei					
filius patris					
	C Primogenitus Marie		Primogenitus Marie		Summe pater
qui tollis peccata mundi					
miserere nobis					
qui tollis peccata mundi					
suscipe deprecationem nostram			<i>Kanon</i>		
	Ad Marie gloriam		Ad Marie gloriam		Virgo mater
qui sedes			C		
ad dexteram patris					
miserere nobis					
quoniam tu solus sanctus					
	D Mariam sanctificans		Mariam sanctificans		
tu solus dominus					
	Mariam gubernans		Mariam gubernans		
tu solus altissimus					
	Mariam coronans		Mariam coronans		
Jesu Christe					
					Claviger ethere
cum sancto spiritu					
in gloria Dei patris					
			Amen		
Amen					

■ = zweistimmig

Abbildung 8: Johannes Ciconia, Formübersicht der tropierten Gloriasätze 5, 6 und 7

migen Gloriatext und heben so die Anrufungen Marias textlich und musikalisch hervor.⁵⁹ Mit der Kanonbildung in *Gloria 6 Spiritus et alme* werden musikalische Beziehungen innerhalb dieses Glorias geschaffen: Über die Dreiteiligkeit des Glorias ist eine auf eine imaginäre Mittelachse zu beziehende Zweiteiligkeit gelegt, die die beiden Kanonbildungen bei „rex celestis“ und „suscipe deprecationem“ und die Passagen mit Motivimitation in den beiden Oberstimmen (in Abbildung 8 dunkel unterlegt) spiegel-symmetrisch anordnet.

Layton hatte darauf hingewiesen, dass Zacaras Repertoire „a wide range of interesting and varied music“ darstelle, und auch Ciconias Kompositionen zeichne „a broad range of style“ aus.⁶⁰ Dieser Einschätzung kann man um so mehr zustimmen, als sich die Vielgestaltigkeit der tropierten Gloriasätze 5, 6 und 7 von den Gestaltungsmöglichkeiten der anderen Ordinariumssätze Ciconias stark abhebt: Das gesamte Repertoire Ciconias zeigt sich bei diesem Vergleich als stilistisch äußerst heterogen und vielgestaltig.

5. ‚Einheit‘ und ‚Vielfalt‘ als historiographische Kategorien

Allein die Kategorie der Zyklusbildung auf die Messsätze Ciconias zu beziehen, verzerrt unvermeidlicherweise den Blick und führt dazu, sie als „Experiment“ oder als „pre-history“⁶¹ zu bezeichnen, ihnen – wie Korte es tat – als vor Dufay liegender Teil der Gattungsgeschichte „buntes Vielerlei“ zu bescheinigen oder sie wie David Fallows als kompositionsgeschichtliche Sackgasse zu betrachten.⁶² Auch wenn in den Messkompositionen Ciconias vor allem in den Paaren 1/2 und 3/4 beziehungsstiftende Elemente der Vereinheitlichung zu finden sind, so können diese dennoch nicht als zentraler und vorherrschender Aspekt seines Messschaffens angesehen werden. Klar erkennbare formale, satztechnische und motivische Konzeptionen stehen vielmehr den locker imitativen Tropussätzen gegenüber, wobei das isorhythmische Paar 3/4 vom Prinzip der Variantenbildung geprägt ist. Die nach Laytons Typologie umfangreichste Gruppe der Duettstillsätze unterscheidet sich wegen ihres Rückgriffs auf den „cantus binatim“ vom übrigen Werk, ist in sich aber hinsichtlich des Maßes, in dem „cantus binatim“ realisiert wird, heterogen.⁶³

Auch einzelne Sätze zeigen diese Disparatheit, etwa in der satztechnischen Vielfalt der tropierten Gloria-Sätze. Dazu offenbart Ciconias motivische Arbeit und auch seine Tenorbehandlung eine Variantenvielfalt, wobei die Imitationen melodisch und strukturell weder zitathaft notengetreu noch planlos-willkürlich sind. Diese Technik schließt

⁵⁹ Eine andere Art der Hervorhebung ist in *Gloria 6 Spiritus et alme* zu finden, wo die Textpartikel „Tu solus dominus“, „Mariam gubernans“ und „Tu solus altissimus“ durch motivische Imitationen in den Oberstimmen verbunden werden, während der folgende Abschnitt „Mariam coronans, Jesu Christe“ durchgängig zweistimmig vertont wird; vgl. Abbildung 8.

⁶⁰ Layton, S. 299 und bezogen auf Ciconia ebd., S. 240.

⁶¹ Smith, S. 79, David Fallows, *Dufay*, London/Melbourne 1982, S. 173 und *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von M. Bent und A. Hallmark (= PMFC XXIV), S. XI.

⁶² Korte, S. 42. Fallows äußert sich bezogen auf die etwa zwischen 1420 bis 1435 entstandenen Werke von de Lantins, Grossin, de Lymburgia, Reson und Dufay wie folgt: „The experiments of the 1420s apparently led nowhere.“ (Fallows, *Dufay*, S. 173).

⁶³ Fallows erwähnt ebenfalls die Stilvielfalt Ciconias in: David Fallows, Art. „Ciconia, Johannes“, in: *MGG*₂, Personenteil Bd. 4, Sp. 1097.

die satzübergreifende Nähe ebenso ein, wie die assoziative Andeutung einer Cantus-firmus-Verwandtschaft in *Gloria 1*. Sie aber mit der Kategorie der Zyklusbildung oder der Cantus-firmus-Technik gleichzusetzen oder nur daraufhin zu interpretieren, stellte eine jener von Strohm erwähnten ‚Hobeleyen‘ dar.

In ihrer Mannigfaltigkeit sind Ciconias Messkompositionen auch Beispiele der Vielgestaltigkeit der polyphonen Messsätze im frühen 15. Jahrhundert. Die um 1400 komponierte Messe von Barcelona, die Tradition des „cantus binatim“, die vergleichsweise starren Muster des Repertoires aus Ivrea und Apt, also dessen oft blockhaft gesetzte Sätze in Diskant-, Simultan- oder Motettenstil, stellen nur eine Seite des Messrepertoires dar. Die andere Seite repräsentieren Matteo, Zacara und Ciconia, in deren Repertoire häufig ausgefallene und nahezu einzigartige Lösungen zu finden sind, etwa das Matteo zugeschriebene *Gloria* in Form einer Caccia,⁶⁴ der Wechsel vokaler und instrumentaler Abschnitte in Zacaras *Credo du Vilage*,⁶⁵ der Unisono-Beginn in Ciconias *Gloria 9*,⁶⁶ das von motivischer Imitation durchzogene *Gloria Spiritus et alme* von Johannes Ecghaerd (Egardus) oder die Hervorhebung bestimmter Textabschnitte, beispielsweise des Wortes „pax“ in Ciconias *Gloria 1*, die der Gestaltung in Zacaras *Gloria Anglicana* ähnelt.⁶⁷ Angesichts dieses analytischen Befundes ist aber nicht zwingend auf eine chronologische und lineare Entwicklung vom Einfachen zum Komplexen zu schließen. Ciconias Integration des „cantus planus binatim“ und das auf 1426 datierte, weitgehend im Simultanstil komponierte *Gloria* von Guillaume Legrant zeigen die Gleichzeitigkeit dieser nur in vereinfachender Weise als eine Chronologie zu verstehenden Stilvielfalt.⁶⁸

Bezogen auf diese stilistische Breite des Repertoires zeigen sich gleichermaßen Nutzen und Nachteil der Kategorie ‚Vielfalt‘: Zu fragen ist nämlich, ob die Zurückstufung des Denkmodells der zyklischen Vereinheitlichung nicht zur unscharfen und womöglich beliebig akzentuierbaren Kategorie der ‚Vielfalt‘ führe. Mit dem Abrücken von der Kategorie der ‚zyklischen Einheit‘ als zentralem Erklärungsmodell ist aber nicht die Preisgabe aller analytischen Kategorien verbunden: Satztechnische Strukturen, formale Konzeption oder auch die Textausdeutung sind analytisch zu beschreibende Parameter, die einerseits Aussagen zur Gestaltung der jeweiligen Werke erlauben und zugleich die Basis vergleichender Untersuchungen sein können. So kann Ciconias Werk im historischen Kontext verortet werden: Im Vergleich zu anderen italienischen Komponisten dieser Zeit weist Ciconias Werk eine große Freiheit und Ungezwungenheit in der Gestaltung auf, spart jedoch im Gegensatz zu Zacara und Matteo weltliche Vorlagen

⁶⁴ *Gloria. M. de Perusio*, in: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und F.A. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 12, S. 60–62.

⁶⁵ Ediert in: *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von G. Reaney (= CMM 11,6), Nr. 18, S. 85–91 und von *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und F.A. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 22, S. 129–135.

⁶⁶ Layton unterstreicht die Einzigartigkeit dieses Beginns im französischen und italienischen Messrepertoire. Gleichwohl ist Zacaras *Credo I-Bc 15*, fol. 88v–90 anzuführen, das einen ähnlichen Unisonobeginn aufweist; vgl. Layton, S. 202 und von *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und F. A. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 21, S. 118–128 und zur Überlieferung ebd., S. 273.

⁶⁷ *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von G. Reaney (= CMM 11,6) Nr. 20: *Gloria Anglicana* (T. 5), S. 97. Zur Vorbildfunktion von Zacaras *Gloria Micinella* und seinem *Credo Cursor* für Ciconias *Credo/Gloria 3/4* vgl. Bacco/Nádas, S. 56 f. Smith nimmt demgegenüber an, Ciconia habe Zacara als Modell gedient; vgl. Smith, S. 105.

⁶⁸ *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von G. Reaney (= CMM 11,2), Rom 1959, S. 56–62. Die Datierung stammt aus Gb-Ob 213 (Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. Ms. 213), nicht aus I-Bc 15.

und auch die Technik der Caccia aus.⁶⁹ Stilistisch deckt sein Werk einen breiten Bereich ab, wobei sich Ciconia vor allem mit dem Binatim-Bezug grundlegend von Zacara oder Matteo unterscheidet, die beide selten zu solchen zweistimmigen Abschnitten greifen und diese dann nicht im Binatimstil vertonen. Da der Binatimstil in italienischen Quellen kaum für Ordinariumssätze, wohl aber für Tropen verwendet wurde,⁷⁰ bindet Ciconia das Messordinarium in satztechnischer Hinsicht an die Proprium-Tradition. Im Falle des *Gloria 9* und *Credo 10* brachte Ciconia diese Technik sogar losgelöst von einem Tropus ins Ordinarium ein, was bei Matteo und Zacara nicht zu finden ist. Eine solche Anbindung des Ordinariums an das Proprium ist auch in der marianischen Ausrichtung des Lantins/Ciconia-Zyklus in I-Bc 15 und auch generell in der Tropierung von Ordinariumssätzen zu sehen.

Bukofzer hatte die Ausbildung zyklischer Messen mit der Entwicklung der Zentralperspektive verglichen.⁷¹ Mit ihr setzte sich im Bereich der Bildenden Kunst ein Gestaltungsprinzip durch, das die gesamte Tektonik eines Werkes veränderte, was hinsichtlich der Raumdarstellung nicht ohne Konflikte vonstatten ging. Otto Pächt zeigte auf, dass im frühen 15. Jahrhundert räumliche und flächenhafte Konzeptionen aufeinander prallten, und dass bei solchen Konflikten der Künstler stärker zu tradierten Modellen griff, also der flächenhaften Raumdarstellung.⁷² Erkennbar wird dieser Konflikt unterschiedlicher Raumkonzeptionen in der perspektivischen Überziehung der Tiefenwirkung und der flächenhaften Darstellung des Tisches im Mérode-Altar Robert Campins, des sog. Meisters von Flémalle, aus dem frühen 15. Jahrhundert (Abbildung 9, S. 44). Perspektive und die zyklische Gestaltung der Messe können indes nicht gleichgesetzt werden, weil die Entwicklung der Perspektive auch in Auseinandersetzung mit theoretischen Beschreibungen erfolgte, etwa mit Leon Battista Albertis Traktat *Della pittura* (1435/36). Solch ein wechselseitiges Ineinanderwirken von Theorie und Praxis ist für die Ausbildung zyklischer Messen nicht nachweisbar. Durchaus vergleichbar ist allerdings die Grundkonstellation dieses Problems, die „eigentümliche Doppelgesetzlichkeit“, die eine gegenseitige Durchdringung heteronomer Ordnungsprinzipien bedingt,⁷³ da in der Messkomposition dieser Zeit das für den heutigen Betrachter scheinbar problematische Ineinanderwirken zweier Gestaltungsprinzipien – und zwar der zyklischen Werkkonzeption und einer vom Prinzip der Reihung und Variantenbildung bestimmten Idee – zu finden ist. Die Heterogenität des Messrepertoires

⁶⁹ Vgl. z. B. Zacaras *Gloria [Un] Fior Gentil* und Matteos cacciaartiges *Gloria*, beide ediert in: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und F.A. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 6 und 12, S. 25–29 und 60–62. – Der Versuch von Schalz, Ciconias Imitationstechnik von der Caccia abzuleiten, ist – ein Blick in das kanonisch beginnende *Gloria Fior Gentil* zeigt dies deutlich – wegen grundsätzlicher Unterschiede in der Struktur des Satzes kaum überzeugend; zum vermeintlichen Cacciabezug von *Gloria 3 (Regina gloriosa)* vgl. Schalz, S. 128. Der von Schalz (S. 132) erwähnte Kanon der Oberstimmen in *Gloria 6 Spiritus et alme* erinnert tatsächlich an die Caccia.

⁷⁰ Vgl. die Repertoireübersicht in: Gallo, „The practice of cantus planus binatim“, S. 24 ff. und als Beispiele für Benedicamus-Vertonungen: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und F. A. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 21–29, S. 96–108.

⁷¹ Darauf verweist Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 142 f.

⁷² Otto Pächt, „Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts“, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2, Berlin 1933, S. 75–100; Nachdruck in: Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Jörg Oberhaidacher [u. a.], München 1977, S. 17–58; zum Primat der Flächenordnung ebd., S. 24. Erwin Panofsky spricht ebenfalls von einem „Konflikt“. Im Mérode-Altar habe ihn der Meister von Flémalle dahingehend gelöst, dass durch eine Überbetonung der traditionellen Methode Raumtiefe suggeriert wird; vgl. Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei*, 2 Bde., Köln 2001 [Erstausgabe als: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge/Mass. 1953], Bd. 1, S. 167.

⁷³ Pächt, „Gestaltungsprinzipien“, S. 19 und 21.



Abbildung 9: Meister von Flémalle, Mérode-Altar [frühes 15. Jahrhundert]; New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection

nicht nur Ciconias, sondern des frühen 15. Jahrhunderts überhaupt zeigt, dass es sich bei diesem Konflikt aber eher um einen historiographischen als um einen historischen handelt. Die Frage des Umgangs mit solchen Übergangssituationen stellt weit mehr als nur das „Aufsammeln der Späne“⁷⁴ dar, sie zielt vielmehr ins Zentrum historiographischer Grundprobleme, thematisiert gleichermaßen die Frage der Epochengrenzen und der Überlagerung verschiedenartiger Gestaltungsprinzipien. Die kunsthistorische Forschung setzte sich im Falle der altniederländischen Malerei auch mit dieser Problematik auseinander: Trotz der Verschiedenheit der Interpretationsansätze⁷⁵ ist den Sichtweisen seit Otto Pächt

gemeinsam, dass der Raumdarstellung der altniederländischen Malerei ein Ineinandewirken unterschiedlicher Darstellungsweisen und -interessen bescheinigt wird, ohne diese auf ein einziges Gestaltungsprinzip hin zu interpretieren. Samuel Y. Edgerton beschrieb jüngst – in dieser kunsthistoriographischen Linie stehend – das Bemühen, die physische Umgebung möglichst umfassend in Erfahrung zu bringen, und die rational-mathematische Erfassbarkeit mittels der Linearperspektive als zwei Prinzipien der Bildenden Kunst des frühen Quattrocento.⁷⁶ Ähnlich können auch die im Zeichen grundlegender Neuerungen im frühen 15. Jahrhundert entstandenen Kompositionen eher über ein Abstecken des kompositionsgeschichtlichen Problemfeldes gefasst werden als durch die Rückführung auf eine einzige, vermeintlich zentrale Kompositionsidee, wie es beispielsweise Korte mit der starken Betonung eines der Cantus-firmus-Technik vergleichbaren Kompositionsprinzips leistete. Klaus-Jürgen Sachs löste dieses historiographische Problem im Falle von Pierre de la Rues *Missa de Beata Virgine* mit den Begriffen „varietas“ und „similitudo“, Friedhelm Krummacher betrachtet Josquins *Missa Malheur me bat* anhand der Kategorien „Schema“ und „varietas“, Susanne Rode-Breymann platzierte Guillaume Dufays Florentiner Motetten

⁷⁴ Strohm, „Vom internationalen Stil der Ars Nova“, S. 13.

⁷⁵ Pächt hatte an Max Dvořáks Ausführungen zum Stilbruch in der Raumdarstellung der Brüder van Eyck angeknüpft und distanzierte sich später von der ikonologischen Interpretation dieses Raumdarstellungsproblems durch Erwin Panofsky, vgl. Otto Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 32002, S. 56 und zum Symbolgehalt Panofsky, Bd. 1, S. 119–153, besonders zum Mérode-Altar ebd., S. 149.

⁷⁶ Edgerton weist dabei auf die wissenschaftshistorische Dimension hin in: Samuel Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, München 2002, S. 148.

in das Spannungsfeld von „proportio“ und „eloquentia“, und Strohm betrachtet die „Einheit“ nicht ohne das „Korrelat der Vielfalt“. ⁷⁷

Ciconias Messkompositionen unter dem Aspekt der ‚Vielfalt‘ zu verorten, kann an die Musiktheorie um 1400 anknüpfen. Sie war mit diesem in der Wissenschaftssprache der Zeit als „varietas“ bezeichneten Begriff wohl vertraut. Nicht erst in Johannes Tinctoris' *Liber de arte contrapuncti* von 1477 war er ein zentraler Begriff, schon die mittelalterliche Musiktheorie kannte ihn. Doch fällt Ciconias Werk gerade in jene Phase, in der sich nach Horst Weber der dispositionelle „varietas“-Begriff in einen figürlichen wandelte: Statt im Tonmaterial und im Tonsystem enthaltene Vielfalt bezeichnet die figürliche „varietas“ die metrisch-rhythmische Vielfalt des Satzes, die Kombinationsmöglichkeiten der Intervalle zu Klängen sowie die Auflockerung des Satzes durch Pausen und imperfekte Konsonanzen und Dissonanzen. ⁷⁸ „Varietas“ kommt so nicht mehr die Rolle des ‚definiens‘ zu, sondern der Rang eines ‚definiendum‘, einer durch den Komponisten festzulegenden Größe, die erst in der ‚res facta‘ verwirklicht werden muss. Dass in dieser Situation Ciconias Messsätze aufgrund ihrer vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten und ihren Anleihen bei nahezu allen zur Verfügung stehenden Kompositionstechniken als kompositorische Umsetzung des figürlichen „varietas“-Begriffs zu beschreiben ist, dessen musikgeschichtliche Wirkung sich in den Generationen nach Ciconia vor allem als Gegengewicht zur – allerdings in der Kompositionstheorie nicht thematisierten – Einheit eines Werkes entfaltete, kann noch nicht als gesichert gelten. Auch wenn der hier ausgebreitete analytische Befund dies als überprüfenswert erscheinen lässt, ist die Frage nach dem Verhältnis von Komposition und „varietas“ im Zeichen dieses tiefgreifenden Wandels um 1400 – auch für die Ciconia nachfolgenden Generationen Dufays oder Ockeghems noch eine relevante Größe – als offen zu bezeichnen. ⁷⁹ Diese Frage aber in ihrer fundamentalen und zukunftssträchtigen Bedeutung zu erkennen, ist erst möglich, wenn die varietas auch für das Messrepertoire Ciconias und seiner Zeitgenossen als konstitutiv anerkannt wird.

⁷⁷ Klaus-Jürgen Sachs, „Pierre de la Rues ‚Missa de Beata Virgine‘ in ihrer copia aus varietas und similitudo“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*, hrsg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde (= BzAfMw XXIII), Wiesbaden/Stuttgart 1984, S. 76–90: speziell zum Zusammenwirken von „Mannigfaltigkeit“ und „Einheit“ ebd., S. 90; Krummacher; Susanne Rode-Breyman, *Die Florentiner Motetten von Guillaume Dufay (1435/36). Komponieren im Spannungsfeld von ‚proportio‘ und ‚eloquentia‘* (unveröff. Habilitationvortrag an der Hochschule für Musik und Theater Hannover vom 12. Juli 1996) und Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 144. – Layton betrachtete als „basic pattern“ für den Abschnitt II von Ciconias *Gloria 9* „freedom – stability“; Layton, S. 206.

⁷⁸ Horst Weber, Art. „Varietas, variatio/Variation, Variante“, in: *HMT* (1986), S. 2 und 16 f.

⁷⁹ Vgl. die Hinweise auf das Repertoire des 15. Jahrhunderts in: Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 145 und Sachs.

Mäzenatentum und Selbstdarstellung im Exil: Die Florentiner „fuorusciti“ in Venedig (ca. 1536–1546)*

von Katelijne Schiltz, Leuven

Unter Petrarcas *Letterae familiares* befindet sich ein an Severo Appennincola gerichteter Brief mit dem Titel „*Consolatoria super exilio*“ („Tröstende Worte über das Exil“). Dort macht Petrarca, der im 14. Jahrhundert selbst verbannt wurde, eine interessante Bemerkung zum Wesen des Exils:

„Du siehst, dass es in Deiner Hand liegt, ob Du ein Verbannter oder ein Reisender bist. Wenn Du weinend, traurig und besiegt weggegangen bist, erkennt man Dich ohne Zweifel als Verbannten. Wenn Du aber die Dir eigene Würde nicht vergessen hast und nicht gezwungen worden bist, sondern freiwillig und mit der gleichen äußerlichen und innerlichen Haltung, die Du zu Hause hattest, dem Befehl, ins Exil zu gehen, gehorcht hast, bist Du gewiss ein Reisender und gehst *nicht* in die Verbannung.“¹

Der Gedanke, dass ein Verbannter nicht allein äußeren Zwängen unterworfen sei, sondern seine Lage vor allem von innerer Einstellung und äußerlichem Auftreten definiert werde, bietet sich mir als Ansatzpunkt zur Auseinandersetzung mit einer Exilsituation an, zu der es etwa 200 Jahre nach Petrarca kam. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts musste eine Gruppe von Aristokraten ihre Heimatstadt Florenz – von dort war übrigens auch Petrarca verbannt worden – verlassen, da sie wegen ihrer ausgeprägten republikanischen Überzeugungen eine ernsthafte Bedrohung für die regierende Medici-Familie geworden waren. Zu den berühmtesten dieser „fuorusciti“ (italienisch für „Verbannte“) gehörten die einflussreichen Bankiers Ruberto Strozzi (ca. 1512–1566) und Neri Capponi (1504–1594), um die es mir in dieser Untersuchung geht. Außer liberalen Städten wie zum Beispiel Lyon, Neapel und Sevilla diente vor allem Venedig, die Stadt mit dem attraktiven Beinamen „La Serenissima Repubblica“, den „fuorusciti“ als Zufluchtsort. Von ungefähr 1536 bis 1546 hielten sich dort auch Strozzi und Capponi auf.²

Doch zumindest in den uns überlieferten Quellen wirken die beiden nicht etwa – um mit Petrarca zu sprechen – wie „besiegte Verbannte“ (*deiecti exules*), sondern eher wie „Reisende“ (*peregrini*). Sowohl Strozzi als auch Capponi blieben nach ihrem Weggang aus Florenz politisch aktiv, verkehrten in den vornehmsten Kreisen und genossen offenbar höchste Anerkennung.³ Das klassische, überwiegend negativ konnotierte Bild

* Eine frühere Version dieses Textes wurde beim 15. Symposium des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft zum Thema „Musik und kulturelle Identität“ (Ludwig-Maximilians-Universität München, 11.–14. Oktober 2000) vorgetragen; s. auch Katelijne Schiltz, „*Vulgari orecchie – purgate orecchie*“. *De relatie tussen publiek en muziek in het Venetiaanse motetoeuvre van Adriaan Willaert*, Leuven (im Druck).

¹ „[C]ernis in tua manu situm, utrum exul an peregrinus sis: si lacrimans, si mestus, si deiectus exivisti, exulem te proculdubio noveris; si vero nihil proprie dignitatis oblitus neque coactus, sed libens et eodem habitu frontis atque animi quo domi fueras, iussus exire paruisti, peregrinaris profecto, non exulas“ (*Letterae familiares* II.3). Alle Übersetzungen aus dem Lateinischen oder Italienischen stammen von mir, K. S.

² Für eine detaillierte Analyse der damaligen politischen Situation in Florenz s. Eric Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries, 1527–1800. A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, Chicago/London 21974; Melissa Meriam Bullard, *Filippo Strozzi and the Medici. Favor and Finance in Sixteenth-Century Florence and Rome*, Cambridge/London 1980; J. N. Stephens, *The Fall of the Florentine Republic 1512–1530*, Oxford 1983.

³ Vgl. vor allem Kapitel 2 („Tra Firenze e Venezia: il fenomeno del fuoruscitismo“) in Valerio Vianello, *Il letterato, l'accademia, il libro* (= Biblioteca veneta 6), Padua 1987, S. 17–46.

der Verbannung, wie es in der Exilliteratur von der Bibel, über Cicero, Ovid und Boethius bis hin zu Dante und Petrarca schon seit Jahrhunderten existierte, scheint hier also nicht zuzutreffen.⁴ Ein zentraler Aspekt dieses ‚positiven Exils‘ war das Mäzenatentum der beiden „fuorusciti“. Schon in Florenz waren Strozzi und Capponi als finanzkräftige Gönner in Erscheinung getreten, und ihr hoher sozialer Status kam durch ausgiebige Förderung des Musiklebens auch in ihrer neuen Heimat Venedig zum Ausdruck.⁵ Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die aktive Teilnahme am venezianischen Musikleben den „fuorusciti“ dazu diente, sich nicht nur als Kulturliebhaber, sondern auch als sozial und politisch bedeutsame Persönlichkeiten zu präsentieren.

Ruberto Strozzi und Neri Capponi profilierten sich also vor allem als Mäzene, aber daneben haben sie auch Sammlungen von Musikstücken erstellt und sind selbst als Sänger und Instrumentalisten aufgetreten.⁶ Ein roter Faden zieht sich dabei durch alle musikalischen Aktivitäten der Florentiner „fuorusciti“ in Venedig, nämlich die ständige Betonung des Neuen, des Exklusiven, des Seltenen, kurzum des Elitären. So drücken sie in Briefen, die sie an Kontaktpersonen in anderen Städten richten, immer wieder den Wunsch aus, Werke exklusiv zu besitzen oder zumindest ihre Erstaufführung privat zu veranstalten. Das Fördern, Sammeln und Aufführen von neuer und seltener Musik war für Ruberto Strozzi und Neri Capponi offenbar ein Statussymbol oder – um einen Terminus von Pierre Bourdieu zu verwenden – ein „kulturelles Kapital“, mit dem die verbannten Florentiner ihre sozialökonomische Position markieren, bestätigen und verstärken wollten.⁷

Dabei kam den „fuorusciti“ die Organisation des Musiklebens in Venedig sehr gelegen. Aus verschiedenen Quellen – zum Beispiel den theoretischen Traktaten von Gioseffo Zarlino und Nicola Vicentino – geht hervor, dass es in dieser Stadt eine klare Trennung von öffentlichen und privaten Aufführungen gab.⁸ Das Öffentliche wurde mit konventioneller Musik, mit dem Geschmack ungebildeter Menschen, identifiziert, während private Aufführungen für einen kulturell und sozial privilegierten Kreis von Experten stattfanden, die auch komplexe Stücke verstehen und goutieren konnten. So unterscheidet Nicola Vicentino in *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* zwischen einem Publikum von „vulgari orecchie“ („gewöhnliche Ohren“) sowie einem

⁴ S. Randolph Starn, *Contrary Commonwealth. The Theme of Exile in Medieval and Renaissance Italy*, Berkeley/Los Angeles 1982; Angelo Bartlett Giamatti, *Exile and Change in Renaissance Literature*, New Haven/London 1984; Jacques Heers (Hrsg.), *Exil et civilisation en Italie (XIIe–XVIe siècles)*, Nancy 1990; Giuseppe De Marco, *Mitografia dell'esule da Dante al Novecento* (= Letteratura italiana 11), Neapel 1996.

⁵ Zu den kulturellen Aktivitäten der „fuorusciti“ s. Richard J. Agee, „Ruberto Strozzi and the Early Madrigal“, in: *JAMS* 36 (1983), S. 1–17; ders., „Filippo Strozzi and the Early Madrigal“, in: *JAMS* 38 (1985), S. 227–237; Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley/Los Angeles 1995, S. 24–46.

⁶ S. z. B. den Brief, den Lionardo Strozzi am 19. November 1534 an Ruberto Strozzi schickte (zitiert in Agee, „Ruberto Strozzi“, S. 9), in dem von privaten musikalischen Zusammenkünften in Lyon die Rede ist, an denen unter anderem Neri Capponi, Vincenzo Strozzi, Niccolò Mannelli (Mitglied einer Florentiner Bankiersfamilie) und der Komponist Francesco Layolle teilnahmen. Zu Strozzi's und Capponi's Fähigkeiten als Musiker s. das Folgende.

⁷ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979.

⁸ Vgl. Katelijne Schiltz, „Content and Context: On Public and Private Motet Style in Sixteenth-Century Venice“, in: *Music Theory and Analysis 1450–1650. Proceedings of the International Conference Louvain-la-Neuve, 23–25 September 1999*, hrsg. von Anne-Emmanuelle Ceulemans u. Bonnie J. Blackburn (= *Musicologica Neolovaniensia* 9), Louvain-la-Neuve 2001, S. 323–339.

von „purgate orecchie“ („gereinigte Ohren“) und versucht sogar, anhand der Zuhörerschaft die stilistischen Charakteristika einzelner Werke zu bestimmen.⁹

Gerade mit dem Ambiente privater Aufführungen für ein erlesenes Publikum kamen Ruberto Strozzi und Neri Capponi in Venedig gut zurecht und konnten sich offenbar ohne Probleme in die venezianische ‚high society‘ integrieren. In verschiedenen Traktaten, Briefen, Widmungen, Gedichten und weiteren Quellen aus den Jahren 1538 bis 1546 werden ihre Namen immer wieder mit den berühmtesten Vertretern der venezianischen Musikszene assoziiert. So widmete Girolamo Parabosco seine *Madrigali a cinque voci di Girolamo Parabosco discipulo di M. Adriano novamente da lui composti & posti in luce* (Venedig 1546) dem „illustre et generoso Signor Ruberto Strozzi“. ¹⁰ Zudem lässt sich aus dem Briefwechsel zwischen Ruberto Strozzi und seinen Kontaktpersonen schließen, dass Cipriano de Rore einige seiner Motetten, Madrigale und *canzoni* speziell für ihn und Neri Capponi komponierte. ¹¹

Die Fähigkeiten der beiden „fuorusciti“ als Instrumentalisten werden in einem Traktat des venezianischen Musikers Silvestro Ganassi dal Fontego über die Viola da Gamba gepriesen. ¹² Der erste Teil dieser *Regola Rubertina* (Venedig 1542) ist, wie wir dem Titel entnehmen können, Ruberto Strozzi sogar gewidmet:

„Und weil ‚Harmonie‘ bedeutet, dass jedem das gegeben wird, was ihm zusteht, fielen, als ich darüber nachdachte, an wen mein kleines Werk sich wenden sollte, Sie mir ein, dem ich mich mehr als allen anderen verpflichtet fühle. Denn Sie sind gemeinsam mit Ihrem vortrefflichen Haus mehr als die anderen mit der Harmonie der Seele geschmückt, mit der Harmonie des Körpers und der Harmonie des Singens sowie Spielens, und mehr als die anderen haben Sie auch davon genossen – und zu meinem großen Stolz muss ich hinzufügen, dass Sie mein Schüler gewesen sind.“¹³

Im zweiten Teil des Traktats, das den Titel *Letzione seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti* (Venedig 1543) trägt, richtet sich Ganassi dann an Neri Capponi und spricht detailliert von den musikalischen Zusammenkünften, die in dessen Haus stattfanden:

„Abgesehen davon, dass Sie ein Parnassus, ein Helikon und eine Zuflucht für Virtuosen sind, meinte ich, dass mein Buch nirgends so sicher sei wie bei Ihnen. Denn wenn meine Worte vor Ihrem scharfen Urteil bestehen und dem des heiligen, göttergleichen *collegio*, das in dieser ehrwürdigen Stadt bei Ihnen mit unsterblichem Ruhm eine Heimstatt hat, sind weitere Beurteilungen in dieser Sache überflüssig. Denn der Leiter dieses *collegio* ist Messer Adriano, den man nicht genug loben kann, ein neuer Prometheus der himmlischen Harmonie, der das Vergangene in Verlegenheit bringt, der der Ruhm der Gegenwart ist und der Zukunft ein Vorbild werden wird. Es besteht kein Zweifel, dass alles, was durch sein Urteil für gut befunden wurde, der ganzen Welt gefallen wird.“¹⁴

⁹ Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, Fol. 10v. (Buch I, Kapitel 4). In englischer Übersetzung hrsg. von Maria Rika Maniates, *Ancient Music Adapted to Modern Practice* (= Music Theory Translation Serie 14), New Haven/London 1996, hier: S. 33.

¹⁰ RISM P 885; s. Mary S. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer, 1538–1569. A Descriptive Bibliography and Historical Study. Volume I: 1538–1549*, New York/London 1988, S. 530–532; Feldman, *City Culture*, S. 44.

¹¹ Agee, „Ruberto Strozzi“ nennt Briefe von Pallazzo da Fano (3. November 1542 und 16. April 1545) und Bartolomeo Cavalcanti (19. und 26. November 1546). Diese Kontakte gehen Rores Diensten bei den Herzögen von Ferrara voraus.

¹² In deutscher Übersetzung hrsg. von Wolfgang Eggert, *Die „Regola Rubertina“ des Silvestro Ganassi, Venedig 1542/43. Eine Gambenschule des 16. Jahrhunderts*, Kassel/Basel 1974.

¹³ „[E] perche è armonia ancora il dare ad ogniuno quello, che si conviene, pensando io a chi questa mia operetta si dovesse indirizzare, m'è sovvenuta V.S. allaquale si deve piu che ad altri: quanto essa è piu d'altri ornata de l'armonia de l'anima, de l'armonia del corpo, & de l'armonia vocal & istrumental, con tutta la sua magnifica casa, & piu d'altri se ne diletta aggiuntovi appresso che essa è stato mio discepolo, il che dico con molto mia laude si degnera dunque.“

¹⁴ „Oltra che essendo voi un Parnaso, un'Elicona, & uno Asillo di virtuosi, in loco niuno piu sicura non giudicai quella poter vivere, che appo voi. Perche se ella sia accettata dal vostro raro giudicio, & da quello sacro & divino collegio che

Ganassi ist gleichwohl nicht der einzige, der Adriaan Willaert, den flämischen Kapellmeister der Basilica di San Marco, mit den „fuorusciti“ in einem Atemzug nennt.¹⁵ Einen Eindruck davon, wie Willaert mit den „fuorusciti“ zusammenarbeitete, gewinnen wir aus der Beschreibung eines privaten Konzertabends in Antonfrancesco Donis *Dialogo della musica* von 1544.¹⁶ Dort heißt es, dass Neri Capponi eine Aufführung von Stücken Willaerts unter dessen Leitung in einer Privatwohnung organisiert und bezahlt habe. Doni, ebenfalls ein Florentiner, berichtet weiterhin, dass an diesem Abend die berühmte florentinische Sängerin Polissena Pecorina aufgetreten sei, die wie Capponi und Strozzi aus politischen Gründen nach Venedig gekommen war. Interessant ist auch, was der Autor am Ende über Capponis finanzielles Engagement und dessen Haltung zum elitär geprägten Musikleben sagt:

„Es gibt dort eine Dame namens POLISENA Pecorina (die Gattin eines Bürgers aus meiner Geburtsstadt), die so talentiert und vornehm ist, dass mir zu ihrem Lob die passenden Worte fehlen. An einem Abend hörte ich ein Konzert mit *violoni* und Gesang, bei dem sie in der Gesellschaft weiterer ausgesuchter Geister spielte und sang. Die vollendete Leitung dieser Musik hatte Adriaan Willaert inne, dessen gewissenhafte Findigkeit, wie sie bei Musikern nicht mehr vorhanden ist, so perfekt, so angenehm, so angemessen und dem Wort auf so wundersame Weise angepasst ist, dass ich bekenne, vor diesem Abend nicht gewusst zu haben, was Harmonie ist. Der glühende Verehrer dieser Musik und Liebhaber solch göttlicher Kompositionen ist ein Herr, ein ausgezeichnete florentinischer Geist namens Neri Capponi, dem ich von Francesco Corboli vorgestellt wurde und dem ich es verdanke, dass ich so viel Göttliches empfand, sah und hörte. Dieser Herr Neri gibt alljährlich Hunderte von Dukaten für die Musik aus, und er behält alles für sich; selbst an seinen Vater würde er kein Lied verschenken.“¹⁷

Obwohl die von Capponi und Strozzi gesponsorte Musik allein privaten Kreisen vorbehalten blieb, wurden die Aktivitäten der „fuorusciti“ durch die Veröffentlichung von Widmungen und Traktaten mit der Zeit auch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Selbst über die Grenzen Venedigs hinaus machten sich Strozzi und Capponi als wohlhabende Förderer der exklusivsten Musik einen Namen. So entstand der Eindruck, dass es den Florentinern in Venedig prächtig ging. Keine der Quellen zum Leben unserer „fuorusciti“ evoziert das seit der Antike topische Bild vom gequälten Verbannten. Auch in den von Strozzi und Capponi geförderten musikalischen Werken oder in deren Widmungen wird die Exilsituation nie explizit erwähnt.

appo voi con gloria immortale di questa alma Cittate, si anoida, nulla istimera ella i altrui trasparamenti che essendovi Principe di quello il non mai abastanza lodato messer Adriano nuovo Promotheo della celeste Armonia scorno del passaro, gloria del presente, & maestro del futuro secolo, quello senza dubbio all'universo piacera che dal suo divino giudicio sia lodato.“

¹⁵ Der älteste Beleg für Willaerts Kontakte mit den „fuorusciti“ stammt aus dem Jahr 1534. In einem Brief vom 27. März dieses Jahres (zitiert in Agee, „Ruberto Strozzi“, S. 1–2) berichtet Ruberto Strozzi seinem Mitarbeiter Benedetto Varchi, dass er große Anstrengungen unternahme, damit Willaert ein Werk für ihn komponiere.

¹⁶ Hrsg. von Gian Francesco Malipiero und Virginio Fagotto (= Collana di musiche veneziane inedite e rare 7), Wien/London/Mailand 1965. Donis Beschreibung befindet sich in der Widmung zum Tenor-Stimmbuch. Vgl. James Haar, „Notes on the *Dialogo della musica* of Antonfrancesco Doni“, in: *The Science and Art of Renaissance Music*, hrsg. von Paul Corneilson, Princeton, New Jersey 1998, S. 271–299.

¹⁷ „Ecci una gentil donna POLISENA Pecorina (consorte d'un cittadino della mia patria) tanto virtuosa & gentile, che non trovo lode sì alte, che la commendino. Io ho udito una sera un concerto di violoni & di voci, dov'ella sonava, e cantava in compagnia di altri spiriti eccellenti: il maestro perfetto della qual musica era Adriano Villaert di quella sua diligente invenzione non più usata dai musici, sì unita, sì dolce, sì giusta, sì mirabilmente annuncie le parole, ch'io confessai non avere saputo che cosa sia stata armonia ne' miei giorni, salvo in quella sera. L'infervorato di questa musica, e l'innamorato di tanta divina composizione è un gentil'uomo, uno spirito eccellentissimo pur fiorentino, detto M. Neri Capponi: al quale per mezzo di M. Francesco Corboli uomo Reale fui fatto amico e mercé sua sentii, vidi, et udii tanta divinità. Questo M. Neri dispensa l'anno le centinaia de ducati in tal virtù: e la conserva appresso di sé; né se fosse suo padre darebbe fuori un canto“.

Das ist nun überraschend, denn die politische Lage in Florenz wird in vielen Kompositionen dieser Zeit durchaus thematisiert. So hat man sicherlich mit Recht das sogenannte Vallicelliana-Manuskript, das 1530/31 zusammengestellt wurde, als musikalisches Plädoyer für die Ideale der florentinischen Republik interpretiert, wie sie in den Jahren 1527 bis 1530 noch einmal bestanden hatte.¹⁸ In dieser Sammlung beziehen Komponisten wie Francesco Layolle, Philippe Verdelot und eben auch Adriaan Willaert Stellung gegen die Medici-Herrschaft und beklagen den Verlust des vergangenen Ruhmes von Florenz. 1541, also ungefähr zehn Jahre nach der Entstehung des Vallicelliana-Manuskripts, vertonte Willaert dann ein Gedicht von Ruberto Strozzi's Vater Filippo (1489–1538) in seinem Madrigal *Rompi de l'empio cor*.¹⁹ Der ältere Strozzi war wie auch sein Sohn in Venedig im Exil gewesen und hatte 1537 von dort aus den Versuch unternommen, Florenz mit seinem Privatheer zu erobern. Doch der Angriff scheiterte und Filippo Strozzi wurde durch Cosimo de' Medici verhaftet und eingekerkert – ironischerweise in dem Gefängnis, das Jahre zuvor, als er noch ein gutes Verhältnis zu den Medici gehabt hatte, mit Geldern aus dem Bankhaus der Strozzi gebaut worden war.²⁰ 1538 beging Filippo Strozzi in seiner Zelle Selbstmord und wurde nicht zuletzt aufgrund eines Abschiedsbriefes, in dem er sich mit Cato dem Jüngeren verglich, sowie eben des Gedichts *Rompi de l'empio cor* zu einem Märtyrer des Widerstands gegen die Medici.²¹ Dieser Text, den neben Willaert auch Komponisten wie Francesco Layolle, Simon Boyleau und der als Drucker bekannte Girolamo Scotto vertont haben,²² wirkt auf den ersten Blick wie eine Liebesklage. Erst bei der Lektüre – oder dem Hören – des letzten Verses erkennt man, dass es sich um eine Klage über die Verhaftung durch die Medici handelt: Der am Ende des Gedichts genannte Mugnone ist der Strom, der an der „Fortezza da Basso“, dem Gefängnis von Florenz, vorbeifließt, und die in den ersten neun Versen angesprochene „donna crudel“ ist offenbar die personifizierte Heimatstadt:

„Rompi de l'empio cor il duro scoglio
Depon gli sdegn' e l'ire
Hormai, donna crudel, depon l'orgoglio,
Nè ti rinresc'udire
Com'io, giont'al morire,

¹⁸ Edward E. Lowinsky, „A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript at the Biblioteca Vallicelliana in Rome“, in: *JAMS* 3 (1950), S. 173–232. Dort wird das Manuskript als „memorial of the last years of Florence's liberty“ (S. 200) bezeichnet und auf einige darin enthaltene politische Motetten verwiesen, in denen der Kampf des florentinischen Volks thematisiert (z. B. Verdelots siebenstimmiges „Sint dicte grates Christo – Est florentini populi“) beziehungsweise auf Gedanken und Predigen Girolamo Savonarolas (z. B. Verdelots „Letamini in Domino“ mit „Ecce quam bonum“ als Ostinato) Bezug genommen wird.

¹⁹ Originalausgabe: *La piu divina, et piu bella musica*, Venedig 1541 (= RISM 1541¹⁶). Partiturausgabe: *Adriaan Willaert Opera Omnia*, hrsg. von Helga Meier (= CMM III/14), Neuhausen/Stuttgart 1977, S. 136–142.

²⁰ Bis 1534 war Filippo Strozzi noch Bankier der Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII. gewesen.

²¹ Bullard, *Filippo Strozzi*, S. 176–177.

²² Francesco Layolle, *Cinquanta canzoni, a quatro voci*, Lyon s.d. (= RISM L 1179); Simon Boyleau, *Madrigali a quatro voci*, Padua 1546 (= RISM B 4187); Girolamo Scotto, *Madrigali a tre voci*, Venedig 1541 (= RISM S 2615). Darüber hinaus schrieb Orlando di Lasso eine sechsstimmige Messe, die auf Willaerts Madrigal basiert (aufbewahrt in der Stadtbibliothek von Breslau, Mss. Nr. 93 und 97 [dort ohne Credo]). Francesco Layolle vertonte noch ein weiteres Gedicht Filippo Strozzi's, und zwar *Gite, sospir dolenti*; s. Iain Fenlon u. James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge 1988, S. 150, 279 u. 282. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, übers. v. Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions u. Oliver Strunk, Princeton, New Jersey 1964, Bd. 1, S. 280 Layolle gar als „a fanatical republican and enemy of the Medici“ bezeichnet.

Non più di te d'amor del ciel mi doglio.
 Ma sol qual cign'in trist'accenti chieggio,
 Che se m'odiast'in vita,
 Non mi niegh'un sospir alla partita.
 Ah, dove folle, son, come vaneggio?
 Qui non m'od'o risponde
 Altri che de Mugnon le riv'e l'onde."²³

Mit der Vertonung des Gedichtes stellt sich Adriaan Willaert drei Jahre nach dem Tod Filippo Strozzi eindeutig auf die Seite von dessen Sohn Ruberto, der sich zu dieser Zeit ja noch in Venedig befand und der ebenso wie Neri Capponi aktiv an Philippos Zug gegen die Medici teilgenommen hatte. Es ist interessant, dass der Komponist mit seinen florentinischen Verbindungen im Allgemeinen und dem Madrigal *Rompi de l'empio cor* im Besonderen auch viele Jahre später noch assoziiert wurde. So veröffentlichte der Dichter Girolamo Fenaruolo 1573 eine Satire, mit der er Willaert davon abhalten wollte, in sein Heimatland Flandern zurückzukehren.²⁴ Fenaruolo beschwört dort unter anderem die „buoni tempi de la Pecorina“ – also die schöne Zeit mit der oben erwähnten Polissena Pecorina²⁵ – und schreibt weiterhin: „Man nimmt Eure Madrigale in die Hand, man singt dieses *Rompi de l'empio cor* und tausend andere göttliche Sachen.“²⁶ Es dürfte kein Zufall sein, dass Fenaruolo gerade auf Willaerts florentinische Kontakte Bezug nimmt, denn die enge Verbindung des Kapellmeisters mit den „fuorusciti“ scheint allgemein bekannt gewesen zu sein.

Auch Willaerts Hauptwerk, die *Musica Nova*, hängt mit den Kreisen der „fuorusciti“ zusammen. Diese monumentale Sammlung von vier- bis siebenstimmigen Motetten und Madrigalen wurde zwar erst 1558/59 von Antonio Gardano publiziert, ist aber – das lässt sich abermals aus Donis *Dialogo della musica* schließen – bereits um 1540 entstanden und im Umfeld Neri Capponis erstmals aufgeführt worden.²⁷ Es hat die

²³ „Zerbrich den harten Fels dieses treulosen Herzens, / gib die Empörung und die Wut auf, / lege, grausame Frau, deinen Stolz ab, / und du mögest es nicht bereuen anzuhören, / wie ich bei Einbruch meines Todes / nicht mehr unter dir, der Liebe, dem Himmel leide. / Ich bitte nur, wie ein Schwan in traurigem Ton, / dass du, die du mich Zeit meines Lebens gehasst hat, / mir keine Wehklage bei meinem Verscheiden versagst. / Ach, wo bin ich, was fasel ich? / Hier hört oder antwortet mir keiner / außer den Wellen und den Ufern des Mugnonestroms.“

²⁴ Herausgegeben von Francesco Sansovino, *Sette libri di Satire*, Venedig 1560.

²⁵ Willaert widmete Polissena Pecorina das fünfstimmige Madrigal „Qual dolcezza giamai – A la dolce harmonia“, das Girolamo Scotto in der Sammlung *Le dotte, et eccellente compositioni de i madrigali a cinque voci* herausgab (= RISM 1540¹⁸).

²⁶ „Piglinsi in mano i vostri madrigali, / S'intoni quel ‚Rompi de l'empio core‘, / O mill'altre divine cose tali“, s. Edmond Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Brüssel 1882, Bd. 6, S. 218–222.

²⁷ Im 16. Jahrhundert war die *Musica Nova* auch unter dem Namen „La Pecorina“ bekannt. Die florentinische Sängerin hatte zeitweilig das Manuskript der Sammlung exklusiv in ihrem Besitz, bevor sie es Alfonso d'Este, dem eigentlichen Widmungsträger, verkaufte; vgl. Jessie Ann Owens u. Richard J. Agee, „La stampa della *Musica Nova* di Willaert“, in: *RIDM* 24 (1989), S. 219–305. Zu erwähnen ist außerdem, dass Gioseffo Zarlino in seinen *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 324 (Buch IV, Kapitel 21) das Madrigal *Rompi de l'empio cor* zusammen mit der *Musica Nova*-Motette *Peccata mea Domine* nennt: „Es gibt viele Werke, die in diesem Modus komponiert sind, unter anderem [...] die Motette *Peccata mea Domine*, *gemeinsam mit dem Madrigal Rompi dell'empio cor* il duro scoglio von Adriaan, beide komponiert für sechs Stimmen“ („[S]i trovano molte cantilene composte sotto questo Modo, tra le quali si trova [...] il motetto, *Peccata mea Domine*, *col Madrigale, Rompi dell'empio cor* il duro scoglio di Adriano, l'uno, & l'altro composti a sei voci“; Kursivdruck nicht im Original). Dass Zarlino in den Kapiteln 18–29 des vierten Buchs, wo er die Theorie der zwölf Modi darlegt, von Willaert außer *Rompi de l'empio cor* allein Motetten und Madrigale aus der *Musica Nova* explizit miteinander assoziiert, bestätigt die Verbindung dieser Sammlung zu den Florentiner Kreisen. Damit lässt sich vielleicht auch die Tatsache erklären, dass die *Musica Nova* von den Medici zunächst negativ aufgenommen wurde; vgl. David Butchart, „La Pecorina' at Mantua, *Musica Nova* at Florence“, in: *EM* 13 (1985), S. 358–366.

Forscher jedoch irritiert, dass sich in der *Musica Nova* trotz der engen Verbindung Willaerts mit den verbannten Florentinern keine explizite Behandlung des Exilthemas findet. Daher hat Michele Fromson in einem 1994 erschienenen Artikel zwischen den Zeilen der von Willaert vertonten Texte nach Hinweisen auf das Exil gesucht.²⁸ Ihr Ergebnis lautet, dass

„many of the texts set in *Musica nova* can [...] be related to the precarious political situation of the Florentine exiles in the 1540s. These texts are preoccupied with the condition of exile – with isolation, alienation and overwhelming loss; fear of violence and retribution; calls for vengeance and justice; and nostalgia for an idealized homeland, an idyllic past.“²⁹

Diese Schlussfolgerung stützt Fromson auf Formulierungen wie zum Beispiel „Domine, quid multiplicati sunt qui tribulant me? Multi insurgunt adversum me“ („Herr! Wie zahlreich sind die, die mich bedrängen! Viele erheben sich gegen mich“) oder das Sonett *Passa la nave mia* („Mein Schiff, mit Vergessen beladen, fährt durch ein rasendes Meer bei Mitternacht im Winter [...], und am Ruder sitzt mein Herr, vielmehr mein Feind“). Es ist jedoch ein zweifelhafter methodologischer Ansatz, alle traurigen Texte, die Willaert im Umfeld der „fuorusciti“ verarbeitet hat, kurzerhand als Anspielungen auf deren Exil zu interpretieren.³⁰ Und selbst wenn Fromsons These zutreffen sollte, fragt man sich, warum Willaert das doch naheliegende Exilthema nicht explizit behandelt. Statt dessen lässt sich feststellen, dass die Verbannung aus der von den „fuorusciti“ gesponsorten Musik geradezu ‚verbannt‘ wird.

Es dürfte kein Zufall sein, dass alle uns erhaltenen Texte und musikalischen Werke, die im Umfeld der „fuorusciti“ entstanden, das Exil nicht erwähnen und somit der Eindruck erweckt wird, Ruberto Strozzi und Neri Capponi hätten nicht unter der Verbannungssituation gelitten. Eine Erklärung mag darin liegen, dass Strozzi und Capponi eben nicht als die traditionellen Verbannten erscheinen wollten und dieses Bestreben auch den Menschen vermittelten, mit denen sie sich umgaben. Die Vermutung, dass sie gerne nach Florenz zurückgekehrt wären, liegt jedoch nahe. Immerhin haben die beiden „fuorusciti“ während ihres Aufenthaltes in Venedig verschiedene politische Aktionen unternommen, mit denen sie das Medici-Regime zu Fall bringen wollten. Der von Vater Strozzi organisierte, wenn auch erfolglose Zug gegen Florenz von 1537 ist nur ein Beispiel für die vielen Versuche, die Verbannung zu beenden. Später, von 1552 bis 1555, waren es dann wieder „fuorusciti“, die sich an der Regierung der gegen Florenz eingestellten Republik Siena beteiligten.³¹

Zu solchen Bestrebungen passt es, dass Ruberto Strozzi und Neri Capponi von sich gerade ein Bild der Stärke verbreiteten. Wenn sie sich als angesehene und mächtige Personen präsentierten, verlieh dies ihren Bemühungen um die Wiederherstellung der Republik Florenz sicher mehr Nachdruck, als es möglich gewesen wäre, wenn sie sich öffentlich in die Rolle der Verbannten gefügt hätten. So spielten sie vor allem ihre sozialökonomische Situation aus, profilierten sich durch Unterstützung der führenden

²⁸ Michele Fromson, „Themes of Exile in Willaert's *Musica nova*“, in: *JAMS* 47 (1994), S. 442–487.

²⁹ Ebd., S. 468–469.

³⁰ Fromson versucht außerdem zu zeigen, dass die *Musica Nova* zahlreiche verborgene musikalische und textliche Anspielungen auf den florentinischen Reformator Girolamo Savonarola enthält. Dieser Hypothese widerspricht Patrick Macey, *Bonfire Songs. Savonarola's Musical Legacy*, Oxford 1998, S. 198, Anm. 38.

³¹ Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries*, S. 88 f.

venezianischen Musiker, Musiktheoretiker und Komponisten als zentrale Figuren des kulturellen Lebens und konnten dieses Ansehen wiederum für ihr Auftreten als ernstzunehmende politische Kräfte nutzen. Die Schlussfolgerung liegt nahe, dass die von ihnen geförderten Musiker zwar zumindest in einigen Werken politisch für die „fuorusciti“ Stellung beziehen sollten, die Exilsituation, die traditionell mit einer Position der Schwäche assoziiert wird, aber bewusst ausgespart wurde. Wenn Ruberto Strozzi und Neri Capponi nicht als die traditionellen Verbannten erscheinen, dürfte dies also das Resultat ihrer Selbstdarstellung gewesen sein.

Ein weiterer Punkt scheint noch erwähnenswert. Die Kreise, in denen sich Strozzi und Capponi in Venedig bewegten, bestanden nicht allein aus Venezianern. Vielleicht hat den „fuorusciti“ die Tatsache, dass sie an ihrem Verbannungsort eine international zusammengesetzte Gruppe einflussreicher Musiker vorfanden, die Integration in die venezianische Musikszene erleichtert. Vielleicht lag es aufgrund dieser Situation nahe, sich eine Identität zu erschaffen, die weniger von der eigenen Herkunft abhängig war als vielmehr von sozialem Status.

Es klingt fast so, als hätten Ruberto Strozzi und Neri Capponi den von mir eingangs zitierten Brief Petrarcas gelesen und sich für ihre eigene Exilsituation zum Vorbild genommen. Diese beiden „fuorusciti“ geben sich alle Mühe, nicht etwa als „besiegte Verbannte“, sondern als „Reisende“ zu erscheinen. Offenbar mit Blick auf ihre politischen Interessen zeichnen sie von ihrem Exil ein Bild, das betont von den Traditionen klassischer Exilliteratur abweicht. Ob dieses Auftreten – um abermals Petrarca zu zitieren – ihrem „habitus animi“ entsprach oder allein ein zur Schau gestellter „habitus frontis“ war, muss jedoch offen bleiben.

BERICHTE

Salzburg, 7. bis 8. Juni 2002:

„Musikalische Gattungstheorie und ihre Geschichte“. Tagung der Universität Mozarteum, Institut für Musikwissenschaft und fächerübergreifende Studien, Abteilung für musikalische Hermeneutik

von Michaela Schwarzbauer, Salzburg

Die Zielsetzung dieser Tagung machte der Vorstand des Instituts für Musikwissenschaft und fächerübergreifende Studien, Siegfried Mauser (Salzburg), bereits im Eröffnungsvortrag deutlich: im wissenschaftlichen Dialog zu hinterfragen, ob ein verbindlicher gattungsgeschichtlicher Merkmalskomplex für die abschließende Publikation der Reihe *Handbuch der musikalischen Gattungen* erarbeitet werden kann. Angesichts des komplizierten Zusammenhangs zwischen musikalischer Gattungsgeschichte und ihrer Theoriebildung, historischer Brüche und der Schwierigkeit, aus exemplarisch zusammengestellten Einzelphänomenen allgemein verbindliche Theorien abzuleiten, erwiesen sich die folgenden Fragen als zentraler Impuls für einen spannenden wissenschaftlichen Diskurs: „Inwieweit muss eine derartige Geschichte der Gattungstheorie den konkreten gattungsgeschichtlichen Gegenstand jederzeit im Blickfeld behalten, oder kann sie unabhängig davon als Entwicklungsgeschichte einer in sich konsistenten Theoriebildung kontinuierlich beschrieben werden – etwa im Sinne einer Entwicklungsgeschichte von Formen-, Harmonie- oder Kontrapunktlehren?“ (Mauser). Einen höchst ambitionierten Versuch, aus unterschiedlichen Kriterien der Klassifikation von Gattungen in einem systemtheoretischen Ansatz ein „Bedingungsgefüge musikalischer Gattungen“ zu erstellen, stellte der Ansatz von Wolfgang Marx (Hamburg) dar. Als „Elemente“, die auf unterschiedliche „Musiken“ bezogen werden können, dienten dem Referenten dabei die Bereiche „Systemcharakter“, „Gattungsentwicklung“, „Ontologie“, „Ästhetik“, „Struktur“, „Soziologie“, „Ökonomie“ sowie „Rezeption“. Sicherlich entfaltet sich hier ein faszinierendes Bild der Vernetzungen von Kriterien, die sich durch die verschiedenen Ebenen, die aufgerissen werden, allerdings nur bedingt aufeinander beziehen lassen. Hier muss dann auch die zentrale Überlegung ansetzen, was ein solches System zu leisten vermag und inwiefern es nicht zum beeindruckenden Selbstzweck erstarrt. Als deutlicher Kontrapunkt erstand in diesem Zusammenhang der für Oskár Elschek (Bratislava) zentrale Aspekt, dass nicht Klassifikation, sondern Musikrealität für den Einzelnen Verbindlichkeit erlangen sollte, dass gerade die aktuelle Entstehung und Veränderung von Gattungen in den Blick genommen werden müssen. Als ordnender Fokussierungspunkt erweist sich für Elschek der Gedanke der Funktionalität von Gattungen, der aber auf Grund der Berücksichtigung soziokultureller Bedingungen ein hohes Maß an Dynamik erhält. Der Beitrag von Thomas Hochradner (Salzburg) konnte am Beispiel von Werkverzeichnissen, insbesondere an Ludwig Ritter von Köchels *Chronologisch-thematischem Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's* den Blick für (oft auch pragmatisch bedingte) unterschiedliche Ebenen in der Normierung des Gattungsbegriffs schärfen. Ausgewählte Beispiele aus Werkverzeichnissen des 19. Jahrhunderts sollten verdeutlichen, „dass die verbindliche Grundlage eines Systems musikalischer Gattungen im Sinn eines komplexen, wirkmächtigen Gerüsts (noch) nicht gegeben ist“ (Hochradner). Der Beitrag Werner Brauns (Saarbrücken), der mit Michael Praetorius' *Syntagma musicum III* aus dem Jahr 1619 auf ein musikalisches Dokument Bezug nahm, das zeitlich vor der Erstehung eines Gattungsbegriffs anzusiedeln ist, konnte das Interesse an einer spezifischen Form des Denkens als wesentliches Kriterium (das sich in musikalischen Gattungen spiegelt) in die Diskussion einbringen. Gerade die beiden Beiträge zur Geschichte der Symphonie von Gernot Gruber (Wien) sowie Wolfram Steinbeck (Köln) vermochten die Problematik im Entwurf einer verbindlichen Gattungsgeschichte zu verdeutlichen: Während Gruber

unter Bezug auf die Symphonie um 1800 eine stärkere Berücksichtigung regionaler Eigenheiten einforderte und damit indirekt die Notwendigkeit eines differenzierten Umgangs mit verschiedenen Textsorten in den Blick rückte (um so der Gefahr einer Metaphysierung des Begriffes Symphonie sowie der Idealisierung einzelner Werke zu begegnen), verwies Steinbeck auf die Symphonie des 19. Jahrhunderts als Idee und Inbegriff höchster Kunst im Großen. Am Beispiel der Gattungstheorie des Streichquartetts knüpfte Friedhelm Krummacher (Kiel) unmittelbar an die von Mauser in den Raum gestellte Frage an, ob es möglich sei, eine stringente historische Gattungstheorie zu entwerfen: „Wenn selbst für das noch jetzt viel gepflegte Streichquartett strittig sein kann, ob vom Gattungsbegriff mehr blieb als allgemeine Bestimmungen wie Besetzung und Anspruch, dann fragt sich das erst recht für weitere Genera“ (Krummacher). An diese Sichtweise schlossen sich die Gedanken Hartmut Fladts (Berlin) zum Streichquartett des 20. Jahrhunderts an, das sich im Spannungsfeld einer „sich tendenziell auflösenden Gattungsnormativität“ auf der einen Seite und dem „historisch wie systematisch zu fassenden Begriff ‚Stand des Materials und der Verfahrensweisen‘“ (Fladt) auf der anderen Seite befindet. Den Blick auf die Sonatentheorie sowie die Klavieretüde lenkten die Beiträge von Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg) und Arnfried Edler (Hannover), der die Kategorie der „Intentionalität“ als wesentlichen Faktor gattungsspezifischen Denkens diskutierte. Als wertvolle Ergänzung in der Thematisierung der begrifflichen Dimensionen von Gattung erwies sich das Referat des Sprachwissenschaftlers Oswald Panagl. Angestachelt durch die eingangs gestellten Fragen entfaltete sich ein höchst niveauvoller Diskurs, dessen Dynamik die Aktualität der Themenstellung in nachhaltiger Weise unterstrich.

Michaelstein, 9. bis 16. Juni 2002:

„Musikarchäologische Quellengruppen: Bodenerkunden, mündliche Überlieferung, frühe Aufzeichnungen“

von Ellen Hickmann, Hannover

Die Internationale Studiengruppe Musikarchäologie erörterte beim diesjährigen Treffen musikarchäologische Quellen im erweiterten Sinn. 49 Teilnehmer aus 22 Ländern (12 verschiedene Sprachen) trafen sich im Kloster Michaelstein, um die musikarchäologische Quellenlage aus verschiedenen Blickwinkeln zu erörtern (Musikwissenschaftler – Historiker, Systematiker, Ethnologen – Instrumentenkundler, Archäologen, besonders der Vorderorientalischen Archäologie, Assyriologen, Ägyptologen, Altamerikanisten, Prähistoriker, Althistoriker, Volkskundler, Philologen, Keltologen, Instrumentenbauer, Musiker, Komponisten). Im Mittelpunkt standen auch diesmal ausgegrabene Klangwerkzeuge und ihre Interpretation. Die Deutung kann ausschließlich auf archäologisch gewonnene Objekte und Rekonstruktionen der vielen zur Diskussion gestellten Kulturen und Zeiten basieren (Simon O'Dwyer über in Museen neu entdeckte altirische Musikinstrumente, John Purser über archäologische Denkmäler der Pikten, Axel May über einfache Klangwerkzeuge [Idiophone] der Kelten, Maurice Byrne über die Akustik engröhriger Auloi, Stefan Hagel über die Kombination vielfältiger Quellen zur Erkenntnis von Aulosstimmungen, Ricardo Eichmann über altägyptische Lauten, Hyung Joo Chi über Verzierungen an altägyptischen Musikinstrumenten, Margret Bastin über die Tamilenharfe, Sebastian Núñez über eine aus einem versunkenen Schiff geborgene Cister des 17. Jahrhunderts).

Sind schriftliche Quellen vorhanden, werden auch diese in die Interpretation einbezogen, vor allem, wenn sie in die gleiche Zeit wie die Instrumente zu datieren sind (Eleonora Rocconi über Farbtermini im griechischen Musikkontext, Monika Schuol über Tradierung hethitischer Musik, Anne D. Kilmer über mesopotamische Musikinstrumente, Funde und schriftliche Erwähnungen, Alexandra von Lieven über Quellen zur altägyptischen Musik, Christian Poché über

fernöstliche Kurzhalslauten in Archäologie und schriftlichen Quellen, u. a.). Dabei müssen mehr und mehr auch frühe Texte einbezogen, in Archiven „ausgegraben“ werden, um zu einem lebhaften Bild der Kultur zu gelangen (Stelios Psaroudakes über das Fragment des Orestes Melos, das er auf diesem Symposium auch rezitierte und aufführte).

Mündliche Überlieferungen müssen eine Rolle gespielt haben, wenn die schriftlichen Quellen aus sehr viel späteren Zeiten stammen als die Artefakte selbst. Hier war erneut die These zu untersuchen, nach der Sachverhalte allgemein lange bekannt waren und im „Kulturellen Gedächtnis“ des Menschen lebten, bevor man sie niederschrieb. Es war – und ist – die Frage, ob den Autoren die klingenden Objekte selbst bekannt waren (was natürlich von der zeitlichen Distanz abhängt) oder ob sie sie durch mündliche Überlieferung kannten. Das Problem, dass sich in langfristiger mündlicher Tradierung weit zurückliegender Ereignisse und Gegenstände deren Beschreibung verändert, ist bekannt und muss berücksichtigt werden (bemerkenswert hierzu Julio Mendivil über einen Typ peruanischer Flöten als Mittel zur „Entdeckung der Tradition in der Musikarchäologie“ – wie überhaupt Forscher über lateinamerikanische Musikarchäologie zu diesem Teilthema am meisten beizutragen hatten, z. B. J. Pérez de Arce über chilenische Flötenfunde, ihre Stimmung und Form im Fortleben von präkolumbischen Zeiten bis in die Gegenwart, Anna Gruszczyńska-Ziolkowska über Typologie und Geschichte von Panflöten, Adje Both über den Gebrauch von mesoamerikanischen Schneckentrompeten über weite prähistorische und historische Zeiträume; aber auch zu anderen Erdteilen: Bo Lawergren über die Manipulation des Gedächtnisses bei der Überlieferung von Qin und Chang, Joachim Schween über bewussten Missbrauch der Überlieferung altnordischer Luren, Udo Will über kognitive Perspektiven von in mündlicher Überlieferung erhaltenen Gesängen australischer Aborigines, u. a.). Mit letztgenanntem Beitrag ging das Symposium über eigentlich formulierte Ziele der Musikarchäologie hinaus und näherte sich der Musikethnologie, mit der sie methodisch verwandt ist. Ethnographische Analogien werden unterdessen üblicherweise zur Interpretation von musikarchäologischen Gegebenheiten hinzugezogen (wie auf diesem Symposium z. B. von J. Franklin zum altgriechischen Heldengesang im Vergleich zu südslawischen Melodien – eine „alte“ Diskussion übrigens – und in den schon genannten lateinamerikanischen Beiträgen, wie auch Annemies Tamboer über knöcherne Lockpfeifen, die noch heute in den Niederlanden gebraucht werden und sich bis in die Prähistorie zurückverfolgen lassen).

Rückprojektionen und Untersuchungen von Traditionen, wie sie das Symposium in beschriebener Weise durchzogen, führen unweigerlich zu stärkerer Beachtung von Schriftlichkeit (Rüdiger Schumacher über Epen als Gedächtniskultur auf Bali, Regina Randhofer über die Klage als Erinnerungsfigur des alten Orients, Lincoln Almada, José Luis Fuentes und Sebastian Núñez über Saiteninstrumente Lateinamerikas und deren spanische Wurzeln). Schriftlichkeit in der Musik bedeutet auch musikalische Notation. (Max Haas: „Was ist die organisierende Struktur, mit deren Hilfe der mündlich tradierende Sänger einzelne Bausteine zusammenstellt? Was lernt er und wie organisiert er das Gelernte?“ Letztlich durch Notation, wie sie der Autor computergestützt am altrömischen Choral zu vermitteln versucht. Oder Ralf Jäger, der notationstechnischen Paradigmenwechsel an der Schwelle zum Mittelalter zu belegen bemüht war. Oder Annon Shiloah, der den „Anfang der Dinge“ im Ursprung von arabischen und hebräischen Quellen problematisierte.) Die Musikarchäologie scheint mit solchen Ansätzen auf „Anfänge“ allgemein zu verweisen: „Singen die Ursprache? Zur Musikarchäologie des Gesangs“ – Eckart Altenmüller stellte diese Problematik aus der Sicht der Neurophysiologie vor. Die Erörterung der Rolle der Mimesis in der evolutionären Kulturanthropologie durch den Psychiater Hinderk Emrich stimmte ebenso nachdenklich wie die Fragestellung, ob musikalische Bevorzugungen durch Babys als Indikatoren für „universals“ in der Musik (Reinhard Kopiez) gewertet werden können, und solche Themen stellen immer wieder die Frage, wie weit Musikarchäologie gehen darf/soll. Archäologen brachten – im Wortsinn! – die Diskussion auf den Boden der Tatsachen zurück: Wie weit sind Absicht, Zweck und Tradition des Gebrauchs von musikarchäologischen Artefakten abzulesen (Graeme Lawson)? Sind die frühesten archäologischen Funde identisch mit Ursprüngen (Thomas Götzelt)? Und schließlich: was vermag der

archäologische Kontext eines musikarchäologischen Fundes auszusagen (Moshe Fischer, Ausgräber dieser Fundstätte)? Das Symposium deckte also viele Aspekte der Musikarchäologie auf, von denen manche vertieft und auch ausgebaut werden sollten. Es zeigte sich aber auch bei den überaus lebhaften Diskussionen, dass nach wie vor dem musikarchäologischen Gegenstand, seiner Rekonstruktion bis hin zur Spielbarkeit, das Hauptinteresse zu gelten hat. Die anderen angesprochenen Themen verhelfen zu ihrer Interpretation und sollen auch weiterhin einbezogen werden. Konzerte, Workshops, Erläuterungen der Replikate, Neukompositionen, Kombinationsversuche der Instrumente aus verschiedenen Kulturen und Zeiten bereicherten das Symposium, das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft großzügig gefördert worden war und von der Stiftung Kloster Michaelstein in bewährter, immer freundlicher und in individuell sich äußernder Hilfsbereitschaft nicht nur technisch hervorragend betreut wurde – eine reine Freude für alle beteiligten Wissenschaftler.

Zürich, 28. bis 30. Juni 2002:

Internationales Šostakovič-Symposion „Zwischen Bekenntnis und Verweigerung“

von Detlef Gojowy, Unkel und Dresden

Das Symposion, welches das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Zürich veranstaltete, stand in Verbindung mit einer gefeierten Konzertreihe aus Šostakovičs ersten neun Sinfonien. Einen von den Teilnehmern erlebten Höhepunkt bildeten die *Leningrader Sinfonie*, von Gennadij Roždestvenskij mit dem Tonhalle-Orchester in allen tragisch-besinnlich-intimen Zügen in fast meditativem Tempo analysiert. Virtuoso, extrem in raschen wie gedehnten Tempi gedeutet, nach ihrer Philosophie und Dramatik folgte die *Sechste Sinfonie* unter Franz Welser-Möst mit dem Orchester der Oper Zürich. Kein Zweifel: Šostakovič ist beim westlichen Publikum als Klassiker „angekommen“ – inwieweit dabei wirklich „entdeckt“, darum ging es eben bei diesem Symposion.

Vergessen scheint der angebliche „Staatskomponist“, als den man ihn eigentlich nur im Westen missverstand, denn im Osten wusste man ja um seine Verfolgungen; doch inwieweit wird das durch die von Volkov aufgezeichnete „Zeugenaussage“ bekundete Bild vom „Dissidenten“ seiner Musik völlig gerecht? Wäre sie nicht jenseits politischer Antithetik und über sie hinaus ein Stück „Menschheitsmusik“, erwog und begründete Gernot Gruber (Wien) in seinem Eröffnungsvortrag „Bekenntnis – oder Verweigerung?“

„Russische Musikpolitik im Stalinismus“ analysierte in ihren sich übrigens gerade in Šostakovičs Jugendzeit vehement wandelnden Zielsetzungen Andreas Wehrmeyer (Berlin). Vom Berichterstatter war ein Überblick zur „Russischen Sinfonik und Schostakowitsch“ gefragt: Beethoven, Kontrapunkt und Bach waren für den russischen Akademismus verpflichtende Leitbilder, so auch für Šostakovič, aber inwieweit spielte z. B. für seine *Zweite Sinfonie* trotz verbaler Ablehnung auch der „Mystiker“ Skrjabin eine Rolle? Und von der Sinfonik in seinem Umkreis, über die verfemte Avantgarde der zwanziger Jahre beginne sich erst allmählich der Schleier zu lüften. „Das Lachen war immer eine Waffe in der Hand des Volkes“ – dies verdeutlichte Michael Koball (Gelsenkirchen) auf dem Hintergrund der bachtinschen Idee der „Lachkultur“, und illustrierte mit Beispielen, welche gewichtige Rolle die Posaune im desavouierenden Wechselspiel von Erwartung und deren Zerstörung spielte. Regimekritik geschehe durch Überzeichnung, wobei Grotteske als erweitertes Phänomen darüber hinaus eine „Weltanschauungsweise“ im Sinne Hegels verkörpere.

Stefan Weiss (Dresden) analysierte mit detaillierten Notenbeispielen den „Wind aus dem Westen“, der vom Vorbild Hindemith bis in Einzelheiten in Šostakovičs Partituren drang, selbst in die scheinbar noch kaum „neoklassizistische“ *Zweite Sinfonie*. Michael Herrmann (Dresden)

sah ein Verhältnis „Schostakowitsch und Bach“ eher im Spätwerk relevant. Bisherige Sichtweisen hinsichtlich der *Fünften Sinfonie* als Zeugnis ideologischer „Anpassung“ stürzte Inna Barsova (Moskau) in detaillierter Gegenüberstellung der staatsterroristischen Lebensumstände ihrer Entstehungszeit und den von Šostakovič in Anlehnung an Gustav Mahler und auch Richard Strauss gefundenen Lösungen gegen Selbstverrat. Ann Shreffler (Basel) wollte die *Leningrader Sinfonie* als „Denkmal wider Willen“ – nämlich des Patriotismus dieser im Westen als „Kriegssinfonie“ bekannten – durch die Enthüllungen der „Zeugenaussage“ nicht beschädigt wissen, insofern Deutungen nachfolgender Generationen notwendig veränderlich seien. Die bisher sowjetischerseits pflichtmäßig als „karikaturistisch“ definierten „Invasions“-Variationen wollte allerdings auch Inna Barsova nicht in dieser Weise sehen.

Linz, 26. bis 29. September 2002:

Bruckner-Symposion 2002 „Musik ist eine bildende Kunst“

von Rainer Boss, Bonn

Der provokante Titel „Musik ist eine bildende Kunst“ des Bruckner-Symposions 2002 umfasste grenzüberschreitend Themenfelder wie Musik als Bestandteil der Bildung, ihren Einfluss auf Psyche und Intelligenz oder den Zusammenhang mit bildender Kunst, wie Theophil Antonicek (Wien) einleitend erläuterte. Wolfgang Winkler (Linz) verwies auf die hochqualitative Arbeit des Anton Bruckner Instituts Linz, dessen zentraler Stellenwert für die internationale Bruckner-Forschung sich u. a. in diversen Publikationsreihen widerspiegelt, deren neueste Veröffentlichungen vorgestellt wurden: das *Bruckner Jahrbuch 1997–2000* und die *Bruckner-Bibliographie II (1975–1999)*.

Den ersten Schwerpunkt der Vorträge bildete die Bedeutung der Musikerziehung. Andreas Mehl (Halle/Saale) sprach über den hohen „Bildungswert von Musik und Musikerziehung in der Antike“ als Musenkunst bei den Griechen. Nachfolgenden Kulturen hingegen erschien ein Zuviel an musikalischer Bildung verdächtig. Der Dilettantismus galt als hoffähig, die Professionalisierung zum Zwecke des Gelderwerbs als verächtlich. Wilfried Gruhn (Freiburg i. Br.) untersuchte die funktional an Kirche und Staat gebundene Bedeutung der „Musik im schulischen Bildungsgang“. Theophil Antonicek verwies im Rahmen seiner Ausführungen zur „Kavaliersbildung“ auf die ursprüngliche Zuordnung des Lehrfaches Musik zum Quadrivium der vier mathematischen Disziplinen in den Artes Liberales. Renate Flich (Wien) analysierte die „Geschichte eines Defizits“: „Musikalische Ausbildung und musikalischer Aktionsradius für Frauen“. Funktion des Klavierspiels der bürgerlichen Hausfrau war es, die Sorgenfalten des Ehemannes nach schwerer Arbeit zu glätten oder bei Gesellschaften durch gefälliges Klavierspiel das Prestige des Gatten zu heben. Nie jedoch sollte sich der Vortrag am Instrument zum Virtuosenpiel erheben, da die weiblichen Kunstaufgaben nicht von der eigentlichen Arbeit im Hause ablenken durften und das heroische Virtuositentum der Männerwelt vorbehalten war.

Ein weiterer Themenbereich befasste sich mit der Perzeption von Musik und deren Einfluss auf Psyche und Intelligenz. Erich Vanecek (Wien) machte auf die Förderung intellektueller Leistungen durch musikalisches Hören und Handeln aufmerksam („Mozart-Effekt“). Hellmuth Petsche (Wien) ging in seinem Vortrag zur „Bedeutung der Musikerziehung für die Entwicklung der Intelligenz“ auf EEG-Messungen als Methode der Hirnforschung ein. Werner Pelinka (Wien) stellte die „Tomatis-Methode“ als „Kunst der Gehörbildung“ und heilfähige „Schallmassage“ vor. Oswald Panagl (Salzburg) referierte über „Bilden, Bilder, Bildung: Kulturelle Werte und ästhetische Konzepte auf dem Prüfstand der Sprache“. Dabei zeigte er die erstaunliche Wandlungsfähigkeit der Bedeutung der genannten Begriffe im Laufe der Zeit auf.

Den Themenkreis zum Zusammenhang von Architektur, Graphik, Malerei und Musik leitete Paul Naredi-Rainer (Innsbruck) ein mit einem Beitrag über „Musik und Architektur in Mittelalter und früher Neuzeit“, deren Beziehung sich vor allem auf Basis der Zahl nachvollziehen lässt. Cornelis van Zwol (Amersfort) berichtete über Komponisten, die durch Rembrandt-Bilder inspiriert wurden. Als herausragend sind die beiden niederländischen Mahler-Zeitgenossen Alphons Diepenbrock und Willem Mengelberg zu nennen. Erhard Karkoschka (Stuttgart) stellte die unterschiedlichen Notationsformen der Musikgeschichte bis zur neuzeitlichen musikalischen Graphik vor. Klaus Fessmann (Salzburg) sprach über eigene Werke, die auf der Basis traditioneller Notation den Weg zur Graphik „im Sinne der Bildenden Kunst“ gehen. Ein weiterer Bereich von Fessmanns neuer Musik ist seine Raum-Installation mit Steinen als Klangmaterial. Sam Auinger (New York/Linz) sprach über seine Klang-Installationen. Alltägliche Außen Geräusche wie Verkehrslärm werden ebenso integriert wie besondere akustische Bedingungen, z. B. eingelagerte Amphoren im Forum Romanum, die sich als Helmholtz-Resonatoren klanglich nutzen lassen.

Den direkten Bezug zu Bruckner stellte schließlich Martina Reisinger (Linz) her mit einem Bericht über ihr Diplom-Projekt „Anton Bruckner – ein Museum im Barockstift St. Florian“, das einem breiten jungen Publikum den spielerischen Zugang zu Bruckner eröffnen soll. Andrea Harrandt (Wien) berichtete über „Frühe pädagogische Vermittlungsversuche für Bruckner durch den Wiener Akademischen Richard Wagner-Verein“, der nach Wagners Tod die Förderung der Werke Bruckners zunehmend als seine Hauptaufgabe ansah. Vor allem waren es die Brüder Franz und Josef Schalk, aber auch Ferdinand Löwe, welche die pianistischen Fähigkeiten besaßen, die Klavierbearbeitungen der brucknerschen Werke zu spielen, um die komplexen Strukturen einem breiteren Publikum näher zu bringen. Manfred Permoser (Wien) sprach über die „Bruckner-Rezeption innerhalb der Österreichischen Arbeitermusikbewegung“, deren Arbeiter-Sinfoniekonzerte sämtliche Bruckner-Symphonien zur Aufführung brachten! Manfred Pilsz (Linz) stellte sein Film-Projekt *Agnus – Benedictus* als „Kontrapunkt zu üblichen Genre-Klischees“ vor, eine ungewöhnliche Collage von mehrschichtig in Überblendtechnik angelegten Bruchstücken aus Bruckners Leben und Werk. Dieter Michael Backes (Klein-Winternheim) äußerte „Gedanken zur Evolution von Anton Bruckners symphonischer Klangkunst“, die sich vor allem in den drei letzten Symphonien zu einem progressiven, ins 20. Jahrhundert wegweisenden Personalstil erhebt. Benjamin Gunnar Cohrs (Bremen) wies auf die vielfach missverstandene, von kirchenmusikalischer Tradition und strenger Metrik geprägte brucknersche Architektur hin, die erst dann zur Wirkung kommen kann, wenn der Interpret auch die richtigen Tempi wählt und Bruckners exakte Partitur-Angaben zur Akzentuierung etc. berücksichtigt.

Schwerte, 11. bis 13. Oktober 2002:

„Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert.“ Tagung der Katholischen Akademie Schwerte in Kooperation mit dem Bochumer Arbeitskreis Musik und Politik

Von Ursula Geisler, Lund

Vielfältig und diskussionsintensiv war die Tagung, die einerseits „politische Musik im Hinblick auf ihre Funktion für unterschiedliche Formen und Inhalte von Identitätsbildung vorstellen und analysieren“ und zugleich zu der Diskussion beitragen wollte, „ob Musik selbst als ein politisch wirksames Element der Kultur [...] begriffen werden kann“. Das ambitionierte Programm versammelte unterschiedliche Disziplinen und wollte sich so als übergreifende Studententagung verstanden wissen. Auf zwei einleitende Vorträge folgte ein Kammerkonzert mit dem Quatuor

Danel, das Kompositionen von Xenakis, Lachenmann, Huber und Ligeti zur Aufführung brachte. Die Einleitungsvorträge hätten thematisch und methodologisch nicht weiter auseinander liegen können: Auf der einen Seite Michael Grossbachs Übersicht über die mit den Methoden der Neurobiologie vorgenommenen Versuche, Musik und deren Wirkung im menschlichen Gehirn zu lokalisieren. Auf der anderen Seite Veronika Becis ausholender Überblick über die Funktionalisierung von Musik durch unterschiedliche Machthaber seit dem 16. Jahrhundert. Angenehm an Grossbachs Ansatz, dass er zwar die Amygdalae in ihrer Funktion als Zentrum für positive und negative Gefühle anerkannte, gleichzeitig aber die Sozialisationsabhängigkeit der „Gefühlsbedeutung“ betonte. Becis narrativer Vortrag konzentrierte sich dagegen auf die Frage, welche Möglichkeiten unterschiedliche „Staatsgebilde“ haben, Musik für ihre Zwecke zu instrumentalisieren. Der chronologisch-phänomenologische Ansatz exemplifizierte die Schritte der staatlichen „Gemeinschaftsbildung“ anhand der Münsteraner Wiedertäufer und transportierte diesen Ausgangspunkt in die Bismarck-Zeit und den Nationalsozialismus. Tillmann Bendikowski verwies weitergehend auf die Problematik der Verortung „politischer Lieder“ im Wissenschaftsdiskurs. Bilden auch das historisch-politische Lied, „spontanes Singen von unten“ oder Gruppensingen keine traditionelle Quelle, könnten doch alle drei Bereiche Gewinn bringend rezipiert werden, da „gemeinsames Singen die Gegenwart verändert“ und durch Singen von historisch-politischen Liedern die eigene Vergangenheit strukturiert, als auch der Entwurf einer utopischen Zukunft geliefert werde. Diese drei Vorträge legten den Grundstein für die Diskussionsschwerpunkte der Tagung. So ging es immer wieder um Form-Inhalt-Dichotomien, Kontextualisierung und Definitionen. Die unterschiedlichen vertretenen Wissenschaftsdiskurse waren dabei mehr als begleitende Hintergrundmusik. Es gab einige grundlegende Diskrepanzen zwischen der musikanalytischen Detailverliebtheit einerseits und dem semiotischen Anspruch, Musik als zeichenabhängig zu begreifen (was die spezifischen Kontexte der Musik zu den eigentlichen Trägern des Politischen macht). Auf Diskussionen über die Frage eines möglichen Eigenwerts von Musik folgte die Problematisierung der wissenschaftlichen Dichotomie von Emotionalisierung versus Kulturalisierung. Die Wirksamkeit von Musik wurde dabei auf deren Umcodierung zurückgeführt. Christoph Schwandt versuchte mit seinem biographie-kritischen Ansatz Rudolf Wagner-Régenys Wirken in ein historisch „wahrhaftigeres“ Licht zu stellen. Problematisiert wurden anschließend biographische Ansätze per se: verhinderten diese doch die zeitgenössische Kontextualisierung mit Hilfe anderer Deutungsmuster. An Reinhard Voigts Vortrag entwickelten sich erneut Fragen nach der Kausalität von musikalischer Struktur und gesellschaftlichem Kontext. Voigts These, Stefan Wolpe habe Musik geschrieben, die in ihrer Struktur Exil darstelle, stellte den strukturanalytischen, auch von Frank Sielecki vertretenen, Wissenschaftsansatz dar. Dirk Pöppmann ging mit seiner Adorno-Rezeption einen anderen Weg. Zwei Thesen schickte er voraus: 1. Individuelle und kollektive Erinnerung geschieht immer selektiv und 2. die musikalische Verarbeitung des Holocaust ist nicht universeller als sprachliche Verarbeitung. Die Frankfurter Schule habe bereits die Unfähigkeit der künstlerischen Verarbeitung des Holocaust entlarvt, da Kunst diesen entweder verkitschen oder ästhetisieren, niemals aber adäquat thematisieren könne. David Tompkins setzte dagegen Schwerpunkte bei der Institutionsgeschichte und dem Repertoire in der frühen DDR. Die ab 1953 arrangierten ländlichen Musiktage sowie die Konzeption einer Tanz- und Unterhaltungsmusik als Gegengewicht zum westlichen Musikeinfluss gaben ihm Anlass zu der These, dass „Musik dazu beigetragen [hat], den neuen sozialistischen Menschen zu schaffen“. Interessant wäre hier eine Problematisierung der Funktionalisierung von Musik in verschiedenen totalitären Regimen gewesen. Das propagierte musikalische Feindbild USA mit dessen angeblich „zersetzendem“ Musikeinfluss hätte den Ausgangspunkt für die Reflektion auf einer Metaebene bilden können, auf die sich Dorothee Wierling begab. So waren es dieselben Lieder, die in den 1950-ern und 1960-ern in Ost und West eine je andere Kultur hervorgebracht haben. Christian Jansen hatte sich einen argumentativen Unterstützer in Thomas Pfeiffer gesichert. Angekommen in der Gegenwart wurde deutlich, wie sich die Formsprache rechtsextremistischer Propagandisten am aktuellen Trend zu orientieren versucht. Die beiden erfolgreichsten Verbreitungs-

medien, 1. das Live-Event und 2. Tonträger, stellten ein „attraktives Freizeitangebot mit Spaßfaktor“ dar. Jansen schloss erneut den Hinweis auf die Umcodierung bekannter Musikstile mit Hilfe neuer Texte an. Die von Dietmar Klenke eingeleitete Abschlussdiskussion griff die Hauptprobleme noch einmal auf. Er plädierte erneut für die Betrachtung von Musik als gesellschaftlicher Kommunikation und Abkehr von den durch akademische Mystifizierung aufgebauten immer noch wirksamen intellektuellen Schranken. Seine erstmalige Heranziehung von Bourdieus Habituskonzept kam für diese Tagung jedoch zu spät. Der Hinweis auf die im Wissenschaftsdiskurs vernachlässigten Ansätze der Musiksoziologie bildete dagegen die unweigerlich zu folgernde Quintessenz. So vielfältig und teilweise disparat die Vorträge, so groß der Bedarf an methodologischer und theoretischer Klarlegung etwaiger zukünftiger fruchtbarer Ansätze. Die tagungsinterne unaufgelöste Dichotomie von „politischer Musik“ und „Musik und Politik“ verdeutlicht den Status quo der Unbeholfenheit musik- wie geschichtswissenschaftlicher

Michaelstein, 11. bis 13. Oktober 2002:

„Ist das Tafelklavier noch salonfähig? Zur Geschichte und Bedeutung eines vernachlässigten Tasteninstrumentes“. 23. Musikinstrumentenbau-Symposium

von Dieter Krickeberg

So groß das Interesse an historischen Fortepianos seit langem auch ist, so findet doch das Tafelklavier – vor allem in der historischen Aufführungspraxis – sehr wenig Beachtung. Das Musikinstitut für Aufführungspraxis in Michaelstein versuchte, alle hiermit zusammenhängenden Aspekte zu beleuchten, indem es wie immer Referenten unterschiedlicher Fachrichtungen sowie Künstler zusammenführte und eine Instrumentenausstellung zum Thema zeigte.

Akustische Untersuchungen an Tafelklavieren von Jobst P. Fricke (Köln) und Bram Gätjen (Bergisch-Gladbach) zeigten, dass Unterschiede zum Hammerflügel vor allem durch die Größe des Resonanzbodens bedingt sind. Sabine K. Klaus (Landrum, USA) wies insbesondere auf die Schwierigkeiten hin, die sich zum Beispiel für die zeitliche Einordnung erhaltener Instrumente aus der unterschiedlichen Situation der Instrumentenbauer ergeben. Über die Bedeutung des Zuckerkistenholzes im Klavierbau referierte Gunther Joppig (München). Die historische Herkunft des Tafelklaviers, insbesondere desjenigen mit Prellmechanik, aus dem Clavichord besprach Maribel Meisel (Indianapolis) unter klanglichen Gesichtspunkten. Christian Ahrens (Bochum) setzte sich anhand zahlreicher Anzeigen in zeitgenössischen deutschen Zeitungen mit Forschungen auseinander, die als Entstehungszeit des Tafelklaviers erst die späteren sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts und als Entstehungsort England annehmen.

Eine Anregung zum Bau von Fortepianos ging vom Hackbrett des Pantaleon Hebenstreit aus, über das aber wenig bekannt ist. Hubert Henkel (München) wies auf ein Tafelklavier im Deutschen Museum München hin, das anscheinend genau nach dem Vorbild von Hebenstreits Instrument gebaut ist. In der Übergangszeit zur Vorherrschaft des Fortepianos gab es bei den Tafelklavieren Register zur Nachahmung anderer Instrumente; über die entsprechende „Ideologie“ des „Clavecin roial“ referierte Michael Latcham (Den Haag).

Eine Reihe von Referaten ging auf die regionalen Unterschiede ein: Michael Günther (Homburg) sprach über den Tafelklavierbau im Rhein-Main-Gebiet zwischen 1760 und 1790, Beryl Kenyon de Pascual (Madrid) über das Tafelklavier in Spanien vom späten 18. bis zum 20. Jahrhundert. Jean Haury (Paris) erörterte die zahlreichen französischen Patente zu diesem Instrument; speziell über die entsprechenden Ideen von Jean Henri Pape sprach Catherine Michaud-Pradelles (Paris). Laurence Libin (New York) informierte über das Tafelklavier in Russland und Amerika; die technische Entwicklung des amerikanischen Tafelklaviers stellte

John Koster (Vermillion, USA) dar. Zwei Referate betrafen Schweden: Benjamin Vogel (Lund) sprach über das Tafelklavier in Schweden am Ende des 18. Jahrhunderts allgemein, Maths Krouthén (Trondheim) über den Göteborger Klavierbauer Johan Gabriel Högwall und seine Lehrlinge (1790–ca. 1840).

In allen diesen Referaten trat auch die gesellschaftliche Rolle des Tafelklaviers hervor. Dieser Aspekt beherrschte auch die Ausführungen von Michael Cole (Cheltenham), der die wichtige Rolle der Frau hervorhob, und von Dieter Krickeberg (Berlin), der die historische Funktion der verschiedenen Typen des Fortepiano im Musikleben skizzierte. Hier kam auch die Möglichkeit bzw. Wichtigkeit der heutigen Verwendung des Tafelklaviers zur Sprache. Will man dabei alte Instrumente benutzen, erheben sich die bekannten Probleme der Restaurierung, über die Sabine Scheibner (München), Monika Weber-Buchstab (Marburg) und Lucy Coad (Bristol) sprachen. Das entsprechende Referat von Wolfgang Wenke (Eisenach) enthielt auch noch einmal Hinweise auf die Rolle der Fortepiano-Typen im Musikleben der Zeit um 1800.

Wichtige Informationen, besonders natürlich über die verwendeten Tafelklaviere, vermitteln auch die mit Erläuterungen verbundenen Konzerte der Tagung. Es spielten Kenneth Mobbs, Michael Günther (mit dem Sänger Peter Kooij), Sally Fortino, das Ensemble TRAZOM und Ella Sevskaya. Ein Tagungsbericht wird erscheinen.

Faenza, 24. Oktober 2002:

Internationaler Studientag „Intorno a Giuseppe Sarti“

von Roland Pfeiffer, Köln

Das musikwissenschaftliche Schrifttum über Giuseppe Sarti (Faenza 1729 – Berlin 1802) ist nicht gerade umfangreich. Ein großer Kongress mit internationaler Beteiligung in Faenza im Jahre 1983 hatte zwar die Veröffentlichung der Beiträge zur Folge (*Giuseppe Sarti musicista faentino: Atti del Convegno internazionale: Faenza, 25–27 novembre 1983*, a cura di Mario Baroni e Maria Gioia Tavoni, Modena 1986), blieb aber ansonsten weitgehend ohne Echo in der Musikwissenschaft.

Das 200. Todesjahr dieses italienischen (Opern-)Komponisten bot nun einen willkommenen Anlass zur Aufarbeitung offensichtlich vorhandener Forschungsdefizite. Dass die Initiative hierzu erneut lediglich von seiner kleinen Heimatstadt Faenza ausging und nicht auch von größeren, wichtigen Institutionen, ist symptomatisch: Es scheint, dass es nach wie vor einem verblüffend kleinen Kreis von Insidern überlassen bleibt, Tragweite und Bedeutung von Sartis Schaffen zu ermessen. Dabei hat man seinem Werk zu Recht europäische Dimensionen attestiert: Außer in Italien (Bologna, Venedig, Mailand) wirkte Sarti lange Zeit an den Höfen von Kopenhagen und St. Petersburg. Unbestritten ist sein Beitrag zur Entwicklung der Opera seria, aber auch im Bereich der geistlichen Musik, wo der Einfluss seines Lehrers Padre Martini deutlich wird.

Die Beiträge des Studientages unter der Leitung von Bruno Brizi (Padua) berührten durchaus unterschiedliche Aspekte von Sartis Hinterlassenschaft. Ein Schwerpunkt lag im Bereich des Musiktheaters. Piero Mioli (Bologna) stellte mit *Ciro riconosciuto* (1754) ein Frühwerk Sartis aus dem Bereich der Opera seria vor. Mit der Arien-Sonderform des zweisätzigen „Rondò“ befasste sich Andrea Chegai (Siena). Sein Beitrag untermauerte die These, dass Sarti nicht nur als Hauptvertreter dieser moderneren, ab ca. 1775 in Erscheinung tretenden Rondo-Form angesehen werden kann, sondern dass das „Rondò“ darüber hinaus vermutlich sogar ursprünglich von Sarti ausging. Anhand von Beispielen illustrierte Chegai die stärker dramaturgisch orientierte Anlage dieser neuen Form im Gegensatz zum älteren, von Gluck favorisierten

Opernrondo. Roland Pfeiffer (Köln) befasste sich mit den *Opere buffe* Sartis und im besonderen mit deren Finali. Anhand eines chronologischen Abrisses wurde deutlich, dass Sarti hinsichtlich des musikalisch-dramaturgischen Ablaufes der Finali oft zu anderen Lösungen tendierte als seine in Neapel oder Wien operierenden Zeitgenossen; in jedem Fall aber kann er als Wegbereiter Rossinis angesehen werden, was Anlage und Ausmaß der abschließenden „*Stretta*“ betrifft. Alessandro Borin (Rovigo) beleuchtete die kurze Zeit Sartis als „*Maestro di coro*“ am venezianischen Ospedale della Pietà (1766–1767) und die Hinterlassenschaft an geistlichen Werken aus dieser Zeit. Eher kryptisch erschien ein Beitrag von Sergey Yevtuschenko (St. Petersburg), da es hier hauptsächlich um Fragen der heutigen Musikpflege in St. Petersburg ging, anstatt um die (offensichtlich zum Großteil leider immer noch unzugänglichen) Sarti-Quellen in dieser Stadt. Marco Farolfi (Faenza) und Michele Andalò (Bologna) thematisierten anhand von praktischen Beispielen Interpretationsfragen von Opernarien.

Ein anderer Schwerpunkt des Kongresses lag auf Sartis Kammermusik. Giuseppe Fagnocchi (Faenza) illustrierte den „galanten“ Charakter der wohl zum Großteil in Kopenhagen entstandenen Sonaten für Traversflöte und B. c., während Roberto Satta (Faenza) in Bezug auf die Klaviersonaten einerseits die Entwicklung des formalen und harmonischen „Schemas“ im Laufe der Jahrzehnte aufzeigte, und andererseits anhand der von Artaria veröffentlichten *Sonata caratteristica „Giulio Sabino ed Epponina“* die gegenseitige Befruchtung von Instrumentalmusik und Opernrepertoire exemplifizierte. Anna Rosa Gentilini (Faenza) gab einen Überblick über die in der städtischen Bibliothek von Faenza befindlichen Dokumente und Autographen, unter denen sich auch jüngst erfolgte Schenkungen handschriftlicher Libretti und Briefe Sartis befinden. Der Franziskanerpater Albino Varotti (Faenza) zeichnete anhand bislang unbekannter Chroniknotizen aus Faenza und Mailand ein lebendiges Bild der Rezeption Sartis vor und nach seiner Übersiedlung an den russischen Hof.

Als Fazit bleibt festzuhalten, dass die Forschung zu Giuseppe Sarti mit diesem Kongress einen Schritt in die richtige Richtung getan hat, zumal hier nicht nur historisch-chronologische, sondern auch gattungsgeschichtlich orientierte Zugänge vorgestellt wurden. Insgesamt betrachtet blieben aber noch einige Fragen offen: Somit fehlte etwa ein Vortrag, der, über die genannten Einzelbetrachtungen hinausgehend, Sartis zukunftsweisende Rolle für die Entwicklung der *Opera seria* als Gattung schärfer ins Blickfeld gerückt hätte. In dieser Hinsicht leistete Faenza zumindest mit der ersten modernen (konzertanten) Wiederaufführung von *Armida e Rinaldo* (1786) am gleichen Tag einen wichtigen Beitrag. Zugleich erschien hierzu im Verlag Bongiovanni (Bologna) eine Neuausgabe der Partitur dieser *Opera seria*, welche in Kürze – als Live-Mitschnitt – auch auf Tonträger zugänglich sein wird.

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 Wintersemester 2002/2003

Bayreuth. Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Musik und Politik – Haupt-S: Hanslick: „Vom Musikalisch-Schönen“ – Pros: Das deutsche Singspiel – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Konzerte der Wiener Klassik. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Quellen zu Leben und Werk Johann Sebastian Bachs. □ Lehrbeauftr. Jaenike M. A.: Pros: Dimitri Schostakowitsch: Künstlerisches Schaffen in einem totalitären Staat. □ Lehrbeauftr. Frieder Reininghaus M. A.: Pros: Video-Opern. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Aspekte des Schaffens von György Ligeti – Ü: Einführung in das Partiturlernen. □ Lehrbeauftr. Oliver Wiener M. A.: Pros: Notre-Dame und die frühe Motette.

Berlin. *Freie Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Dr. Guido Heldt: Pros: George Frideric Handel – Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Das Lied in England 1880–1960. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Die Musik Italiens von 1950 bis 2000 – S: Italienisches Musiktheater der Avantgarde: Luigi Nono, Luciano Berio, Sylvano Bussotti – S: Texte zur italienischen Musikästhetik der Avantgarde – Ober-S/Koll: Methodenprobleme der Forschung.

Erlangen. Prof. Dr. Rainer Kleinertz: Einführung in die Musikgeschichte Spaniens – Pros: Johann Sebastian Bach – Haupt-S: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen* – Ü: Bernd Alois Zimmermann.

Frankfurt am Main. Dr. Markus Fahlbusch: Pros: Einführung in die musikalische Analyse – S: Boethius: *De institutione musica* (zugleich: Lateinische Theoretikerlektüre). □ Dr. Eric Fiedler: Haupt-S: Quellenkunde: Der Weg zur Sonate. Die Entstehung einer autonomen instrumentalen Kammermusik im 17. Jahrhundert bis Corelli. □ Dr. Ulrike Kienzle (gem. mit Dufner): Pros: Musikwissenschaft und Rundfunk II: Rundfunkdramaturgie. □ Dr. Ulrike Kienzle (in Kooperation mit der Oper Frankfurt): Zur Neuinszenierung von Franz Schrekers Oper *Der Schatzgräber* in Frankfurt. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Geschichte der Variation – Pros: Mozarts *Don Giovanni* und seine Deutung durch Kierkegaard – S: Heinrich Schütz – S: Die Variationswerke Max Regers. □ Dott. Cristina Ricca: S: Das italienische Opernlibretto im 19. und 20. Jahrhundert: Von Cesare Sterbini zu Italo Calvino. □ Dr. Marion Saxer: S: Der Affektbegriff im Zeitalter des Barock. □ Dr. Alfred Stenger: S: Die Sinfonien Anton Bruckners. □ PD Dr. Martin Thrun: Sozialgeschichte der Musik nach 1871 – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Reform der Musikkultur in Theorie und Praxis (1900–1933) – S: Hören und Verstehen Neuer Musik nach 1945.

Freiburg. Dr. Markus Bandur: Pros: ‚Musik‘, ‚Werk‘, ‚Notation‘ und ‚Aufführung‘. Zur philosophischen Diskussion zentraler musikalischer Kategorien.

Graz. Dr. Federico Celestini: S: Ästhetik der Wiener Moderne. □ Dr. Nicola Dibben: S: Cognition of musical pitch structure – S: Music, gender, sexuality and identity – Pros: Recent research in music psychology – Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Werner Jauk, Prof. Dr. Gerd Grupe, Prof. Dr. Josef-Horst Lederer, Prof. Dr. Michael Walter). □ Prof. Dr. Gerd Grupe: Pros: Einführung in die Musikethnologie. □ Prof. Dr. Werner Jauk: Sound. Medium der sozialen Positionierung – Aspekte der empirischen Musiksoziologie – Pros: Natur- und sozialwissenschaftliche Methoden der Systematischen Musikwissenschaft. □ Mag. Bernd Krispin: Vom Libretto zum Programmheft. □ Prof. Dr. Josef-Horst Lederer: Musik der Klassik – S: Anton Bruckner: Das Problem der Fassungen – Pros: Weiße Mensuralnotation – Forschungskoll. □ Prof. Dr. Ingrid Schubert: Musikwissenschaftliches Praktikum – Ü: Einführung in die musikwissenschaftlichen Arbeitstechniken. □ Prof. Dr. Cornelia Szabó-Knotik: Forschungskoll. □ Prof. Dr. Michael Walter: Die Musik des Mittelalters und ihre Gattungen – Hauptwerke der Operngeschichte – Pros: Opernarien vom 17. bis zum 20. Jahrhundert – Koll: Forschungskolloquium. □ Mag. Dieter Zenz: Pros: Palestrina.

Göttingen. Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Ton- und Modalsysteme in außereuropäischen Musikkulturen (Teil II).

Leipzig. Christoph Gaiser M. A.: Ü: Musik für die Liturgie im Spiegel ihrer Reformen: Vom Cäcilianismus bis zum „Neuen Geistlichen Lied“.

Magdeburg. Die vom Institut für Musik der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg für das Wintersemester 2002/03 gemeldeten Veranstaltungen sind in Heft 3/2002 durch ein Versehen als Nachmeldungen für das Sommersemester 2002 ausgewiesen worden.

Marburg. Hans-Peter Dott: Konzert- und Veranstaltungsmanagement (berufspraktisches Seminar).

München. *Hochschule für Musik und Theater.* Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte I: Antike und mittelalterliche Einstimmigkeit – Musikalische Gattungen im 20. Jahrhundert I – Ü: Sonatenkomposition im klassisch-romantischen Zeitalter I – Koll: Diskussion und Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten – S: Doktorandenseminar. □ Dr. phil. habil. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik – S (Ludwig-Maximilians-Universität): Ludwig van Beethoven: Die Sinfonien Nr. 1, 2 und 5, 6.

Oldenburg. Christiane Abt: Pros: Das Vierteltonklavier. □ Dr. Ralf von Appen: Pros: Geschichte der Pop- und Rockmusik im Überblick. □ Eckart Beinke: S: Projekt „on-ton-Konzert“ mit dem shooting star Helmut Oehring. □ Prof. Violeta Dinescu: Das axiomatische Denken in der Musik: Pros A: Die Welt der Modi, Pros B: Musikanalyse-Werkstatt – S: Chaos in der Musik – Musik im Chaos (gem. mit Joachim Peinke). □ Dr. Randolph Eichert: S: Angewandte Musikinformatik. □ Dr. Heike Müns: Ü: Geschichte in Liedern (19./20. Jahrhundert). □ Frank Engel: S: Klangarchetypen in der Musik – Anwendung in Therapie und Pädagogik (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh). □ Dr. Kadja Grönke: S: Russische Literaturoper. □ Dr. Vladimir Ivanoff: S: Kreuzritter der Musik. Die Rezeption orientalischer Musik in Europa. □ Prof. Dr. Walter Heimann: Pros: Musikgeschichte im Überblick: Das 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: „Figaros Hochzeit“ von Wolfgang Amadeus Mozart (gem. mit Prof. Dr. Peter Schleuning). □ Andreas Kölling: S: Radiopraxis. Digitalschnitt. Magazinerstellung. □ Markus Kosuch: Einführung in die szenische Interpretation von Musiktheater (am Beispiel *Wozzeck*). □ Dr. Christoph Micklisch: S: Musik, Mensch, Maschine: Konzeption und Auswertung aktueller Forschungsprojekte zu Musik und Medien. □ Dr. Eberhard Nehlsen: Pros: Vom Liedflugblatt zum Lyrikserver. Verbreitungsformen populärer Lieder 1500 bis 2000. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: Pros: Feuilles mortes. Poetische, politische und soziale Botschaften in Chansons und Liedern nach 1945 (gem. mit Fabian) – Pros: Produktion einer Operette (musikwissenschaftliche Begleitung; gem. mit Peter Vollhardt und Dr. Hartmut Wiesner). □ Dr. Ursula Siefken-Schulte: S: Kulturförderung, Kulturmanagement und Kulturfinanzierung. □ Prof. Dr. Peter Schleuning: Pros: Das wohltemperierte Klavier. □ Norbert J. Schneider: S: Workshop „Filmmusik mit Norbert J. Schneider“. □ Pjotr Steinhagen: Einflüsse tradierter afrikanischer Musik auf die populäre Musik. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: Pros: Von der Akustikökologie zum Soundscape in Schule und Alltag – Pros: „Multikulti“. Das aktuelle Musikleben in Deutschland (Musikwissenschaftliche Einführungsveranstaltung für Erstsemester) – S: Die Tiefenwirkung von Musik in Theorie und Praxis. □ Axel Weidenfeld: Analyse – Kantaten von Johann Sebastian Bach und seinen Zeitgenossen.

Trossingen. *Staatliche Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Thomas Kabisch: Musik und Musikanschauung vor und nach dem 1. Weltkrieg, dargestellt am Beispiel Maurice Ravel – Pros: Was ist und zu welchem Ende studiere ich Musik? (gem. mit Dr. Helmut Lehner) – S: Musiktheorie im 20. Jahrhundert: Heinrich Schenker – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. Linda Maria Koldau: S: Claudio Monteverdi und seine Zeit. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Cantus firmus-Kompositionen – S: Aufführungspraktische Probleme der Rhythmik in französischer Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – Ü: Notationskunde II – Koll für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Andreas Traub: Kirchenmusikgeschichte II: Geistliche Musik im 15. und 16. Jahrhundert.

Tübingen. Dr. Ulrike Aringer-Grau: Ü zur Musikkritik. □ Prof. Dr. Andreas Traub: Überlegungen zur Musikgeschichte.

Sommersemester 2003

Augsburg. Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Aufführungsversuche. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Schwanengesänge in der Musikgeschichte – Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1) – Haupt-S: Giovanni Battista Pergolesi (3) – Pros: Motettenkomposition vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (Analyse). □ Prof. Dr. Don O. Franklin: Pros: Concerto, Fuge und Tanz in der Musik von Johann Sebastian Bach. □ Dr. Johannes Hoyer: S: Messen und Motetten aus Handschriften des 16. Jahrhunderts (Editionstechnik) – S: Aufgaben der musikwissenschaftlichen Landesforschung. □ Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Dr. Wolfram Sauter: S: Das musikwissenschaftliche Gutachten. Anleitungen für die Praxis. □ Dr. Erich Tremmel: S: Musikpaläographie I: Schwarze und weiße Mensuralnotation.

Bamberg. *Ethnomusikologie/Volksmusik mit besonderer Berücksichtigung des fränkischen Raumes.* Prof. Dr. Max Peter Baumann: S: Bamberger Musikleben (Feldforschung/Instrumentenkunde) – Inszenierungen des Regionalen:

Volkslied und Volksmusik in Franken – S: Schallplattenkritik (Medienkunde/Transkription). □ Prof. Dr. Marianne Bröcker: Anthropologie des Tanzes – S: Von der Tanz-Beschreibung zur Notation. □ Dr. Rainer Polak: S: Urbanisierung und Musik in Afrika. □ Hamdi Tawfik: Ü: Rhythmen der Welt: Eine Einführung in die Vielfalt rhythmischer Formen anhand ausgewählter Beispiele verschiedener Musiktraditionen (Interkulturelle Musikpraxis).

Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Martin Zenck: Ludwig van Beethoven – Pros: Musikalische Analyse der Klaviersonaten Ludwig van Beethovens – S: Angewandte Musikkritik und Kriterien der Musikkritik: Die Konzerte der Bamberger Symphoniker in der Konzertsaison Sommer 2003 (Pflichtseminar für „Angewandte Musikwissenschaft“) – Kurs: Darstellbarkeit und Darstellung des Schreckens und des Todes in den Medien, Künsten und Kulturen (neues kulturwissenschaftliches Projekt mit dem übergeordneten Thema: „Die sozioethische Konstruktion der Grenze von Leben und Tod im interkulturellen Vergleich“). □ Tim Becker M. A.: S: Kulturtechniken des Hörens und Lesens (Lektüreseminar in Verbindung mit dem Kolloquium „Darstellbarkeit und Darstellung des Schreckens und des Todes in den Medien, Künsten und Kulturen“; gem. mit Raphael Woebis M. A.).

Basel. *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: Ü: Lesen musikalischer Texte des 17. und 18. Jahrhunderts (gem. mit lic. phil. Philipp Zimmermann) – Haupt-S: Stilistische, zeitliche und geographische Schichtung in der Musik des Mittelalters – Graduiertenseminar zu Arbeitsthemen der Teilnehmenden – Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Max Haas: Musikgeschichtliche Paradigmen (mit Ü) – Ü: Farabi, Kitab al-musiqa al-kabir (Lektüre) – Musikwissenschaft und Kompositionsprobleme im 17. und 18. Jahrhundert (Historische Satzlehre III). □ Simon Obert M. A.: Ü: Die Musik von Charles Ives. □ Prof. Dr. Arne Shreffler: Kammermusik mit (und ohne) Klavier im 19. und 20. Jahrhundert – Haupt-S: Dmitry Schostakowitsch und seine Zeit (gem. mit Prof. Dr. Andreas Guski) – DoktorandInnen-Koll: Themen zur neueren Musikgeschichte. □ PD Dr. Joseph Willmann: Ü: „Il vano error de gl'huomini“. Die Komponistin Maddalena Casulana (ca. 1540–1586).

Ethnomusikologie: Dr. Martin Greve: Musik in Korea (Vorlesung und Ü).

Bayreuth. Lehrbeauftragt. Dr. Barbara Barthelmes: Pros: Elektroakustische Musik. □ Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Musikgeschichte im Überblick: Die europäische Romantik – Haupt-S: Französische Kammermusik zwischen 1770 und 1850 (gem. mit Dr. Arnold Jacobshagen) – Pros: Schauspielmusik – Musikwissenschaftliches Koll. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Geschichte der Variation von J. S. Bach bis Webern. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Lehrbeauftragt. Dr. Manuela Jahrmärker: Pros: Klaviermusik zur Zeit J. S. Bachs. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Satztechniken der Wiener Klassik.

Berlin. *Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar.* Dr. Bodo Bischoff: Pros: „Sinfonie der Tausend“. Gustav Mahlers 8. Sinfonie. Entstehung, Analyse, Rezeption. □ Lehrbeauftragt. Dr. Christa Brüstle: Pros: Instrumente/Instrumentation in der Musik nach 1950. □ Dr. Guido Heldt: Pros: Einführung ins musikwissenschaftliche Arbeiten. Musik bei Stanley Kubrick – Pros: Jazz, Rock und Pop im Film nach 1950. □ Dr. Frank Hentschel: Pros: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft. Musikphilosophie – Pros: Musikerautobiographien im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Grundlagen einer Geschichte des Opernlibrettos – S: Reformbestrebungen der Opera seria nach Metastasio – S: Karl Amadeus Hartmann – Ober-S/Koll: Methodenprobleme der Forschung. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. Conny Restle: Pros: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Klassizismus und Neoklassizismus in der Musik – Pros: Einführung in die Musikgeschichte. Wien um 1800 (Haydn und Beethoven) – S: Jazz in der Kunstmusik der 1920er-Jahre – Ober-S/Koll: Musikwissenschaft und Musikästhetik. □ Lehrbeauftragt. Dr. Mario Verandi: Pros: Klangbearbeitung und Komposition am Computer. □ Lehrbeauftragt. Dr. Oliver Vogel: Pros: Guillaume de Machaut. □ Dr. Eckhard Weber: Pros: Federico García Lorca in der Musik – Pros: Komponisten im Exil.

Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Lehrbeauftragt. Dr. Edda Brandes: Kurs: Instrumentenkunde. □ Lehrbeauftragt. Dr. Andreas Meyer: Pros: Neue Publikationen zur Musik auf den karibischen Inseln – Kurs: Transkription II. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. Artur Simon: S: Musikkulturen im Sudan. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: Musik in Stadtraum und Ritual bei den Newar im Kathmandu-Tal – Pros: Die Literatur zur indischen Musik – S: Theorie und Praxis des Tabla-Trommelspiels – Ober-S/Koll für Magistrand(inn)en und Doktorand(inn)en.

Berlin. *Humboldt-Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Elektroakustik – Pros: Erich M. von Hornbostel – S: Musikalische Begabung – Koll: Wissenschaftliches Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Dr. Camilla Bork: Pros: Opernfehden und -reformen im 18. Jahrhundert – Pros: Espressivo oder objektiverer Ausdruck? Zum Liedschaffen Paul Hindemiths. □ Prof. Dr. Hermann Danuser: Weltanschauungsmusik. Eine Kunstform der Moderne – Pros: Musiktheorie heute. Eine Einführung als Lektürekurs (als Blockseminar) – S: Dichtung, Musik, Szene. Opern um 1900 (gem. mit Prof. Dr. Ernst Osterkamp) – Koll: Theodor W. Adorno 100 Jahre. Rückblick und Ausblick. □ Dr. Clemens Fanslau: Pros: Geschichte des Dirigierens I. Von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert. □ PD Dr. Hermann Gottschewski: S: Musikerziehung und Politik. □ Ingolf Haedicke: Ü: Revolution Number Nine. Beatles, Beach Boys, Stones & Co. im Kontext von

Musikanalyse und Kulturgeschichte (gem. mit Robert Niemann). □ Dr. Simone Hohmaier: Pros: Streichquartette der Wiener Schule. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Kommerzialisierung von Musik im 16. und 17. Jahrhundert – Pros: Die Berliner Vergleichende Musikwissenschaft: Stumpf, Hornbostel, Abraham, Sachs (Lektüreseminar) – S: Musik und Kult (als Blockseminar) – S: Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Musikinstrumentenkunde II. Tasteninstrumente – Pros/S: Der Einsatz von Rating-Skalen in der Musikanalyse. Literatur, Planung und Auswertung entsprechender Untersuchungen – Ü: Anwendung von PC-Software zur Analyse melodischer Strukturen – Koll: Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten: Analyse von Sounddateien. □ Dr. Jörg Langner: Pros: Methoden der Musikpsychologie – Ü: Experimente zur musikalischen Seite von Sprache. □ Dr. Karsten Mackensen: Pros: Europäische Komponistinnen des 18. Jahrhunderts – Pros: Politik, Musik und Streit: Johann Mattheson als Komponist, Musikschriftsteller und Diplomat. □ Dr. Burkhard Meischein: Pros: Einführung in die Musik des Mittelalters. □ Dr. Andreas Meyer: Pros: Béla Bartók. Ethnologische Forschung und kompositorische Praxis. □ Dr. Michael Rauhut: Pros: Rock in den siebziger Jahren. Ideologie und Stil – Pros: Popmusik als Protest. □ Dr. Claudius Reinke: Pros: Shakespearevertonungen – Pros: Musik und Musikwissenschaft im Exil. Kreatives Vakuum oder Rückzug ins Schweigen? □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Einführung in die Paläographie, Teil II. Weiße Notation, Notation für Tasteninstrumente und Lauten (mit Ü) – Georg Friedrich Händel. Leben im Werk – Pros/S: Senta–Holländer, Elisabeth–Venus–Tannhäuser, Elsa–Ortrud–Lohengrin. Zu einigen Figurenbeziehungen in Wagners Romantischen Opern. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Forschungsfreisemester.

Berlin. Technische Universität. Dr. Martha Brech: S: Rhythmus und Klang: Percussionsmusik – Pros: Computereinsatz in Musik und Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Janina Klassen: S: Mittelalterklänge. Zur Rezeption mittelalterlicher Musik. Eine Zeitreise von Pärt bis Perotin. □ PD Dr. Heinz von Loesch: S: Tschaikowsky. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Musik des 20. Jahrhunderts II – Pros: Musikpsychologie: Audiovisuelle Wahrnehmung – Haupt-S: Ideologien der neuen Musik – Doktorandenkoll. □ Dr. Sabine Sanio: S: Medientheorie und Ästhetik in der Musikwissenschaft. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: Haupt-S: Das Instrumentalkonzert im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Arnold Schönberg – Doktorandenkoll. – Pros: Die Klavierinventionen von J. S. Bach – Haupt-S: Streicher-Kammermusik von Arnold Schönberg. □ Dr. Robert Schmitt Scheubel: S: Sozialisierung der Musiker im 16.–18. Jahrhundert. □ Dr. Eckhard Tramsen: S: Zeit, Geschichte, Augenblick als musikästhetische Kategorien.

Berlin. Universität der Künste. Cornelia Bartsch: Pros: „Die schöne Melusine“ II. Der Wasserfrauen-Topos in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – Pros: „Die drückende Druckerschwärze“. Edition von Liedern Fanny Hensels. □ Dr. Monika Bloss: Pros/Ü: „Express Yourself“. Geschlecht als musikkulturelle performance? □ Markus Bögge: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Forschungssemester. □ Dr. Ellinore Fladt: Pros: Schütz und Bach. Einführung in kompositorische Prinzipien barocker Musik. □ Prof. Dr. Harmut Fladt: Haupt-S: Bartóks Streichquartette und ihre Kontexte. □ Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: Haupt-S: Die Theorie des Fundamentbasses. Von Rameau zu Simon Sechter. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: Haupt-S: Edvard Grieg und das „Goldene Zeitalter“ in Norwegen. Studien zu Kunst, Kultur und Musik. □ Dr. Christoph Henzel: Pros: Exotismus und Weltmusik. Die Rezeption außereuropäischer Musik in der westlichen Welt. □ Claudia Maria Knispel: Pros: Haydn und London. □ Johannes Laas: Pros: Palestrina und die römische Schule. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Haupt-S: Nicola Vicentino: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555 (gem. mit Prof. Stefan Prey). □ Prof. Dr. Peter Rummenhöller: Barock in der Musik. Musik im Barock – Haupt-S: Bearbeitung in der Musik – Haupt-S: Schönberg und seine Schule – Haupt-S: Von Bach bis zum frühen Beethoven. Klaviere und ihre Musik im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Musik, Tanz, Besessenheit in religiösen und therapeutischen Zeremonien (Asien, Afrika und Brasilien). □ Dr. Martin Supper: Pros: Musik der USA. nach 1945. □ Dr. Christine Wassermann-Beirao: Pros: Geistliche Musik der Gegenwart: Sofia Gubaidulina, Dieter Schnebel, Cristóbal Halffter.

Bern. Christine Fischer M. A.: Ü: Notationsformen älterer Musik. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Französische Oper in der Dritten Republik – S: Giacomo Puccinis Opern – Pros: Felix Mendelssohn Bartholdys Klavierlieder (Einführung in die musikalische Analyse) – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Das Oratorium der Romantik – S: Musikalischer Expressionismus – Koll. □ Arne Stollberg M. A.: Ü: Das Melodram des späten 18. Jahrhunderts.

Bochum. Apl. Prof. Dr. Christian Ahrens: Einführung in die Musikethnologie (Essen) – Pros: Geschichte des Orchesters (Essen) – Pros: Liebig-Bilder als instrumentenkundliche Quelle (Ausstellungsprojekt Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz) – Koll: Koll für Doktoranden und Examenkandidaten (gem. mit Prof. Dr. Matthias Brzoska, Prof. Dr. Udo Sirker, Prof. Dr. Horst Weber, Essen). □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: Pros: Programmmusik und Symphonische Dichtung (Essen) – Pros: Projektarbeit zum geplanten Berlioz-Kongress (Essen) – Koll: Grundlagen Musikgeschichte (gem. mit Prof. Dr. Horst Weber, Dr. Claus Raab (Essen)). □ Marina Grochowski: Praktikum: Orchesterma-

nagement und Öffentlichkeitsarbeit (Bochumer Symphoniker). □ Wolfgang Haendeler: Praktikum: Operndramaturgie, Regie, Presse, Öffentlichkeitsarbeit (Theater Hagen). □ Dr. Corinna Herr: Pros: Geschlechterbilder in der Popmusik. □ Dr. Andreas Jacob: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (Essen). □ Dr. Hans Jaskulsky: Praktikum: Programmheftgestaltung. □ Karin Kücüc: Praktikum: Redaktion Kulturbereich (WAZ Redaktion Witten). □ Prof. Dr. Julia Liebscher: Pros: Das Duett – Haupt-S: Probleme der Werkanalyse – Haupt-S: Schuberts Symphonien – Koll zu aktuellen Forschungsfragen. □ Prof. Dr. Peter P. Pacht: Pros: Mythen, Heldenbilder, Musiktheaterinnovation. □ Dr. Claus Raab: Von Orientalismen, Exotismen u. a. in der Musik (Essen) – Pros: Werkseminar: Schönbergs *Pierrot lunaire* (Essen). □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: Das Instrumentalkonzert und seine Institutionen (Essen) – Pros: Musik und Medien (Essen). □ Prof. Dr. Udo Sirker: Pros: Die Kantaten J. S. Bachs (Essen) – Pros: Methoden und Ergebnisse der musikalischen Akustik – Pros: Kompositionstechniken in Wagners Musikdramen (Essen). □ Dr. Hans-Christian Tacke: Die Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt. □ Prof. Dr. Horst Weber: Musikgeschichte im Überblick. □ Dr. Rolf-Dieter Weyer: Jazzgeschichte (Essen) – Pros: Medienvermittlung in der Audio- und Telekultur (Essen). □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Grundlagen musikwissenschaftlichen Arbeitens – Pros: Historische Notationen I: Neumen und Modalnotation. □ HD Dr. Monika Woitas: Geschichte des Tanztheaters – Pros: Handlungs- und Rollenkonzepte im Tanztheater – Pros: Geschichte der Musikwissenschaft – Haupt-S: Musikästhetische Konzepte im 20. Jahrhundert. □ Christian Wolf: Praktikum: Quellenforschung, Öffentlichkeitsarbeit (gem. mit Dr. Jürgen May, Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen).

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: Pros: Musikgeschichtsschreibung für Anfänger – S: Musikvideos zwischen MTV und Internet – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung. □ Dr. Martina Grempler: Pros: Workshop Musiktheater – Cajkovskij. Die sinfonischen Dichtungen. □ Prof. Dr. Renate Groth: Klassizisten – Romantiker – Moderne: Französische Musik im 19. Jahrhundert – Pros: Hector Berlioz und seine Zeit – S: Berlioz und der Beginn einer Moderne in der Musik – Ober-S: Neuere Forschungsbeiträge zur französischen Musik. □ Dr. Bernhard Hartmann: Pros: Musikwissenschaft in der Medienpraxis (I): Musikjournalismus im Feuilleton. □ PD Dr. Sebastian Klotz: Musikgeschichte II: Musik im 16., 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Zwischen abstrakter Form und Beseelung: frühe Originalmusik für den Rundfunk – S: Metastasio versus Euripides! Medea-Bearbeitungen von Cavalli bis Xenakis – Ober-S: Musik-Konzepte der Gegenwart. □ Dr. Volkmar Kramarz: Pros: Sounddesign I und II. □ AMD Walter L. Mik: Pros: Die Symphonien Beethovens. □ Prof. (em.) Dr. Emil Platen: S: Oper in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: Multimedia I und II – Pros: Einführung in die Film- und Filmmusikanalyse – Musikalische Repräsentation der Shoah.

Bremen. Prof. Dr. Günter Kleinen: S: „Musik der Seidenstraße“. Streifzüge durch asiatische Musikkulturen und Grundlegung einer musikalischen Anthropologie – S: Indische Musik (gem. mit Andreas Lüderwaldt) – S: Empirische Verfahren der Musikforschung (zugleich Vorbereitung aufs Examen) – S: Geschichte der Musikpädagogik in Europa (zugleich Nachbereitung des Halbjahrespraktikums). □ Prof. Dr. Thomas Phleps: S: Wege der Populärmusikforschung – Populärmusik (gem. mit Ralf von Appen) – S: Unterrichtsmaterialien, kritisch gesichtet – S: Aktuelle populäre Musik – S: Populäre Musik in der Schule (gem. mit Matthias Eckardt). □ Prof. Dr. Ulrich Tadday: S: Die Wiener Klassik (Musik als Diskursgeschichte; 2) – S: Einführung in die Musikästhetik – S: Geschichte der Notation – S: Kreuzersonaten (Musik und Literatur 2).

Chemnitz. Prof. Dr. Helmut Loos: Geschichte des Oratoriums. □ Prof. Dr. Eberhard Möller: S: Sinfonik der Wiener Klassik – Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – S: Franz Schubert – Ü: Analyse/Repertorium.

Detmold/Paderborn. PD Dr. Jürgen Arndt: Haupt-S: Jazzrock/Fusion Music – Haupt-S: Französische Oper von Lully bis Debussy. □ Dr. Irmilind Capelle: Pros: Geschichte der Passionsvertonungen im 14. bis 16. Jahrhundert – Ü: MeisterWerk-Kurs (gem. mit Prof. Hans-Dietrich Klaus, Prof. Hervé Laclau, Dr. Joachim Veit). □ Prof. Dr. Werner Keil: Musikgeschichte II – Haupt-S: Debussys Klaviermusik – Pros: Johann Sebastian Bach und seine Zeit. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Haupt-S: Wien im späten 18. Jahrhundert – Pros: Intertextualität als musikgeschichtliches Forschungsthema – Pros: Mozartopern nach Da Ponte-Libretti (gem. mit Prof. Dr. Johannes Thomas). □ Dr. Joachim Veit: Pros: Mozarts Symphonien.

Dresden. Technische Universität. Dr. Bernhard Gröbler: Gregorianischer Choral. Grundlagen, Notation, Modalität (mit Ü). □ Dr. Richard Hughey: S: Die Symphonien Gustav Mahlers. □ Dr. Ulrich Leisinger: S: Einführung in die Musikästhetik (mit Ü) – Pros: W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro*. □ Wolfgang Mende M. A.: S: Film und Musik im Medien- und Kultursystem des Dritten Reiches – S: Transfer von Kunstkonzepten in der Moderne. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Haupt-S: Die Dresdner Hofmusik im 18. Jahrhundert und ihr Repertoire □ S: Die *AmZ* als musikhistorische Quelle – Pros: Das Instrumentalschaffen F. Mendelssohn Bartholdys – Ober-S für Doktoranden, Magistranden und Fortgeschrittene. □ Benjamin Schweitzer: S: Helmut Lachenmann. Texte und Kompositionen. □ Jakob Ullmann: Musikgeschichte im Überblick IV: Musik des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Platon: Zwischen Maske und Zahl. □ Dipl. paed. Hendrik Starfinger: S: Einführung in die Musikpsychologie (mit Ü).

Dresden. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Manfred Fechner: Was lehren uns historische Gesangs- und Instrumentalschulen? Ein Lektürekurs. □ Prof. Dr. Manuel Gervink: Musik des 19. Jahrhunderts (mit Pros) – S: Filmmusik II – S: Die Musik des Mittelalters. □ Prof. Dr. Günther Hadding: S: Entwicklung der Musikästhetik im 19. und 20. Jahrhundert – S: Kultur – Recht – Medien. Praktische Grundlagen und Grundfragen des Musikerberufs. □ Prof. Dr. Michael Heinemann: Musik im 18. Jahrhundert (für Schulmusiker) (mit Pros) – Musik im 20. Jahrhundert (für Schulmusiker) (mit Pros) – S: Richard Wagner in Bayreuth – S: Schreiben über Musik. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Musikgeschichte vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert (mit Pros) – S: Oper der Wiener Klassik. □ Dr. Stefan Weiss: Komposition im 20. Jahrhundert (Teil 2) – Begleitseminar zum Kurs Aufführungspraxis Neue Musik – S: Von Szymanowski bis Szymanski: Polens Neue Musik. □ Prof. Dr. Ingo Zimmermann: Kulturgeschichte der Kirchenmusik im Überblick – S: E. T. A. Hoffmann: der Romantiker aus dem Geist der Musik – S: Das Zeitalter der Aufklärung in musikgeschichtlicher Betrachtung.

Düsseldorf. Robert-Schumann-Hochschule. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: Zur Geschichte der Solo-Kadenz – Unter-/Mittel-S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (A. Schönbergs Klavierwerk) – Ober-/Haupt-S: Adorno: Der getreue Korrepetitor (und andere Interpretationsanalysen). □ Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch). □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: Unter-/Mittel-S: Textdeutung durch Musik. Oratorische Werke von Händel, Haydn, Mendelssohn und Brahms. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: B. A. Zimmermann. Annäherung an einen Komponisten – Ober-/Haupt-S: Musik und Psychoanalyse. Eine Annäherung (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Heinz). □ Dr. Lars-Christian Koch: Musikinstrumente in historischer und kultur-anthropologischer Perspektive. □ Prof. Dr. Gustav A. Krieg: Unter-/Mittel-S: Geschichte der Kirchenmusik zwischen C. Ph. E. Bach und Max Reger. □ Dr. Elena Ungeheuer: Unter-/Mittel-S: Musik und Sprache – Mittel-S: Multimediawerkstatt Musikgeschichte. Computergestütztes Aufarbeiten aktueller und vergangener Musikerschei-nungen.

Eichstätt. PD Dr. Marcel Dobberstein: Die Musikforschung in Geschichte und Gegenwart – S: Musikdenken. Psychologische, sprachwissenschaftliche und phänomenologische Untersuchungen (Forschungsseminar) – S: „Was ist Musik?“ Kritische Revision eines Buches von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht – S: Zu Gegenwart und Zukunft der Musikwissenschaft. Ziel- und Methodenreflexion. □ Alejandra López: Pros: Klaviermusik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Thomas Röder: Pros: Anton Bruckner (1824–1896): Ein Komponist wird erforscht.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Andreas Haug: Liturgische Musik im lateinischen Mittelalter: Funktionen, Formen, Transformationen und Transferprozesse – Haupt-S: Musik und Vers – Pros: Notationsgeschichte I: Aufzeichnungsweisen einstimmiger Musik im Mittelalter – Koll: zu aktuellen Themen der Musikforschung (gemeinsam mit PD Dr. Wolfgang Hirschmann). □ PD Dr. Wolfgang Hirschmann: Musikgeschichte II: 15./16. Jahrhundert – Ü zur Vorlesung. □ Dr. Michael Klaper: Mittel-S: Die Tragicomedia per musica *Orfeo* von Francesco Buti und Luigi Rossi im Kontext ihrer Zeit (mit editionspraktischer Übung; gemeinsam mit Dr. Alba Scotti) – Pros: Guillaume de Machaut. □ Dr. Andreas Pfisterer: Pros: Klaviermusik von G. Frescobaldi und J. J. Froberger. □ Dr. Thomas Röder: Mittel-S: Nürnberger Musiker im 17. Jahrhundert: von Staden bis Pachelbel – Ü: Dirigenten der Weimarer Republik in Medienzeugnissen (gemeinsam mit Dr. Dieter Meyer). □ Prof. Dr. Gerhard Splitt: Mittel-S: Charles Ives. Musikverständnis und Werkbegriff (Blockseminar).

Frankfurt am Main. Dr. Markus Fahlbusch (gem. mit Prof. Dr. Heinrich Poos): S: Chopin. Aspekte seiner Klaviermusik. □ Dr. Eric Fiedler: Pros: Notationskunde. Schwarze Mensuralnotation. □ Dr. Ulrike Kienzle: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Die Messe im 15. und 16. Jahrhundert – Pros: Einführung in die musikalische Analyse (gem. mit Dr. Markus Fahlbusch) – S: Th. W. Adorno: Die musikalischen Monographien – Koll: Gegenstand und Methodik der Musikwissenschaft. □ N. N.: Die „Krise“ der Sinfonik nach Beethoven – Pros: Musikerbriefe – S: „Elvis“. Mythos und Soziologie eines Rock-Idols – S: Opern und Opernfragmente Claudio Monteverdis. □ N. N.: Grundfragen der Musikethnologie – S: Einführung in die Instrumentenkunde – S: Tanzformen in Europa.

Frankfurt am Main. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: S: Franz Liszts geistliche Werke – S: Quelle – Edition – Aufführung. Quellenkritische Studien und aufführungspraktische Übungen zu J. Offenbachs opéra bouffe *Le Château à Toto* (gem. mit Prof. Löhr und Prof. Tamchina) – S: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Findeisen: Ü: Klavierstilistik. Das Klavierpräludium nach Chopin. □ Christoph Flamm: Pros: Positionen der italienischen Instrumentalmusik 1910–1945. □ Dr. Oliver Fürbeth: Pros: Carl Dahlhaus. Grundlagen der Musikgeschichte (Lektürekurs). □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: Pros: Der Liederzyklus im 19. und 20. Jahrhundert. – □ Veronika Jezovšek M. A.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Sprache im Umbruch. Notationssysteme der Moderne. □ Juditha Kroneisen: Pros: Geschichte, Literatur und Stilistik des Hauptfachs: Streichinstrumente I. □ Dr. Giselher Schubert: Pros: Komponisten in der amerikanischen Emigration. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Psychoanalyse und Musik.

Freiburg. Dr. Markus Bandur: Pros: Musikalisches Verstehen – sprachliches Begreifen. □ Prof. Dr. Christian Berger: Tradition und Neubeginn. Musikgeschichte im 19. Jahrhundert – Pros: Guido von Arezzo, *Epistola ad Michaehelem* – Haupt-S (mit Prof. Dr. Günter Schnitzler): Hugo Wolf: Goethelieder – Block-S: Musik und Medien (mit Prof. Dr. Jürgen Becker, jurist. Fakultät). □ Dr. Nils Grosch: Pros: Zwischen Markt und Mündlichkeit: Zum Standort des Liedes um 1500. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Historische Grundstrukturen des Musiklebens, 1500–1850 – Pros: Carl Philipp Emanuel Bachs Claviermusik – Haupt-S: Konzepte der Symphonischen Dichtung (3) – Haupt-S: Verfassen eines Konzertprogramms (1). □ Dr. Danuta Mirka: Pros: Neue Methodik der rhythmisch-metrischen Analyse (Blockseminar). □ Dr. des. Matteo Nanni: Pros: Luigi Nono. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* und die Tradition der „Türkenoper“ (Blockseminar) – Pros: Musik und Rhetorik. Aspekte musikalischer Beredsamkeit. □ Dr. Silvia Wälli: Pros: Einführung in die Paläographie: Modal- und Mensuralnotation II – Pros: Perspektiven der Analyse: Beethovens „Sturmsonate“. □ PD Dr. Matthias Wiegandt: Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Epochenvorlesung) – Pros: Einführung in die musikalische Analyse (Musik des 18. Jahrhunderts) – Haupt-S: Ludwig Senfl. □ Koll (Berger, Küster, Seedorf, Wälli, Wiegandt).

Freiburg. *Staatliche Hochschule für Musik.* Dr. Michael Belotti: S: Orgelmusik im 20. Jahrhundert – S: Das geistliche Lied des Barock. □ Dr. Nils Grosch: S: Zwischen Markt und Mündlichkeit: Zum Standort des Liedes um 1500 (Veranstaltung am DVA). □ Dr. Lydia Jeschke: Angewandte Musikwissenschaft: Programmhefttexte (in Zusammenarbeit mit SWR, Theater Freiburg). □ Prof. Dr. Janina Klassen: Beethoven – S: Einführung in die Musikwissenschaft – Workshop: Auftritt, Abtritt. Paratexte rund um Konzertveranstaltungen (gem. mit Prof. Adriana Contino, Prof. Scott Sandmeier) – Koll: Examens- und Forschungsfragen. □ Sabrina Paternoga M. A.: Einführung in die Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Komposition im 12. Jahrhundert. Geschichtsträchtiger Aufbruch im „neuen Lied“ und in der Konstruktion von Mehrstimmigkeit – S: Hildegard von Bingen. Komponieren vor dem „Verlust der Mitte“ – Ü: Ästhetik der Postmoderne – Koll: Adorno. Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion.

Gießen. Prof. Dr. Peter Andraschke: Musik des Barock – Pros/S: Zwischen Salon und Öffentlichkeit: Chopin und seine Zeit – Pros/S: Von Goethe inspiriert: Musik des 18. bis 21. Jahrhunderts – Pros/S: Musikalische Analyse I: Notation und Analyse. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Filmmusik I: Musik im Stummfilm – Pros/S: Musikalische Analyse I: Methoden musikalischer Analyse – Pros/S: Charles Ives und die amerikanische Musik seiner Zeit – S: Musikpsychologie: musikalische Präferenzen. □ Dr. Robert Lyng: Pros: Musik – Industrie – Praxis. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Geschichte des Musiktheaters – Pros: Einführung in die Musikästhetik – Pros/S: György Ligeti – Pros/S: Instrumentation und Instrumentenkunde. □ Dr. Jürgen Schwab: Pros/S: Musikalische Analyse II: Analyse von Populär- und nicht notierter Musik.

Göttingen. Prof. Dr. Manfred Bartmann: S: Musikalische Schallanalyse. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Ethnomusikologische Transkription. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Olivier Messiaen. □ PD Dr. Jürgen Heidrich: Franz Schubert – Pros: Igor Stravinsky. □ Prof. Dr. Klaus Hofmann: Haupt-S: Bach als Bearbeiter. □ Stefan Kordes: S: Kirchenmusik (4). □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Doktoranden-Koll.

Graz. Dr. Federico Celestini: S: Europäische Klavierkultur im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Werner Jauk: Musik, mit Medientechnologie entstanden – New experimental aesthetics and hedonistic culture. □ Prof. Dr. Josef-Horst Lederer: Tradition als Innovation: J. Brahms und A. Schönberg – Pros: Sinfonische Finalgestaltung im 19. Jahrhundert – Forschungskoll. □ Prof. Dr. Richard Parncutt: Psychoakustik und Musikwahrnehmung – S: Psychologie des Musizierens – Pros: Horizont erweiterndes Musikhören – Forschungskoll. □ Prof. Dr. Ingrid Schubert: S: Primäre Quellenforschung anhand des Notenmaterials des Steiermärkischen Musikvereins und Domarchivs. □ Prof. Dr. Cornelia Szabó-Knotik: Forschungskoll. □ Prof. Dr. Michael Walter: Musikleben und Musik in den Diktaturen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – S: Ausgewählte Aspekte der Musikgeschichte des Mittelalters – S: Geschichte der Grazer Oper.

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Institut 6 – Kirchenmusik und Orgel.* Mag. Karl Dorneger: Orgelkunde. □ Mag. Dr. Ernst Hofhansl: Liturgik evangelisch. □ Dr. Eric Hultsch: Kirchenkunde/Bibelkunde. □ Dr. Andreas Marti: Hymnologie evangelisch. □ Prof. Dr. Johann Trummer: Liturgik katholisch – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum. □ Prof. Mag. Dr. Franz Karl Prassl: Geschichte der Kirchenmusik und Literaturkunde – Gregorianischer Choral (mit S) – Semiologie – Gregorianik 2 (mit S) – Gregorianische Paläographie – Theologie-S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum.

Institut Oberschützen. Dr. Mag. phil. Bernhard Habla: Einführung in die Musikethnologie II (mit Ü) – Musikanthropologie II – Instrumentenkunde II – Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens II – S: Privatissimum für Magistranden. □ Willem van Zutphen: Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts.

Institut 13 – Musikethnologie. Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Musikethnologie II – Die karawitan-Musik Zentraljavas – S: Raga und Tala in der indischen Kunstmusik – Kompositionen für das amadinda-Xylophon (mit Ü) – S: Privatissimum für Diplomanden – S: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ Dr. Ottfried Hafner: S: Privatissimum für Magistranden. □ Prof. Dr. Alois Mauerhofer: V/Ü: Musikanthropologie II – S: Privatissimum. □ Prof. em. Dr. Wolfgang Suppan: S: Privatissimum – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation.

Institut 14 – Wertungsforschung. Prof. Dr. Renate Bozic: S: Repetitorium II – Mythenrezeption in Bühnenwerken des 20. Jahrhunderts – S zur Hauptvorlesung Musikästhetik II – S: Privatissimum aus Musikästhetik – S: Privatissimum aus Musikästhetik – S: Privatissimum aus Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Andreas Dorschel: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik II – Musik und Gesellschaft (Musiksoziologie) II – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum. □ Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: S: Repetitorium II – Mythenrezeption in Bühnenwerken des 20. Jahrhunderts – S zur Hauptvorlesung Musikästhetik II – S: Privatissimum aus Musikästhetik – S: Privatissimum aus Musiksoziologie. □ Prof. em. Dr. Otto Kolleritsch: S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum. □ Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner: Geschichte des Spiels und der Literatur des Gesangs II – Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung (gem. mit Prof. Dr. Ingeborg Harer, mit S) – S: Privatissimum aus Musikästhetik – S: Privatissimum aus Musiksoziologie.

Institut 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis. Lorenz Duftschmid: Einführung in die Aufführungsprobleme der Alten Musik (für Streicher). □ Prof. Mag. Dr. Ingeborg Harer: Ausgewählte Kapitel zur Aufführungspraxis II (gemeinsam mit Prof. Mag. Dr. Klaus Hubmann) – Geschichte des Spiels und der Literatur der Streichinstrumente II – S: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung II (gemeinsam mit Prof. Dr. Karin Marsoner) – S: Privatissimum. □ Prof. Mag. Dr. Klaus Hubmann: Instrumentenkunde II – Geschichte des Spiels und der Literatur der Blasinstrumente II – S: Privatissimum. □ Mag. Gudrun Rottensteiner: Historischer Tanz. □ Prof. Dr. Johann Trummer: Einführung in Grundfragen der Aufführungspraxis.

Institut 16 – Jazzforschung. Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Einführung in Jazz und Populärmusik (mit Ü) – Jazzgeschichte – S: Privatissimum – S aus Jazz und Populärmusik – Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik – Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiete der Dissertation. □ Prof. Mag. Dr. Elisabeth Kolleritsch: S: Privatissimum – Jazzbibliographie. □ Prof. Mag. Dr. Franz Krieger: S: Privatissimum – Einführung in die Jazzforschung (mit Ü) – Aspekte der Jazzwissenschaft. □ Mag. Wolfgang Tozzi: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas (mit Ü).

Greifswald. *Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft.* Beate Bugenhagen: Ü: Stadt- und Hofmusiker im 17. Jahrhundert. □ UMD Ekkehard Ochs: Zwischen Aufbruch, Stagnation und neuer Freiheit: Russisch-sowjetische Musik seit 1917. □ Prof. Dr. Matthias Schneider: S: Die Pelpliner Orgeltabulaturen. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: S: Beethovens Spätwerk – S: Die Passionskompositionen von Johann Sebastian Bach – Ü: Einführung in die Gregorianik. □ Dr. Lutz Winkler: Allgemeine Musikgeschichte I – Strawinsky, Schönberg und die Neue Musik – S: Joseph Haydn und seine Symphonien – Ü: Romantische Klaviermusik. Analyse und ihre Verbalisierung.

Halle. Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde I. □ Dr. Kathrin Eberl: Ü: Musikanalyse – Pros: Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17.–19. Jahrhundert – Pros: Die Anfänge der Musikkritik und -publizistik. □ Dr. Jan Hemming: Pros: Strukturen und Institutionen der Musikindustrie – S: Rundfunkforschung: Methoden und Techniken. □ N. N.: Musikbezogene Kognitionspsychologie – Ü: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Entwicklung des Musikerlebens im Kindes- und Jugendalter – Magistranden-/Doktorandenkoll. □ N. N.: S: Musikwissenschaft in der Praxis: Musikkritik, Musikdramaturgie und Musik im Rundfunk. □ Dr. Regina Randhofer: Pros: Anthropologie der Klage im Mittelmeerraum/Vorderen Orient – S: Musik und Ritus. □ Dr. Juliane Riepe: Musikgeschichte im Überblick – S: Das Frühwerk Arnold Schönbergs – S: Die Liederzyklen von Schubert und Schumann (gem. mit Prof. Marina Seidel) – Magistranden-/Doktorandenkoll. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Musik der Bergstämme in Nordthailand und Laos – Pros: Glockentypen auf dem Festland von Südostasien – S: Musik und Kosmos (gem. mit Prof. Jens Margraf) – Magistranden-/Doktorandenkoll.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Musik des Mittelalters – Pros: Einführung in die ältere Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: S: Doktoranden- und Magistrandenkolloquium (1). □ Prof. Dr. Peter Petersen: S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Claudia Zenck). □ Dr. Jörg Rothkamm: S: Ballett und Ballettmusik im 17. und 18. Jahrhundert*. □ PD Dr. Dorothea Schröder: S: Musikgeschichte Skandinaviens. □ Ilja Stephan: S: Isang Yun. Leben und Werk*. □ Kristina Wille: Pros: Heinrich Schütz und seine Zeit. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: Pros: Der Orpheus-Mythos in der Musikgeschichte – S: Schubert als Thema der Gender studies (gem. mit Prof. Dr. Beatrix Borchard) – S: Mozart III: Die Daponte-Opern (3) – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Peter Petersen).

Systematische Musikwissenschaft. Dr. Rolf Bader: S: Rechnergestützte Modellierung der Feinstrukturen von Musikinstrumenten*. □ Dr. Martin Pfeleiderer: Pros: Einführung in die kognitive Musikpsychologie – S: Rhythmusforschung I. □ Dr. Paul Riegenbach: Pros: Die Distribution von Musik – und ihre Rückwirkungen auf Struktur und Funktion von Musik*. □ Prof. Dr. Helmut Rösing: Pros: Straßenmusik in Hamburg (gem. mit Prof. Dr. Waltraud Kokot) – S: „Was ist Musik?“ Kritische Analyse der Thesen von Carl Dahlhaus und Hans-Heinrich Eggebrecht – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: S: Soziologie und Geschichte der Populärmusik in den 1960er-Jahren – S: Probleme und Hauptströmungen der Musiktheorie im 20. Jahrhundert – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Helmut Rösing).

* Vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Lehrauftragsmittel.

Hannover. *Hochschule für Musik und Theater.* Prof. Dr. Günter Katzenberger: S: Möglichkeiten der Komponistenbiografie – Koll: Gegensätzliche Entwicklungstendenzen in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Musikpsychologische Interpretationsforschung – S: Vomblattspiel und Üben: Ergebnisse musikpsychologischer Forschung – S: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – Koll: Aktuelle Forschung aus der Musikpsychologie und Musikmedizin (gem. mit Prof. Dr. Eckart Altenmüller). □ HD Dr. Annette Kreutziger-Herr: S: Theater und Musik für Kinder im 20. Jahrhundert – S: Alte Musik mit neuen Ohren – S: Lauter böhmische Dörfer: Bohuslav Martinů und andere Fundstücke der Musikgeschichte – Examenskoll: Musik zur Sprache bringen – Schreibwerkstatt: Musikgeschichte und Netzwerke. □ Dr. Lorenz Luyken: „Neo...“ Musik im Rückblick (Tradition und Fortschritt in der Musik des 18., 19. und 20. Jahrhunderts) – S: Das Streichquartett. Ein analytischer Durchgang durch die Gattung, 2. Teil (Streichquartette des 19. und 20. Jahrhunderts). □ Dr. Sabine Meine: S: *Let it be.* Aufbruch in der Musikkultur der 1960er-Jahre – S: Einführung in die Notationskunde. Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Zur Geschichte des Kunstlieds im späten 19. und 20. Jahrhundert – Instrumentalmusik vom 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert – Die Fuge. □ Christine Siegert: S: Weibliches Musizieren im Spiegel der Öffentlichkeit. □ Prof. Dr. Raimund Vogels: Musikinstrumente Afrikas – S: Aspekte der Musik Südosteuropas – S (in engl. Sprache): Bruno Nettl *29 Issues and Concepts* – Musikethnologisches Koll. □ Dr. Stefan Weiss: Geschichte der Sinfonie von den Anfängen bis zur Wiener Klassik – S: Shakespeares *Hamlet* und die Komponisten – S: Musikgeschichte Russlands im 19. Jahrhundert – S: „Zeitgenosse der Zukunft“? Gustav Mahlers Werk und die Neue Musik.

Heidelberg. Prof. Dr. Bielitz : Motivisch triste Arbeit in der Musikgeschichte. □ Gregor Herzfeld M. A.: Pros: Franz Schuberts Kammermusik. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Geschichte der Serenade – S: Schöpfungsmythen in Religion und Musik – Koll: Doktorandenkolloquium □ Dr. Gunther Morche: Pros: Das Buxheimer Orgelbuch: Musik für Tasteninstrumente im 15. Jahrhundert – S: Marc-Antoine Charpentier. □ Prof. Dr. Dorothea Redepening: Hölderlin-Kompositionen – Pros: *Ars Antiqua: Theorie und Formen der Musik im 13. Jahrhundert* – S: Strawinskys Spätwerk – Koll: Seminar zu aktuellen Forschungsfragen. □ PD Dr. Thomas Schmidt-Beste: Formen der Sonatenkomposition im 20. Jahrhundert – S: Richard Wagner: *Tristan und Isolde* □ Dr. Joachim Steinheuer: Pros: Grundkurs Musikgeschichte IV: Repertoire und Analyse (ca. 1850 bis in die Gegenwart) – Pros: Notationskunde – Pros: Mozarts vokale Kammermusik und Konzertarien – S: Von der Affektenlehre zur Psychologie: Wandlungen des Menschenbildes in Philosophie und Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Hildesheim. Dr. Ulrich Bartels: Musikgeschichte II – S: Richard Strauss. Das Opernschaffen. □ Dr. Andreas Bernnat: S: Einführung in die Interpretationstheorie von Vokalmusik. □ Dr. Claudia Bullerjahn: Pros: Psychologische Grundlagen des Musiklernens und -lehrens – S: Methoden des Musikunterrichts – S: Didaktik der Oper – Koll: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Löffler und Prof. Dr. Rudolf Weber) – Koll: Examenskolloquium zur historischen und systematischen Musikwissenschaft – Forschungsprojekt: Außerschulische musikpädagogische Konzepte und Fördermaßnahmen beim Komponieren mit Kindern und Jugendlichen (gem. mit Claudia Zoher und Forschungsgruppe „Komponierende Jugendliche“). □ Dean Caceres: S: Musik als Sprache? □ Dr. Beate Hannemann: Pros: Frauen der Bibel in der Musikgeschichte. □ Dr. Andreas Hoppe: Pros: Klangprogrammierung in Theorie und Praxis – S: Computeranwendungen im Musikunterricht der Grund- und Hauptschule – Ü: Klangräume – Klangräume. Akusmatische Experimente. □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: Ringvorlesung: Diskurs Musik – Positionen und Visionen – S: Mehrstimmiges Komponieren und Arrangieren – Projekt: Der Schlesische Schwan. The next generation. Ein Friederike-Kempner-Abend. □ Matthias Müller: Geschichte der Rockmusik II. □ Grit Sommer: Pros: Musikalische Entwicklung.

Innsbruck. Prof. Dr. Tilman Seebaß: Pros: Einführung in die Musikethnologie – S: Musikikonographie – Kolloquium – Konversatorium. □ Prof. Dr. Monika Fink: Historische Übersichtsvorlesung: Europäische Musikgeschichte III (1750–1900) – Pros: Einführung in die systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Rainer Gstrein: Afroamerika-

nische Musik – Pros: Einführung in die musikalische Volkskunde – S: Passion und Oratorium. □ Prof. Dr. Hildegard Herrmann-Schneider: S: Instrumentenbau in Tirol. □ Dr. Christopher Stenbridge: Pros: Tastenmusik.

Karlsruhe: Prof. Dr. Peter-Michael Fischer: Klangerzeugung und Klangverarbeitung in der Elektronischen Musik/ Computermusik – eine musikalische Analyse – S: Selbstzeugnisse zum eigenen Kunstschaffen der Avantgarde des 20. Jahrhunderts (Cage, Ligeti, Nono, Stockhausen. u. a.). □ Dr. Michael Kaufmann: S: Klostermusik in Süddeutschland bis zur Säkularisation 1803. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Neue Musik des 20. Jahrhunderts – Die musikalische Klassik – S: Mozarts *Zauberflöte* – S: Arnold Schönberg. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Musikgeschichte des Barocks und der Klassik. □ Dr. Rainer Schmusch: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance – S: Cantus-firmus-Bearbeitung als Kompositionsprinzip.

Kassel. Dr. Bodo Bischoff: Ausgewählte Konzeptionen des Musiktheaters von Monteverdi bis Weill – Examenskolloquium. □ Prof. Dr. Matthias Henke: Vom Reiz der Oberfläche und dem Sinn der Tiefenstruktur. Schuberts Liederzyklus *Die schöne Müllerin* – Auf der Reise. Mozarts *Don Giovanni* und seine Rezeptionsgeschichte – Examenskolloquium. □ Reinhard Karger: Vokalpolyphonie im 16. Jahrhundert – György Kurtág. Komponieren am Rand. □ N. N.: Überlegungen zur Musikgeschichte – Béla Bartók, Streichquartette Nr. 3, Nr. 4 und Nr. 5 – Passionsmusik im 18. Jahrhundert (Werke von Graun, Hertel und Glaser) (oder: Vom Umgang mit musikalischen Quellen) – Igor Strawinsky: *Histoire du Soldat*. □ Michael Rappé: Black Identities. Die Geschichte der Black Music II. □ Matthias Schmidt: „Musikalische Verführungen“. Mozarts *Don Giovanni* zwischen Struktur und Mythos. □ Walter Weber-Krüger: Mehrstimmige Musik vom Mittelalter bis zum Hochbarock. Harmonische und formale Analyse ausgewählter Werke.

Kiel. Prof. Dr. Siegfried Oechsle: Musikgeschichte 1814–1848: Romantik, Restauration, Biedermeier – S: System und Prozess. Fragmente zu einer Kompositionsgeschichte der „großen Form“ von Haydn bis Mahler – Ü: Kammermusik für Streicher von Schubert, Mendelssohn, Schumann, Gade u. a. – Koll für Examenskandidaten (gem. mit Prof. Dr. Bernd Sponheuer). □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Musikalisches Kunstwerk und Biographie – S: Musik der freien Atonalität im frühen 20. Jahrhundert – S: Einführung in die musikalische Analyse. □ PD Dr. Helmut Well: Die „Künsteleien“ der „Alten Niederländer“ – S: Übung zur Vorlesung – S: Die „Darmstädter Ferienkurse“.

Koblenz-Landau. *Campus Koblenz.* Lehrbeauftragter Dr. Robert Abels: Ü: Die Anfänge des Jazz. □ Prof. Dr. Petra Bockholdt: Musikgeschichte IV: Die Wiener Klassiker – Ü: Klaviertrios von Haydn, Mozart und Beethoven – Pros: Die frühe Oper – S: Werke von Schütz und Bach (gemeinsam mit Prof. Kraus).

Campus Landau. Dr. Marion Fürst: Pros: Notationskunde. □ Prof. Dr. Achim Hofer: Pros: Die Sinfonische Dichtung – S: Arbeitsgruppe Musik im Nationalsozialismus. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – Pros: Die Streichquartette von Joseph Haydn – S: Mozarts *Entführung und Zauberflöte*.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Dieter Gutknecht: S: Musik des Übergangs: 1730–1780 – Pros: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in ausgewählten Beispielen. □ Dr. Hartmut Hein: Pros: Klavierkonzerte der Wiener Klassik – Pros: Das Genre der „Schlachtenmusik“ in Konzert und Film. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: S: Musik und Öffentlichkeit. Historisch-gesellschaftliche Strukturen von Reproduktion, Rezeption und Distribution der Musik. □ Dr. Klaus Pietschmann: Pros: *Am I black enough for you?* Eine interdisziplinäre Annäherung an afro-amerikanische Musik (gemeinsam mit O. Seibt) – Ü: *Am I black enough for you?* Analyse musikalischer Texte. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte II: 1600–1750 oder Von den Anfängen der Oper bis zu Bachs Tod – S: Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens – Pros: Das Schubert-Lied – Koll: Aktuelle Fragen der Musikwissenschaft. □ PD Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum.

Musik der Gegenwart. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Musik im Raum – S: Musik des 21. Jahrhunderts – Pros: Die Musik Karlheinz Stockhausens – Koll: Magister- und Doktorandenkolloquium. □ R. G. Ehlert M. A.: Pros: Lautsprechermusik – technikgeschichtliche Entwicklung und mediale Differenzen. □ Marcus Erbe M. A.: Pros: Electronic Beats. Zur Entwicklung der elektronischen Populärmusik. □ Anselm C. Kreuzer M. A.: Ü: Filmmusik-Analyse. □ Dr. Imke Misch: Pros: Reihengebundenes Komponieren – Pros: *Musique concrète* – *Musique acoustique*. Elektroakustische Musik in Frankreich.

Systematische Musikwissenschaft. PD Dr. Roland Eberlein: S: Einführung in die Geschichte der Orgel und ihrer Register seit ca. 1500. □ Andreas Gernemann: Tontechnisches Praktikum I. □ Lüder Schmidt M. A.: Pros: Darstellung und Interpretation empirischer Daten. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Neuroinformatik und musikpsychologische Forschung – S: Neuromusikologie – Pros: Semiotik der Musik – Akustisches Praktikum.

Musikethnologie. PD Dr. Antonio A. Bispo: S: Musik der Karibik. □ Murat Bulgan M. A.: Ü: Sänger und Dichter mit der Laute: die türkischen Ashik. □ Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Musizierpraxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gemeinsam mit Y. Shimizu). □ PD Dr. Lars-Christian Koch: Die Musikkulturen des indischen Subkontinents. □ Oliver Seibt M. A.: Ü: *Am I black enough for you?* Analyse musikalischer Kontexte. □

Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musik der Indianer Mittel- und Südamerikas – S: Außereuropäisches Musiktheater – Pros: Die Transkription als Methode der Musikethnologie – Ü: Praxis und Theorie des javanischen Gamelan-Spiels – Koll: Magistranden- und Doktorandenkolloquium.

Köln. Hochschule für Musik. Dr. Wolfgang Bretschneider: Textdeutung durch Musik demonstriert an oratorischen Werken von Händel, Haydn, Mendelssohn und Brahms. □ Prof. Dr. Hermann J. Busch: Orgelbau und Orgelmusik im 15. bis 18. Jahrhundert. □ Dr. Rebecca Grotjahn: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert – Pros: Clara Wieck, Robert Schumann und die Idee der romantischen Liebe. □ PD Dr. Anno Mungen: Musik und bildende Kunst – Haupt-S: Instrumentalmusik und Konzertwesen in London 1765–1795 (J. Chr. Bach – Clementi – Haydn). □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Mozarts *Entführung aus dem Serail* – Haupt-S: Die Kammermusik von Johannes Brahms – Haupt-S: Hanns Eislers Theorie und Praxis der politischen Musik. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Pros/S: Musikstile und Musiktraditionen in Indonesien. □ Dr. Thomas Synofzik: Pros: Rockmusik in der DDR – Haupt-S (Diplomstudiengänge): Alte Musik in Köln. □ Dr. Elena Ungeheuer: Einführung in die musikalische Akustik – Pros: Experimentelle Untersuchungen zum Musikverstehen am Beispiel von Popmusik und Neuer Musik.

Leipzig. Evelyn Arnrich M. A.: S: Intertextuelle Zusammenhänge italienischer und französischer Kompositionen im 14. Jahrhundert. □ Tatjana Böhme-Mehner M. A.: S: Musikalische Begabung: Erkennen – Messen – Fördern. □ Marcus Erb-Szymanski M. A.: Ü: E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller. □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Einführung in die musikalische Akustik (gem. mit Dr. Birgit Heise) – Ü: Musikinstrumentenkunde: Die Schlag- und Friktionsinstrumente der Leipziger Sammlung (gem. mit Dr. Birgit Heise). □ Christoph Gaiser M. A.: Ü: Choreograph und Komponist – ein dynamisches Duo? □ Dr. Stefan Keym: Pros: Einführung in die musikalische Formanalyse (mit Ü). □ Prof. Dr. Helmut Loos: Ludwig van Beethoven – Pros: Die Oratorien Georg Friedrich Händels – S: Musikgeschichte Polens (gem. mit Dr. Stefan Keym). □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Trivialität und Kitsch: Soziale Aspekte einer ästhetischen Problematik – S: Musikwissenschaft an der Universität Leipzig (1945–1990) – S: Musikalische Narrativik – S: Die Entwicklung der Musikästhetik in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts – Koll: Magistranden- und Doktorandenkolloquium. □ HD Dr. Lothar Schmidt: Musikgeschichte im Überblick II – S: Zum lyrischen Klavierstück der Romantik – S: Die Rochlitz-Manuskripte der Leipziger Universitätsbibliothek – Ü: Notationskunde. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze: Die deutsche Musiker-Autobiographie vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. □ Dr. Peter Wollny: S: Die Kammermusik von Johannes Brahms.

Lüneburg. Prof. Dr. Peter Ahnsehl: V/S: Geschichte und Soziologie der europäischen Kunstmusik von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts im Überblick (mit S) – Formen und Gattungen der vokal-instrumentalen Ensemblesmusik (historische Entwicklungen, Analysen, Musikpraxis; mit S) – Richard Strauss: Werke und Schriften (mit S.). □ Dr. Monika Buszik: S: Musik in den visuellen Medien – S: Der deutsche Schlager. □ Prof. Helmut Erdmann: Ü: Neue Verfahren in der elektronischen Musik. □ Markus Fein: S: Grundlagentexte zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Dr. Rolf Großmann: S: Vom Phonographen zur DVD. Geschichte und Systematik der Audiomedien – S: Sequenzing I – S: Studiopraxis: Digitale Musikproduktion. □ Anne Jostkleigrew: S: „Organized Sounds“ – Musikkonzeption im 20. Jahrhundert: Zu Ästhetik und Schaffen von Edgar Varèse. □ Sabine Lösler: S: Konzeption, Organisation und Durchführung von Kinder- und Jugendkonzerten. □ Simon Sommer: S: Musik und Sport. □ Dr. Carola Schormann: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Music in/as culture? Populärmusik als Spiegel US-amerikanischer Kultur – Examens-Koll.

Magdeburg. Dr. Monika Bloss: Pros: Geschichte der populären Musik – Überblick zu musikalischen und kulturellen Entwicklungen im 20. Jahrhundert – Haupt-S: Digitale Nähe und analoge Ferne – Popmusik als multimediales Ereignis und als Sozialisationsmedium. □ Rainer Günther: Pros: Einsatz von Neuen Musiktechnologien im Musikunterricht: Bild und Ton = die Verknüpfung von Bildern, Video und Musik – Pros: Einsatz von Neuen Musiktechnologien: Arbeit an schulgeeigneten Musikprojekten. □ Hans-Joachim Herwig: Pros: „Freude, schöner Götterfunken“ – Zur Klassik als Norm, Stil, Epoche – Pros: „Musik“: Probleme und Versuche der Begriffsbestimmung – Ü: Musikjournalistische Textgestaltung – Ü: Bibliographieren. □ Tobias Robert Klein M. A.: Haupt-S: Lieder- und Liedkulturen in Afrika – Haupt-S: Verdi-Studien. □ Prof. Dr. Niels Knolle: Haupt-S: Musikpädagogische Konzeptionen im europäischen Vergleich – Haupt-S: Didaktik der Populären Musik – Konzeptionen einer Unterrichtseinheit – Pros: Medienkunde und Musik-EDV – Haupt-S: Live-Recording: Produktion eines Mitschnitts eines akustischen Ensembles. □ Dr. P. Larsen: Pros/Haupt-S: Wie fang' ich nach der Regel an? Berufsfeld Theater und Konzert: Einsichten und Aussichten. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: Haupt-S: Vorgeschichte der Klangkomposition aus dem Geiste der frühen Musikpsychologie – Pros: W. A. Mozart. Die Klavierkonzerte – Pros: Historische Grundlagen der Musikpädagogik vor 1850 – Ü: Vorgeschichte der Klangkomposition – Ü zum Haupt-S. □ Dr. Rüdiger Pfeiffer: Pros: Musikgeschichte im Überblick (II) und (IV) – Pros: Instrumentenkunde – Pros: Zur Geschichte und Ästhetik der Oper des 19. Jahrhunderts. □ Jörg Ratai: Ü: Rhythustraining am PC – Pros: Produktion eines Hörspiels oder „Ein Spiel mit

dem Hören". □ Dr. Charlotte Seither: Pros: Komponistenportrait Luciano Berio – Haupt-S: *Musica negativa*. Musik als Verweigerung (Spezial-S Tonsatz). □ Dr. Carla Ullrich: Pros/Ü: Methoden des Musikunterrichts – Pros: Praxisfelder der Musikpädagogik für Magister.

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick III: 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Quellen- und Handschriftenkunde – S: Béla Bartók. □ Dr. Albert Gräf: Pros: Einführung in die Musikinformatik – S: Clarence Barlows „Musiquantik“ – Ü: Musikinformatik. □ Thorsten Hindrichs M. A.: Pros: Risorgimento, Verismo, Fascismo: Die italienische Oper zwischen 1860 und 1930. □ Christoph Hust: Pros: Athanasius Kircher und die Musikanschauung im 17. Jahrhundert. □ HD Dr. Ursula Kramer: *Der Ring des Nibelungen* – Ü: Begleitveranstaltung zur Vorlesung „Der Ring des Nibelungen“ – Ü: Konzertdramaturgie. □ Dr. Peter Niedermüller: Pros: Musik und Semiotik. – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ PD Dr. Daniela Philippi: S: Poetisch-musikalische Korrespondenz um 1800 (gem. mit PD Dr. Christian Schärf). □ Tobias Untucht M. A.: Pros: Musik im Wandel der Zeit. Analyse von Formen und Arbeitstechniken anhand ausgewählter Beispiele. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: „Probierstein“ und „Gespräch unter vier vernünftigen Menschen“: Geschichte des Streichquartetts von den Anfängen bis zur Gegenwart – Pros: Bayreuth als Musikstadt – S: Streichquartette in der Nachbarschaft der sog. Wiener Klassik – Ober-S: Besprechung von Examensarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, PD Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling, Prof. Dr. Ludwig Striegel).

Marburg. N. N.: Zur Medialität in der europäischen Musikgeschichte vom 8.–20. Jahrhundert – Haupt-S: Musik und Kirche im 16. Jahrhundert – Haupt-S: Musikkonzepte der Zwanziger Jahre – Pros: Johannes Brahms: Die Sinfonien. □ Dr. des. Panja Mücke: Pros: Musical – Pros: Musik, Architektur und Bildkünste: Wechselbeziehungen im höfischen Kontext (zus. m. Dr. E. B. Krems). □ Prof. Dr. Martin Weyer: Orgelmusik von Reger bis Ligeti – Haupt-S: Beethovens Klaviermusik. □ C. Schweitzer: Historische Tasteninstrumente und ihre Verwendung in der Generalbasspraxis.

München. Dr. habil. Claus Bockmaier: Ü: Ludwig von Beethoven: Die Sinfonien Nr. 3 und Nr. 9. □ Matthias Bieber M. A.: Ü: Musik und Sprache im Deutschen: Schlager, Rammstein. □ Dr. habil. Fred Büttner: Ü: Franz Liszt, Sinfonische Dichtungen. □ Dr. Klaus Döge: Pros: Arnold Schönbergs frei-atonale Schaffensphase (1908–1920). □ Dr. Bernd Edelmann: S: Richard Strauss, „Feuersnot“, Blockseminar im Richard-Strauss-Institut Garmisch – Ü: Das Bild des Komponisten im Film (mit Videovorführungen) – Ü: Musikgeschichte in Beispielen I (900–1600). □ Dr. habil. Issam El-Mallah: Rhythmen der arabischen Golfländer. □ Dr. habil. Birgit Lodes: Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – Haupt-S: Lieder und Liedgattungen der Wiener Klassiker – Pros: Klaviermusik von Domenico Scarlatti. □ Dr. Michael Raab: Ü: Programmheftgestaltung. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Geschichte der amerikanischen Musik II (Vom 1. Weltkrieg bis zur Gegenwart) – Haupt-S: Hauptströmungen der nord-amerikanischen Avantgarde nach 1918 (3) – Ü: Die Lieder Johannes Brahms' – Koll: Zum aktuellen Stand des Komponierens. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Musikgeschichte im Überblick IV (1830–1914) – Haupt-S: Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg* (3) – S: Ludwig van Beethoven: Ausgewählte Klaviersonaten – Koll für Doktoranden und Magistranden. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Helmut Lachenmann. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Claudio Monteverdi – Haupt-S: Bruckners Symphonik (3) – Koll für Doktoranden und Magistranden. □ Martin Zöbeley M. A.: Ü: Vokalensemble.

München. *Hochschule für Musik und Theater.* Dr. phil. habil. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik – S: Ludwig van Beethoven: Die Sinfonien Nr. 1, 2 und 5, 6. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte I: Antike und mittelalterliche Einstimmigkeit – Musikalische Gattungen im 20. Jahrhundert I – Koll: Diskussion und Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten – S: Doktorandenseminar.

Münster. Dr. Rebekka Fritz: Pros: „Songs and Sonets“. Musik und Dichtung im 17. Jahrhundert in England (gem. mit Prof. Dr. Inge Leimberg). □ PD Dr. Jürgen Heidrich: Die Musik des 15. Jahrhunderts – S: Quellenkundliche Übungen an den Beständen der Santini-Bibliothek – Pros: Igor Stravinsky – Ü: Wolfgang Amadeus Mozarts Klaviersonaten. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Heinrich Schütz und seine Zeit – Doktorandenkoll. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: Musikalische Moderne – S: Die Sinfonien Beethovens – Pros: Einführung in die Musikethnologie – Ü: Musikwissenschaftliche und multimediale Arbeitsmethoden. □ Jin-Ah Kim: Pros: Das Vokalwerk Johann Sebastian Bachs. □ Dr. Diethard Riehm: Ü: Die Musik des Barock (Musikgeschichte im Überblick II) – Ü: Bestimmungsübungen – Pros: Richard Strauss. □ Prof. Dr. Winfried Schlepffhorst: Doktorandenkoll.

Oldenburg. Eckart Beinke: S: Organisation von Konzerten – Werke von Carola Bauckholt. □ Karin Bösel: Pros: Praxismodelle der Musiktherapie für die Musikpädagogik an allgemeinbildenden Schulen. □ Prof. Violeta Dinescu: Ü: Das axiomatische Denken in der Musik – Die Welt der Rhythmen. □ Prof. Dr. Gerald Farmer: S: American Classical Composers – Pros: The American Musical. □ Marion Gerards: Pros: Brahms. □ Dr. Kadja Grönke: S: Zur Entwicklung der musikalischen Analyse am Beispiel der Beethoven-Rezeption. □ Prof. Dr. Ulrich Günther: S: Fach

Musik – Pisa-Studie, Analysen und Beobachtungen, Folgen und Folgerungen. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: Sprechen über Musik – Pros: Geschlechterverhältnisse in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Inge Karger: S: Einführung in empirisches Arbeiten in der Musikwissenschaft. □ Andreas Kölling: S: Radiopraxis – Digitalschnitt – Magazinerstellung. □ Dr. Barbara von der Lühe: S: Musik im Exil. Projekt Mediale Arbeit mit Zeitzeugen. □ Dr. Gertrud Meyer-Denkman: S: Der neue Blick, das neue Ohr: Zur Entwicklung der audiovisuellen Medien in Musik und Kunst. □ Dr. Christoph Micklisch: Pros: Analyse und Produktion von Musik-Video-Clips in der Schule – S: Präsentationsformen von Popmusik. □ Dr. Georg Mondwurf: Pros: Operndidaktik. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: S: Reflexe des Tangos in der Kunstmusik – Pros: Stummfilm: live vertont mit Improvisationskonzepten – Pros: Jazz in Deutschland zwischen 1918 und 1945 – S: Hymnen. Über nationale Identitäten und deren audiovisuelle Symbole (gem. mit Dr. Rainer Fabian und Volker Steinkopff). □ Prof. Dr. Peter Schleuning: Ü: Arrangieren im 19. Jahrhundert. Kunstmusik – Pros: Musikgeschichte im Überblick. Eine politische Geschichte der Musik (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh). □ Dr. Ursula Siefken-Schulte: S: Rechtsfragen in der Musikproduktion. Urheberrecht, GEMA, Vertrags- und Tarifrecht. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: Pros: Einführung in die Musikalische Akustik, Instrumentenkunde und Neue Technologien – Pros: Neue Materialien für die Interkulturelle Musikerziehung – S: Ist die Welt Klang? Das phantastische Œuvre des Joachim Ernst Berendt. □ Cornelis Teeling: Pros: Strukturprinzipien des balinesischen Gamelans.

Potsdam. *Historische Musikwissenschaft.* Lehrstuhlvertretung Prof. Dr. Rüdiger Pfeiffer: Musik des Barockzeitalters und der Klassik – Musikentwicklung im 20. Jahrhundert.

Systematische Musikwissenschaft. Rüdiger Pfeiffer: Haupt-S: Ausgewählte Themen und Problemfelder der Musikästhetik in Geschichte und Gegenwart – Koll für Doktoranden und Examenskandidaten zur systematischen und historischen Musikwissenschaft. □ Dr. Bernfried Höhne: Pros: Musikalische Formenlehre und Grundlagen der Musikanalyse.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff: Ü: Repertoirekunde: Französische Symphonik des 19. Jahrhunderts. □ Graham Buckland: Ü: Instrumentationskunde. □ Dr. Torsten Fuchs: Ü: Von der Moderne zur Neuen Musik. Musikentwicklung in der 1. ČR: von Vítěslav Novák bis Alois Hába. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Musik in Bayern 1500–1800. □ Prof. Dr. David Hiley: Hector Berlioz (1803–1869) – S: Die Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit – Ü: Lektürekurs: Schriften englischer Komponisten über die Musik (in englischer Sprache). □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Allgemeine Musikgeschichte III (Barock und Klassik) – S: Die Kammermusik Max Regers – Pros: Francesco Gasparini und die Generalbasspraxis im frühen 18. Jahrhundert. □ PD Dr. Rainer Kleinertz: Einführung in die Musikpsychologie – Pros: Musikpsychologie – Ü: Bernd Alois Zimmermann. □ Michael Wackerbauer: Ü: Musikinstrumentenbau in Regensburg. Katalogisierungsprojekt der Sammlung im Historischen Museum der Stadt Regensburg. □ Prof. Dr. David Hiley, Prof. Dr. Wolfgang Horn, PD Dr. Rainer Kleinertz: Koll zu aktuellen Forschungsproblemen.

Saarbrücken. Dr. Helmut Brenner: Ü: Pop-Musik: Einführung in die Volkslied-Forschung. □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: Die franko-flämische Schule – S: Refrainformen von 1200 bis 1600 – Ü: Notationslehre. □ Wolfgang Korb: Ü: Musikwissenschaft und Rundfunk. □ Dr. Andreas Krause: Pros: Jacques Offenbach. □ Dr. Rainer Schmusch: Pros: Musik vor 1600: Der Cantus firmus als Kompositionsprinzip. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – Pros: Ouvertüre, Introduction, Vorspiel – S: Musikdramatische Gattungen des 19. Jahrhunderts und ihre Übersetzungen (gem. mit Prof. Dr. Gerzymisch-Arbogast) – Doktorandenkoll (gem. mit Prof. Dr. Wolf Frobenius). □ Dr. Andreas Wagner: Ü: Musikwissenschaft und Theater (gem. mit Alexander Jansen). □ PD Dr. Tobias Widmaier: S: Musik im Exil.

Salzburg. Dr. Manfred Bartmann: Einführung in die Musikwissenschaft 2: Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie 3 (mit Ü) – Pros: Experimentelle Klangforschung – Geschichte der Rockmusik (mit Ü). □ Dr. Claudia Jeschke: Einführung in die Tanz- und Musiktheaterforschung (mit Ü) – S: Der Moderne Tanz. □ Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Ü: Mensuralnotation – S: Ludwig van Beethoven: Die Klaviersonaten – Koll: Forschungsseminar. □ Dr. Matthias Schmidt: Musikgeschichte 3: Von A. Vivaldi zu L. v. Beethoven – Komponierte Kindheit (mit Ü). □ Mag. Hendrik Schulze: Methoden und Zielsetzungen der musikalischen Analyse (mit Ü) – Drama und Musik in der venezianischen Oper von Monteverdi bis Vivaldi. □ Dr. Jürg Stenzl: Musiktheoretische Grundbegriffe (gem. mit Prof. Christian Ofenbauer, Universität Mozarteum und Gästen) – Koll: Konversatorium für Diplomanden und Doktoranden.

Salzburg. *Universität Mozarteum.* □ Prof. Dr. Joachim Brügge: Ü: Musiksoziologie – Ü: Filmmusik (gemeinsam mit Prof. Wolfgang Pillinger) – S: Geschichte der Klaviermusik nach 1945 – S für Diplomanden – S für Dissertanten. □ Dr. Josef R. Fuchs: Artikulation und Ornamentik bei J. S. Bach 2 (mit Ü). □ Prof. Dr. Wolfgang Grätzer: Musikgeschichte der Renaissance und des Barock – S: Bachmann-Vertonungen – S für Diplomanden – S für Dissertanten. □ Dr. Ernst Hintermaier: Repertoire und Analyse der Kirchenmusik 2. □ Prof. Dr. Thomas Hochradner:

Geistliche Musik im 20. Jahrhundert – Einführung in das wissenschaftlichen Arbeiten (mit Ü) – Ü: Schreiben über Musik (gemeinsam mit Prof. Dr. Michaela Schwarzbauer) – S: Geschichte der Volksliedsammlung. □ Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: Das späte 18. und 19. Jahrhundert (Musikgeschichte 5) – Europäische Kultur in Geschichte und Gegenwart 2 – Ausgewählte Kapitel der Musikethnologie – Geschichte des Liedes und Oratoriums 2 – Exkursion: Das musikalische London – S für Diplomanden – S für Dissertanten. □ Dr. Albrecht Lahme: Medizinische Probleme bei Musikern und ihre Prävention. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musik der Klassik und Romantik – S: Schuberts Klaviersonaten – S für Diplomanden – S für Dissertanten. □ Dr. Manfred Mittermayer: Europäische Literaturgeschichte 2. □ Prof. Dr. Thomas Nußbaumer: Musikethnologie 2 (Außereuropäische Musik) – Kulturgeschichte des Musikhörens. □ Prof. Dr. Michaela Schwarzbauer: Musikästhetik und Musikphilosophie – Ü: Schreiben über Musik (gemeinsam mit Prof. Dr. Thomas Hochradner) – S für Diplomanden – S für Dissertanten.

Siegen. Prof. Dr. Hermann J. Busch: S: Ausgewählte Beispiele aus dem Operschaffen R. Wagners – Musikgeschichte I (bis 1750). □ Dr. Martin Herchenröder: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Werner Klüppelholz: S: Musik im Rundfunk. □ Dr. Anne Niessen: S: Methodik des Musikunterrichts zwischen theoretischem Hintergrund und praktischer Anwendung. □ Prof. Dr. Marie Luise Schulten: S: Begabung – Lernen – Motivation. Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Pianisten, Pianisten: Interpretationen im Vergleich – S: Wirkung des Musikhörens auf Lernleistungen – Pros: Einführung in die Musikpädagogik. □ O. Schumann: S: Suite und Divertimento.

Stuttgart. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst:* Prof. Dr. Joachim Kremer: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik des 19. Jahrhunderts – Haupt-S: „Sterben ist mein Gewinn“. Musik zu Tod und Begräbnis im 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Koll für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Musik und Unterhaltung – Haupt-S.: Popkultur – Pros.: Die Messen von Joseph Haydn – Koll für Examenskandidaten. □ Anne-Katrin Styppa: Pros: Grundkurs – Arbeitstechniken für Studierende der ML- bzw. KA-Studiengänge. □ Dr. des. Christiane Tewinkel: Pros: Die Lieder Hugo Wolfs. □ Dr. Helmut Völkl: Kirchenmusikgeschichte: Kirchenmusik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Joachim Kremer, Prof. Dr. Dörte Schmidt, Dr. des. Christiane Tewinkel: Koll zu aktuellen Forschungsfragen (für Doktoranden).

Trossingen. *Staatliche Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Thomas Kabisch: Boulez, Cage, Dylan, Eisler, Lachenmann: Aspekte musikalischer Autonomie in der Musik des 20. Jahrhunderts (mit Pros) – S: Schönberg, *Moses und Aron* – Koll für Examenskandidaten – Ü: Arbeitsgruppe Musiktheorie im 20. Jahrhundert. □ Dr. Linda Maria Koldau: S: Musikalische Einflüsse Italiens auf Süddeutschland bis zur Säkularisation (gem. mit Dr. Michael Kaufmann). □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Joseph Haydn – S: Lieder von und für Frauen in der Frühen Neuzeit – S: Mozart: Streichtrio, Streichquartett, Streichquintett – Koll für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Andreas Traub: Kirchenmusikgeschichte III.

Tübingen. Prof. Dr. August Gerstmeier: Die Sinfonien von Krzysztof Penderecki (II) – S: Die Brecht-Vertonungen von Kurt Weill – Haupt-S: Formkonzepte in der Musik und ihre historischen Wurzeln – Koll für Examenskandidaten. □ Dr. Stefan Morent: Ü: Grundlagen abendländischer Musik. Texte zur Musiktheorie und -praxis aus dem frühen Mittelalter. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Händel: Das vokale Werk – Haupt-S: Wagners *Ring* – S: Arbeitsgruppe Instrumentenkunde – S: Doktoranden- und Magistrandenkolloquium. □ Prof. Dr. Andreas Traub: S: Evangelische Dialog-Kompositionen im 17. Jahrhundert. □ HD Dr. Michael Zywiets: Orgelmusik im 20. Jahrhundert – Pros: Einführung in Geschichte und Theorie des Gregorianischen Chorals – S: Das Orgelwerk Olivier Messiaens.

Weimar-Jena. *Hochschule für Musik „Franz Liszt“ – Friedrich-Schiller-Universität.* Prof. Dr. Detlef Altenburg: Einführung in die Instrumentenkunde – S: Musik und Rhetorik – Pros: Frühgeschichte der Oper (Florenz, Mantua, Rom und Venedig) – Koll zu aktuellen Forschungsproblemen (gem. mit Prof. Dr. Michael Berg, Prof. Dr. Helen Geyer, HD Dr. Franz Körndle, Prof. Dr. Albrecht von Massow). □ Prof. Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick II: Vom Barock zur Klassik – Musikgeschichte im Überblick IV: 1918 bis heute – Musik. Religion. Kultus – Ü: Musik hören. Musik verstehen. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Die italienische Oper des ausgehenden Settecento bis zum frühen Verdi – S: Carlo Gesualdo und die Musik des Cinquecento – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Formenlehre. □ Dr. Roman Hankeln: Pros: Musik der Abtei Saint Martial – Ü: Theorie der Textvertonung von Mattheson bis Kirnberger (1740–1780). □ Dr. Oliver Huck: Pros: Virginal- und Lautenmusik der Elisabethanischen Zeit. □ HD Dr. Franz Körndle: Musikgeschichte im Überblick III: von 1700 bis gegen 1830 – S: Die Jenaer Chorbücher – Pros: Die Wiederentdeckung alter Musik im 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. Arne Langer: Ü: Historische und aktuelle Probleme der Aufführungspraxis der Barockoper. □ Dr. Irina Lucke-Kaminiarz: Ü: Die Tonkünstlerversammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Musik als Soziologie – S: Iannis Xenakis im Kontext der Neuen Musik nach 1950 (gem. mit Prof. Michael Obst) – Pros: Grundbegriffe der Musikästhetik. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Einführung in die Musikpsychologie und Begabungsforschung (gem. mit Tatjana Böhme-Mehner M. A.). □ Thomas Radecke M. A.: Ü: *Musica instrumentalis deusch.* Die

Musikinstrumente des 16. und 17. Jahrhunderts (kursorische Lektüre). □ Dr. Axel Schröter: Ü: Zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Musiksoziologie 4: S: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und ihre pädagogische Relevanz – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. Dr. Marie-Agnes Dittrich: Formen der Wiener Klassik – Sonatensatzformen des 18. und 19. Jahrhunderts – Analysen ausgewählter Werke zwischen ca. 1850 und 1910 – Analysen ausgewählter Werke seit 1950 – Koll zu Problemen der Analyse und Besprechung der Examensarbeiten. □ Dr. Christian Glanz: Musikgeschichte 4: 19. Jahrhundert – Musikgeschichte 8: Projekt Lehrpraxis: pädagogische Klaviermusik – Geschichte, Spiel und Literatur. □ Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 4: S: Von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart – S: Komponieren im 15. Jahrhundert: Johannes Ockeghem – S: Musikwissenschaftliches S: Carneval und Musik. □ Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Methoden der Musikanalyse II (strukturanalytische und inhaltsanalytische Ansätze) – S: Diplomanden-seminar. □ Prof. Mag. Dr. Gerlinde Haid: S: Europäische Volksmusik: Spezialthemen österreichischer Volksmusik – Transkription und Analyse (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Pietsch) – S: Diplomandenseminar (gem. mit Dr. Ursula Hemetek und Prof. Dr. Rudolf Pietsch) – S: Dissertantenseminar (gem. mit Dr. Ursula Hemetek) – S: Feldforschungspraktikum (gem. mit Dr. Ursula Hemetek). □ Gastprofessor Dr. Christopher Hailey: Das Liedschaffen zur Zeit der Wiener Schule – S: Zum Briefwechsel der Wiener Schule. □ Mag. Dr. Lukas Haselböck: S: Musikalische Struktur-analyse 2. □ Dr. Ursula Hemetek: S: Musik der Minderheiten 2 (Gestaltung einer Radiosendung) – Ethnomusikologie für Dissertanten. □ Dr. Andreas Holzer: Musikgeschichte 2: 15.–17. Jahrhundert. – □ Lehrbeauftragter Mag. Michael Huber: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 2. □ Mag. Dr. Stefan Jena: S: Johann Sebastian Bach: Wirkungsgeschichte und Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 2: Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis zum 16. Jahrhundert – Musiktheater der letzten 10 Jahre – S: Die Wiener Schule und Beethoven – Diplomanden- und Dissertantenkoll (gem. mit Dr. Markus Grassl) – Musikgeschichte 6. □ Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – S: Historische Aufführungspraxis II (gem. mit Mag. Dr. Stefan Jena) Aufführungspraxis der Vokalmusik II – S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 16.–19. Jahrhunderts – S: Notation Alter Musik und Aufführungspraxis – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Mag. Dr. Stefan Jena.). □ Prof. Dr. Desmond Mark: S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens – S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation (Forschungsseminar). □ Prof. Dr. Anita Mayer-Hirzberger: Übungen zur Musikgeschichte 1: Populäre Musik – Musikgeschichte 2. □ N N: Musik nach 1945 – Musikwissenschaftliches Privatissimum – Übungen zur Musikgeschichte 2: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – Musikwissenschaftliches Seminar: Biographie – Allgemeine Repertoirekunde 2. □ Prof. Mag. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologie 2: Musiksoziologische Reflexion und musikalische Praxis – S: Frau und Musik: Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Dr. Manfred Permoser: Musikgeschichte 6: Musikstadt Wien – Studien zur Musiktopographie und Institutionengeschichte (mit Exkursionen) – Übungen zur Musikgeschichte 2: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Diplomanden-Seminar (gem. mit Ass.Prof. Dr. Mayer-Hirzberger). □ Prof. Dr. Rudolf Pietsch: Volksmusik 1, 2 – Volksmusikensemble 1, 2 (gem. mit Lehrbeauftragtem Prof. Hermann Härtel) – Bewegungs- und Tanzpraktikum. □ Prof. Dr. Margareta Saary: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 2 – S: Strukturanalyse III – S: Musikanalytisches Seminar 2 – S: Privatissimum. □ Prof. Dr. Werner Schulze: Harmonik 2: Die Musik in harmonikaler Deutung – Harmonik 6: Der harmonikale Denkansatz im 19./20. Jahrhundert und seine Chancen in der Zukunft. □ Prof. Dr. Alfred Smudits: Systeme der Musiksoziologie: Systematische Ansätze und Geschichte der Musiksoziologie – Einführung in die Kulturgeschichte – S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Prof. Dr. Cornelia Szabó-Knotik: S: Diplomanden- und Dissertantenseminar – Musikgeschichte 4: Musik als Identifikationsangebot im urbanen Milieu Österreichs – Einführung in die Musik. □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Vergleichende Interpretationstechnik: Musik des 14.–18. Jahrhunderts.

Würzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Zur Theorie und Praxis der Klassischen Vokalpolyphonie. □ Dr. Hansjörg Ewert: Pros: Singakademie: Weltliches Oratorium und Vokalsinfonik im 19. Jahrhundert – Pros: „symphionalis est anima“: Sprache und Musik bei Hildegard von Bingen im Kontext mittelalterlicher Musikphilosophie (gemeinsam mit Dr. Dag Nikolaus Hasse) – Ü: Einführung in die Paläographie der Musik des Mittelalters (anhand von Quellen der Bamberger Staatsbibliothek). □ Thomas Irvine: Jazz, Amerikas Klassik? Über Musik und Identität. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Die Musik vom Zeitalter Beethovens bis zum Ende des 20. Jahrhunderts (Musikgeschichte IV) – S: Englische Musik im 16. und 17. Jahrhundert – Ü: Schwarze Mensuralnotation – Ü: Quellenlektüre zur *Seconda Pratica* – Koll über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (mit Prof. Dr. Just und Prof. Dr. Osthoff). □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Forschungssemester. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann: Pros: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: S: Musik in Italien um 1400 (spätes Trecento bis Dufay).

Musikpädagogik. Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Forschungssemester. □ Prof. Barbara Metzger: Einführung in die Elementare Musikpädagogik – S: Arbeitsfelder und Methoden der Elementaren Musikpädagogik. □ Dr. Thea Richter: S: Didaktik und Methodik des Musikunterrichts in der Grundschule – S: Musik erfinden: freie und gebundene Improvisation im Musikunterricht – S: Repetitorium für Examenskandidaten der Grund-, Haupt- und Sonderschule – S: Didaktik und Methodik des Musikunterrichts in der Sonderschule – S: Spielen mit Orff-Instrumenten – S: Die Lehrpläne des Faches Musik für Grund-, Haupt- und Sonderschulen in den verschiedenen Bundesländern. □ Elke Szczepaniak: S: Die Reichsschulmusikwochen als Forum innovativer musikpädagogischer Ideen. □ Dr. Erich Tremmel: S: Musikinstrumente und ihre Vermittlung in der Schule in Vergangenheit und Gegenwart. □ Prof. Dr. Hermann Ullrich: Geschichte der Musikpädagogik I: Von den Anfängen bis 1900 – S: Didaktik der regionalen Musikgeschichte.

Zürich. Antonio Baldassarre: Corelli: Rezeption, Aufführungspraxis, Edition (gem. mit Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen). □ PD Dr. Dorothea Baumann: Koll: Musikpsychologie. □ Dr. Therese Bruggisser: Pros: Vom Gregorianischen Choral zur mehrchörigen Festmesse – Musikhandschriften in Schweizer Klosterbibliotheken (Quellenkunde). □ Dr. Michele Calella: Pros: Das Klavierkonzert im 19. Jahrhundert. □ Dr. Bernhard Hangartner: Pros: Gregorianischer Choral: die Neumen und ihre Ausführung. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Geschichte der Fuge – S: Corelli: Rezeption, Aufführungspraxis, Edition (gem. mit Antonio Baldassarre) – S: Jean Sibelius (gem. mit Prof. Dr. Laurenz Lütteken) – Koll: Aktuelle Forschungsfragen (gem. mit Prof. Dr. Laurenz Lütteken). □ Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Mazedonische Volksmusik (gem. mit Branka Kostic). □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Das Streichquartett im 19. Jahrhundert – Pros: Haydns Londoner Symphonien – S: Jean Sibelius (gem. mit Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen) – Koll: Aktuelle Forschungsfragen (gem. mit Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen). □ Dr. Dieter Ringli: Ü: Hören außereuropäischer Musik II – Pros: Einführung in die Musikethnologie II.

BESPRECHUNGEN

Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris. Die Recensio maior des sogenannten „Libellus practice cantus mensurabilis“. Hrsg. von Christian BERKTOLD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1999. 128 S., Notenbeisp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 14.)

Die Edition veranschaulicht die Überlieferungsproblematik einführender Handbücher im Spätmittelalter. Bei dem Johannes de Muris zugeschriebenen *Libellus* sind zunächst zwei Hauptrezensionen zu unterscheiden. Die „Recensio minor“ findet sich vor allem in englischen Handschriften, die mit der ältesten und zentralen Textredaktion, der so genannten „Berkeley“-Fassung, zusammenhängen. Die besonders in Oberitalien verbreitete und von dort ausstrahlende „Recensio maior“ dokumentiert demgegenüber die gestaltende Rezeption der Lehre. Ihr ist die Edition gewidmet, die somit keine ‚Urfassung‘, sondern eine in der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand gewordene Fassung bietet.

Berkold unterscheidet in dieser Überlieferung zwei Hauptrezensionen, A und B, die er getrennt vorlegt und deren Quellen er einzeln beschreibt und in Stemmata bringt. Dabei sind die Notenbeispiele ein wesentliches Kriterium; ihnen ist ein ausführlicher Kommentar gewidmet. Dies verdeutlicht, dass die Notenbeispiele keine ‚Beigaben‘, sondern ein dem kurzen, in zwölf Kapitel unterteilten Text gleichgewichtiger Teil der Lehre sind. Es ergibt sich aus der Sache, dass das Kapitel „De imperfectione“ das umfangreichste ist.

Es ist Berkold zu danken, dass er in sorgfältiger und mühevoller Kleinarbeit die Breite der Überlieferungsproblematik anschaulich macht und so zeigt, wie ‚Geschichte der Musiktheorie‘ auch aussehen kann.

(Januar 2001)

Andreas Traub

CLAUDIO GALLICO: *Sopra li fondamenti della verità. Musica italiana fra XV e XVII secolo.* Roma: Bulzoni Editore 2001. 442 S., Notenbeisp. („Europa delle Corti“. Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento 97.)

Claudio Gallico hat sich als einer der führenden Musikwissenschaftler vor allem im Bereich der norditalienischen Hofmusik profiliert. Das Musikleben seiner Heimatstadt Mantua ist dabei Ausgangspunkt und Zentrum seiner Arbeit gewesen; für die Erforschung des Hoflebens der Gonzaga, vor allem zur Zeit der Isabella Gonzaga d’Este um 1500, wie für die Monteverdi-Forschung hat Gallico seit den frühen 1960er-Jahren Impulse gesetzt, die sich paradigmatisch in der vorliegenden Sammlung wiederfinden.

In der Einleitung zu den knapp 40 Aufsätzen äußert sich der Autor selbst zu seiner Arbeitsweise und liefert damit – über die thematische Verknüpfung der Texte hinaus – einen roten Faden für deren Lektüre. (Viele der Texte sind Gallicos Editionsarbeit verpflichtet, den Ausgaben von Kirchenkonzerten Viadanas, von Madrigalen und der Gesamtausgabe Frescobaldis.) Unabhängig von der hier durchaus spürbaren Veränderung der Musikwissenschaft zwischen 1960 und 2000 folgte Gallico stets dem Anspruch einer stark kontextbezogenen Quellenforschung, was am Anfang seiner Karriere nicht selbstverständlich war. Auf der Basis von Textkritik die Wirkung von Kompositionen zu untersuchen, begreift er als eine Aufgabe der Mentalitäts- und Geschmacksgeschichte. Was darüber hinaus unter der „Notwendigkeit“ zu verstehen ist, „den impliziten Wert wiedergefundener musikalischer Objekte zu erkennen, abzuwägen und zu erklären“ („la necessità di distinguere, graduare, dichiarare il valore intrinseco degli oggetti musicali ritrovati“, S. 12), bleibt – aus deutschsprachiger Sicht – zunächst unklar. Anzunehmen ist, dass Gallico damit auch die ästhetische Bewertung von Musik beachtet und durch ihre Funktion im historischen Kontext relativiert wissen möchte.

So scheint es symptomatisch, dass er sich innerhalb der Hofmusik um 1500 der ästhe-

tisch vergleichsweise anspruchslosen Frottola gewidmet und deren Bedeutung aufgewertet hat. Mit textkritischen Methoden hat er den Einfluss volkstümlicher Dichtungen und Stilmittel auf die Gattung belegt und dabei weit-sichtige Thesen für den Paradigmenwechsel um 1520 aufgestellt. Die Spaltung der Frottola in die Gattungen Villotta und Villanella sieht er als Signal für die Konstitution neuer gesellschaftlicher, ideologischer Strukturen, nämlich für die Trennung des Höfischen von der populär scheinenden Kultur. Da er als einer von wenigen Wissenschaftlern die damals virulenten literarischen Debatten um die Etablierung einer italienischen Volkssprache und das humanistische Nachahmungsprinzip im Blick hat, kann er die Entstehung des Madrigals tiefer verständlich machen, die aus rein musikalischer Sicht bruchstückhaft bleibt. In der Anreicherung des musikalischen Satzes durch polyphone Künste im Madrigal sieht er eine Antwort der Musik auf die in der Literatur geforderte Anhebung des Stils im Sinne des Nachahmungsprinzips. „[L]a tecnica – arte – è un apriori concettuale, una idea, alla cui concreta realizzazione sonora si tende per imitazione, appunto“ (S. 391).

In diesen thematischen Kontext gehören zudem die Nachweise der *Poesia per musica* der dichtenden Isabella Gonzaga d'Este wie eines musikalischen Dialogs von Niccolò da Correggio in der Vertonung Tromboncinos von 1509, wodurch Gallico am Anfang seiner Karriere Alfred Einsteins Annahme des ersten Dialogs in der Musik um 1514 (in *ZfMw* 10, 1928/29, S. 618/19) widerlegt (S. 33). Beiträge zu Jaquet de Mantova, zu Karnevalsliedern im Umfeld Lorenzos, zu weltlichen Liedern Josquins oder zum Wirken von Petrucci mit einer Übersicht seiner Drucklegungen ergänzen diesen Forschungsschwerpunkt.

Sein literaturkritischer Blick kommt Gallico ebenso in der Monteverdi-Forschung und deren Umfeld zugute. Die Funktion von Dichtung untersucht er in Kompositionen Monteverdis, in der „Lettera amorosa“ nach Achillini, im *Orfeo* und im *Combattimento* nach Tasso, in den Canti von Domenico Mazzocchi oder in Motetten und in der Theatermusik Stradellas; Forschungsaspekte sind dabei die Vermittlung des gegen-reformatorischen Moralismus, die Hinwendung zum Theatralischen, die Entwicklung des

„stile rappresentativo“ sowie Verbindungen zwischen wichtigen Zentren wie Rom und Venedig. Gallicos regionalgeschichtliches Interesse zeigt sich ferner in kirchen- und theatergeschichtlichen Studien, etwa am Beispiel Parmas.

Giovanni Battista Donis „Discorso sul recitare in scene“ (1640) ist als Quelle vollständig abgedruckt und kommentiert.

In der Verbindung von Kürze, Detailliebe und interdisziplinärer Weitsichtigkeit sind Gallicos Texte für alle an der italienischen Kultur des 15. bis 17. Jahrhunderts Interessierten wertvoll und wären eine Übersetzung ins Deutsche wert. Aufgrund der Sprachbarriere dürfte die Sammlung jedoch vor allem Spezialisten vorbehalten bleiben, die hier einen unverzichtbaren Fundus an Quellen und Diskussionspunkten finden.

(September 2002)

Sabine Meine

BERNHARD JANZ: Der Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana. Studien zur Geschichte des Bestandes. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2000. 512 S. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 8.)

Der in der Vatikanischen Bibliothek verwahrte Musikalienfond der päpstlichen Sängerkapelle ist mit seinen reichen, über vier Jahrhunderte umspannenden Beständen eines der zentralen Quellenreservoirs der Musikgeschichte. Insbesondere die Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts waren häufig Gegenstand der Forschung, wobei auch die Frage von später hinzugekommenen und verloren gegangenen Codices immer wieder eine zentrale Rolle spielte, da sie eine wesentliche Grundlage für die Bewertung der überlieferten Handschriften und deren Repräsentativität darstellt. Einen wichtigen Beitrag zur Entwirrung der komplizierten Bestandsgeschichte leistet Bernhard Janz in der überarbeiteten Fassung seiner Heidelberger Habilitationsschrift, in der er die überlieferten Verzeichnisse bzw. die in den Handschriften enthaltenen Katalogisierungsspuren ausführlich beschreibt und auf deren Grundlage Verluste aufzeigt, Veränderungen in einzelnen Chorbüchern benennt sowie fragliche Autorenzuschreibungen diskutiert. Den Schwerpunkt des umfangreichen Anhangs bildet eine als Konkordanz bezeichnete Auflistung sämtlicher heute im Fondo befindlichen Musikhandschriften mit-

einer kurzen Beschreibung und den entsprechenden Angaben in den ausgewerteten Quellen. Ferner bietet Janz neben einer Reihe von Textdokumenten zur Bestandsgeschichte die Rekonstruktion des frühesten bekannten Katalogs, den Raffaele Panuzzi 1687/88 anlegte und von dem nur der Index erhalten ist, sowie eine Liste der mit der Abkürzung „lib.“ gekennzeichneten Signaturen, bei denen es sich um die Reste einer um 1570 vorgenommenen Inventarisierung handelt.

Neben dem außerordentlichen praktischen Wert dieser Verzeichnisse, die Aufschluss über Entwicklung und Benutzung der Codices geben, besteht das wesentliche Interesse der Untersuchung in der Erkenntnis, dass eine überraschend große Zahl von Handschriften massiven Veränderungen etwa durch Aufspaltung oder Anbinden von Einzelfaszikeln unterworfen war und eine weit größere Zahl noch seit dem 17. Jahrhundert verloren gegangen ist. Zwar erscheinen einige Gewichtungen in Janz' Skizzierung der Verlustgeschichte überspitzt; zum einen etwa die Charakterisierung der möglicherweise gravierenden Verluste im Sacco di Roma, auf die auch die Präambel der Konstitutionen von 1545 verweist, als Propaganda des Palestrina-Biographen Baini; zum anderen die Ableitung einer Bestandsminderung von etwa 50 % zwischen 1570 und 1687 allein aus den Lücken in der Reihe der erhaltenen „lib.“-Signaturen, über deren genaue Bedeutung und Systematik viel zu wenig erschließbar ist, als dass ihre Lückenhaftigkeit einen so weitreichenden Schluss erlauben würde. Dennoch bleibt als Fazit festzuhalten, dass künftige Repertoireuntersuchungen speziell zur vielfach erforschten Frühzeit mit einem deutlich größeren, heterogeneren Musikalienbestand als dem erhaltenen zu rechnen haben und auch älteste Handschriften noch Jahrhunderte später auseinander genommen oder ergänzt werden konnten.

Angesichts der sorgfältigen Auswertung der Quellen verwundert es, dass der bis heute üblicherweise benutzte Katalog von José Maria Llorens aus dem Jahr 1960 praktisch keine kritische Bewertung erfährt, obwohl seine allgemein beklagte Unzulänglichkeit dies als dringendes Desiderat erscheinen lässt. Insbesondere die Problematik der vielfach willkürlich erscheinenden Autorenzuschreibungen durch Llorens wird zwar gelegentlich konstatiert, aber offen-

bar ist dem Autor nicht bekannt, dass diese auf Laurence Feiningers in den 1940er-Jahren vorgenommenen, vor allem auf Stilkritik beruhenden Zuschreibungen zurückgehen und kommentarlos aus dessen handschriftlichen Spartenkonvoluten im Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom bzw. Trient übernommen worden sind.

Bedauerlich ist ferner, dass der Informationsgehalt von doppelt im Repertoire überlieferten Kompositionen kaum ausgeschöpft wird. Lediglich exemplarisch werden die vier im Bestand befindlichen Chorbücher mit Palestrinas *Missa „Papae Marcelli“* behandelt, während die anderen Fälle keinerlei Erwähnung finden. Aus ihnen ergäben sich möglicherweise wichtige Rückschlüsse über die Wertschätzung eines bestimmten Repertoires und die Praxis, abgenutztes Material einfach durch neue Abschriften zu ersetzen (auf die Janz auch immer wieder hinweist), wodurch eventuell die Zahl der effektiven musikalischen Verluste letztlich doch geringer anzusetzen wäre, als der Autor annimmt und nur an einer doch überschaubaren Zahl von Beispielen konkret belegt.

Freilich enthält die Studie eine Fülle anderer wertvoller Hinweise, die die Vielfalt der zum Einsatz gekommenen Musikalientypen sowie insbesondere die Repertoirepflege und -hierarchie dokumentiert. Ein ausführliches Komponisten- und Werkverzeichnis oder zumindest -register wäre zur Erschließung dieser Informationen allerdings unbedingt erforderlich gewesen. Dass generell eine weitergehende Überarbeitung Not getan hätte, zeigt neben der unzureichenden Lektorierung vor allem der Umstand, dass die Bibliographie keine Titel aus der Zeit nach 1993 enthält und damit eine Reihe neuerer Erkenntnisse vor allem zur frühen, aber auch der jüngeren Kapellgeschichte unberücksichtigt bleiben. Trotz dieser Einschränkungen leistet die Untersuchung nicht nur einen grundlegenden Beitrag zum Verständnis der vatikanischen Musikalienbestände, sondern zeigt auch ganz allgemein das hohe Erkenntnispotential einer musikalischen Bestandsbetrachtung unter Langzeitperspektive.

(August 2002)

Klaus Pietschmann

Das Weißenfelser Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732). Kommentierte Neuauflage. Bearbeitet und hrsg. von Klaus-Jürgen GUNDLACH, Sinzig: Studio Verlag 2001. 501 S., Notenbeisp.

Johann Philipp Krieger ist die wahrscheinlich größte Unbekannte in der deutschen Barockmusik. Was von seiner Kammermusik und dem Kantatencœuvre erhalten ist, beansprucht musikalisch höchsten Rang. Es ist aber eben nur der Bruchteil von rund 80 Kantaten, den wir heute vollständig kennen. Die gewaltige Werkliste von über 2000 Kantaten, die er zwischen 1685 bis zu seinem Tod 1725 für den Weißenfelser Hof schrieb, ist nur durch ein akribisch geführtes Aufführungsprotokoll der Gottesdienstmusiken am Hof Johann Adolfs I. belegt. Die alte Wiedergabe des Verzeichnisses durch Max Seiffert im Krieger-Band der *DDT* (Bd. 53/54), die editorisch unbefriedigend, weil unvollständig war, ist nun durch eine kommentierte Neuauflage von Klaus-Jürgen Gundlach ersetzt. Gundlach, der mit seiner Hallenser Dissertation über Kriegers geistliches Vokalwerk 1981 selbst den Grundstock der modernen Krieger-Forschung erarbeitet hat, verfolgt die Absicht, die lange Kantatenliste zu einem vollständigen Verzeichnis der geistlichen Vokalwerke auszubauen. Den Aufführungsverzeichnissen Kriegers und seines Sohnes, der es von 1725 bis 1732 fortführte, stellt er ein Quellenverzeichnis, ein Verzeichnis der vollständig oder fragmentarisch überlieferten Vokalwerke, ein Verzeichnis der nur im Text erhaltenen Werke, ein Verzeichnis der von Krieger vertonten Neumeister-Texte, ein Verzeichnis der Werke anderer Komponisten im Weißenfelser Inventar und eine Edition der sonstigen Eintragungen der beiden Aufführungsverzeichnisse zur Seite. Letztere bergen hochinteressante Details zu den Weißenfelser Aufführungsbedingungen, vor allem zahlreiche Vesper- und Hauptgottesdienst-Agenden, von denen eine soziologisch orientierte Kirchenmusikforschung viel Gewinn ziehen kann.

Den Anspruch der Vollständigkeit hat Gundlach eingelöst: Irgendwo in dem dicken Buch finden sich alle forschungsrelevanten Details zu Kriegers Opus magnum. Anerkennenswert auch die große Rechercheleistung, denn die Zuordnung eines Kantatentitels zu Komponisten oder zu erhaltener Kantatenmusik Kriegers ist

nicht immer einfach: Manche Kantatentexte hat Krieger fünf-, sechs-, siebenmal vertont. Ein Werkverzeichnis ist es dennoch nicht geworden. Das große Problem der Benutzbarkeit liegt in der Vielzahl von Einzelverzeichnissen. Greift man eine beliebige Eintragung aus dem Aufführungsverzeichnis heraus und hat Besetzung sowie Aufführungsdaten erfahren, so stellen sich sogleich die Quellenfragen: In welcher Form und wo ist die Kantate überliefert? Dass die Kursiva in der Wiedergabe des Weißenfelser Inventars offenbar die erhaltenen Werke Kriegers anzeigen, wird nirgendwo verraten. Und um an die Quellenangaben zu kommen, muss man denselben Titel in den anderen Verzeichnissen aufsuchen. Um den Preis der Zerstückelung des Inventars und der nach Bibliotheken geordneten Quellenkorpora wäre es vielleicht doch klüger gewesen, ein klassisches Werkverzeichnis anzulegen.

(Oktober 2002)

Rainer Bayreuther

ANNEMARIE CLOSTERMANN: Das Hamburger Musikleben und Georg Philipp Telemanns Wirken in den Jahren 1721 bis 1730. Reinbek: A. Clostermann 2000. 244 S.

Dieses Buch sei „weniger eine Personengeschichte, als vielmehr eine Zeit- und Berufsgeschichte“, warnt die Autorin in ihrer Einleitung den Leser, der möglicherweise eine neue Studie zu Georg Philipp Telemanns Musik erwartet. In der Tat geht es „nur“ um die vielfältigen Aspekte von Telemanns Tätigkeit während seines ersten Jahrzehnts in Hamburg, genauer: von seinem Amtsantritt als Johanneumskantor und Musikdirektor der fünf Hauptkirchen bis zu der von Telemann glanzvoll musikalisch ausgestatteten Zweihundertjahrfeier der Augsburgischen Konfession im Juni 1730. In dieser Zeit festigte Telemann, nach anfänglichen Problemen, seine Position in Hamburg und vollzog, so Annemarie Clostermanns These, einen wichtigen Schritt auf dem „Weg der Musik von der ‚Wissenschaft‘ im Wortsinn des frühen 18. Jahrhunderts hin zur ‚Kunst‘ im Wortsinn unserer Zeit mit einer Umwertung des Selbstverständnisses bei den Musikern und einer Umwertung im Verständnis der Musik bei den Rezipienten“ (S. 11).

Um das progressive Amtsverständnis Telemanns und sein diplomatisch geschicktes Lavieren zwischen kirchlicher und städtischer Büro-

kratie einerseits und eigenem künstlerischen Anspruch andererseits klar herausstellen zu können, definiert die Autorin eindeutig (d. h. mit zahlreichen Korrekturen zur bislang vorliegenden Telemann-Literatur), welche Verpflichtungen Telemann von Amts wegen wahrnehmen musste bzw. welchen Umfang seine außeramtlichen Aktivitäten besaßen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Telemanns Wirken als Konzertveranstalter, da er erstmals öffentliche Wiederholungen von privaten Auftragswerken (z. B. der Trauermusik für Bürgermeister Schröder, 1723) anbot, was Clostermann als richtungweisende Pionierleistung in Bezug auf die Autonomie von Komponist und Komposition hervorhebt.

Auch bei der Darstellung von Telemanns Position innerhalb des Netzwerks von Hamburger Poeten und Musiker-Kollegen werden althergebrachte Interpretationen der hamburgischen Musikgeschichte, wie etwa die Annahme einer „Verdrängung“ Reinhard Keisers durch den erfolgreicher Telemann, korrigiert und relativiert. Dazu gehört eine verdienstvolle und anhand der beigegebenen vollständigen Texte leicht nachvollziehbare Durchleuchtung der dubiosen „Baßgeigen-Affaire“ von 1724, die stets mit einer durch nichts belegten und, laut Clostermann, wohl ins Reich der Fabel zu verweisenden Anekdote über einen Seitensprung von Telemanns zweiter Frau Maria Catharina in Zusammenhang gebracht worden ist.

Es bleibt zu hoffen, dass weitere Abschnitte von Telemanns Biographie durch so umfassende Arbeit mit dem erhaltenen Archivmaterial und so sachlich-abwägende (sprachlich manchmal allerdings etwas saloppe) Interpretation erhellt werden wie seine ersten Hamburger Jahre. Dabei sollten zwei Zutaten nicht fehlen, die man in Clostermanns Buch schmerzlich vermisst – Seitenzahlen (statt Kapitelnummern) für die Verweise innerhalb des Buches und ein allgemeines Namensregister.

(September 2001)

Dorothea Schröder

Johann Sebastian Bachs Kantaten zum Thema Tod und Sterben und ihr literarisches Umfeld. Hrsg. von Renate STEIGER. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag 2000. IX, 323 S. (Wolfenbütteler Forschungen. Band 90.)

Fast zehn Jahre hat es gedauert, bis die Vorträ-

ge einer im Jahre 1991 in Wolfenbüttel veranstalteten Tagung veröffentlicht worden sind. Auch wenn einige Details der in dem Tagungsband versammelten Studien durch neuere Forschungen überholt sein mögen, so sind doch die Relevanz der Thematik wie die Ergebnisse einiger Aufsätze auch zehn Jahre danach noch aktuell. Das thematische Spektrum der neunzehn Beiträge spannt sich von analytischen Studien zur musikalischen Idiomatik in Bachs Darstellung von Tod und Sterben (Renate Steiger) und zu Johann Sebastian Bachs Orgelmusik (Werner Breig, Albert Clement, William H. Scheide) über hymnologische Arbeiten (Heinz Grasmück, Ingrid Drost) bis hin zu liturgiegeschichtlichen Überlegungen (Robin A. Leaver). Abgerundet wird der Band durch die Zusammenfassung zweier Präsentationen, die seinerzeit im Zusammenhang mit der Wolfenbütteler Tagung stattgefunden hatten. Sie befassten sich mit den Leichenpredigten in der Herzog August Bibliothek (Marina Arnold) und mit Bachs theologischer Bibliothek (Renate Steiger, Martin Petzoldt). Das darin ausgebreitete Quellenmaterial bietet zahlreiche Ansatzpunkte für weitere Forschungen.

Die Beiträge sind von sehr unterschiedlicher Qualität. So ist Grasmücks Aufsatz zur Bildlichkeit des protestantischen Kirchenliedes im 16. und 17. Jahrhundert mehr assoziativ gehalten, denn von wissenschaftlicher Argumentation geprägt. Ähnliches gilt für Helene Werthemanns kleine Studie zur Kantate BWV 82 „*Ich habe genug*“, die sich weitgehend auf eine Paraphrase des Textes und des musikalischen Ablaufs beschränkt.

Ergiebiger sind dagegen Renate Steigers Überlegungen zur musikalischen Idiomatik in Bachs Darstellung von Tod und Sterben sowie Werner Breigs aufschlussreiche Studie zu Bachs *Orgelchorälen über „Valet will ich dir geben“*, in der er die Fassungsproblematik erörtert und auf dieser philologischen Grundlage zur Frage der Textinterpretation gelangt.

Anregend sind ebenfalls William H. Scheides „Theologische Überlegungen zu Bachs großem Choralvorspiel ‚Vater unser im Himmelreich‘ (BWV 682)“. Seine Methode, motivische Partikel der Choralbearbeitung in anderen Vokalwerken Bachs aufzusuchen und so deren semantische Bedeutung zu entschlüsseln, mag man in Zweifel ziehen – er suggeriert hier eine motivi-

sche Kohärenz des bachschen Œuvres, die faktisch nicht gegeben ist –, doch erscheint es sinnvoller, die Semantik der Motive im Werk Bachs selbst zu suchen, statt der Chimäre einer rhetorischen Figurenlehre zu folgen. Der Ansatz erinnert sehr an Albert Schweitzers Verfahren und ist kaum als neu zu bezeichnen, jedoch ist sein Versuch, die höchst komplexe Choralbearbeitung analytisch in den Griff zu bekommen, durchaus überzeugend, auch wenn man auf der Ebene der Semantik nicht immer folgen mag.

Ein solch solides Fundament hätte man auch manch anderer Studie in diesem Band gewünscht. Die Bach-Forschung wie die Forschungen zur Sepulkralkultur haben in den letzten Jahren Standards gesetzt, denen leider nicht alle Beiträge dieses verspäteten Bandes zu genügen vermögen.

Vielleicht wäre eine neuerliche Tagung zu dieser ergiebigen wie auch für das Schaffen Bachs wichtigen Thematik fällig.

(September 2002)

Markus Rathey

ARTHUR SCHANZ: J. S. Bach in der Klaviertranskription. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2000. 703 S., Notenbeisp.

Das Buch ist die imponierende Fleissarbeit eines Enthusiasten, der andere an seiner Begeisterung teilhaben lassen, sie ermuntern möchte, Bearbeitungen in Klavierabenden zu spielen, und der „Geheimtips“ gibt (S. 30). Die Bedeutung des Gegenstands vermittelt sich dem Leser allerdings ausschließlich durch die Fülle des Materials, nicht auf dem Wege reflexiver Durchdringung, zu der das Phänomen der Bearbeitung einlädt oder nötigt, wenn man sie, wie der Autor, als Lebensform des Originals ernst nimmt und gegen die Verdächtigungen, denen sie trotz ihrer Verbreitung ausgesetzt ist, in Schutz nehmen will.

Das Buch richtet sich erklärtermaßen an praktische Musiker, erhebt keinen wissenschaftlichen Anspruch (S. 12). Doch mag man zweifeln, ob der Autor auch nach dem Maße praktischer Verwendbarkeit das Mögliche und Notwendige für sein Thema getan hat. Kompositionstechnische wie ästhetische Kriterien, die in der Beschreibung einzelner Bearbeitungen verwendet werden, bleiben unerörtert. Die Charakteri-

sierung der Originalkompositionen erfolgt unterhalb des Niveaus, auf dem mit einem vernünftigen Musiker zu sprechen ist: im Konzertführerstil. Die Kenntnis der wissenschaftlichen Bach-Literatur, über die der Autor verfügt, ist auf ältere beschränkt. Auch handfeste Fehlinformationen (S. 116 über die schüblerschen Choräle und die angebliche Neuartigkeit vokal-instrumentaler Übertragungen) finden sich nicht selten.

Warum es nach den Kapiteln, die sich sukzessive den Übertragungen von Orgelwerken, Vokalwerken, Kammermusik, Konzert- und Orchesterwerken, Klavierwerken, von *Musikalischem Opfer* und *Kunst der Fuge* widmen, auch noch einen Teil über freie Kompositionen gibt, in dem Scurrilia mit bekannten Werken über B-A-C-H vereint sind, gehört zu den Rätseln des Buches. Den Schluss bildet ein Verzeichnis, das mehr als 2700 Bearbeitungen von über 400 bachschen Werken aufführt.

(Mai 2001)

Thomas Kabisch

MARTIN PETZOLDT: Bachstätten. Ein Reiseführer zu Johann Sebastian Bach. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag 2000. 348 S., Abb. (Insel Taschenbuch. Band 2520.)

Bereits 1992, kurz nachdem freies Reisen in Deutschland wieder möglich geworden war, legte Martin Petzoldt die erste Fassung seines Bach-Reiseführers unter dem Titel *Bachstätten aufsuchen* vor. Die hier zu besprechende, im Gedenkjahr 2000 erschienene Neufassung ist nahezu auf das Doppelte erweitert. Hatte sich die ältere Fassung in ihren elf Artikeln im Wesentlichen auf die eigentlichen Wirkungsstätten Bachs beschränkt, so findet man in der Neubearbeitung nicht weniger als 44 Orte, die in irgendeiner Weise mit Bach verbunden sind. Gründe für die Aufnahme sind nun auch Orgelprüfungen (so in den beiden alphabetischen Außenstationen Altenburg und Zschortau), musikalische Auftritte (Dresden, Weißenfels), sonstige Reisen (Hamburg, Lübeck) und sogar fehlgeschlagene Bewerbungen (Sangerhausen).

In erster Linie will das Buch ein Bach-Führer sein; dementsprechend werden die Bach-Bezüge so akribisch beschrieben, dass sich die Artikel gleichsam zu einer kleinen Bach-Biographie summieren. Fragen könnte man allerdings, ob ein Kultur-Reiseführer nicht überfrachtet wird,

wenn man in ihm Angaben zur Werkchronologie aufnimmt, die nur hypothetisch sind und leicht durch neue Hypothesen in Frage gestellt werden können (siehe die Datierung der Weimarer Kantate BWV 80a auf 1715 oder der *C-Dur-Ouvertüre* BWV 1066 in die Köthener Zeit). Als Ergänzung sind manche allgemeinen musik- und kunstgeschichtlichen Informationen willkommen. Wer beispielsweise in Weimar die Kirche St. Peter und Paul besucht, in der u. a. Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach getauft worden sind, wird auch über das ikonographische Programm des Cranach-Altars informiert.

Die Darstellung folgt einheitlich der Disposition 1. Biographischer Bezug, 2. Ortsbeschreibung, 3. Literaturverzeichnis, 4. Praktische Reise- und Besichtigungshinweise. Die unter dem letzten Punkt angegebenen Öffnungszeiten, Informationsmöglichkeiten und Namen von Ansprechpartnern tragen zur praktischen Benutzbarkeit bei, sind aber – darauf weist das Vorwort ausdrücklich hin – zeitgebunden. Sicher rechnen Verfasser und Verlag mit Revisionsmöglichkeiten in einer Neuauflage. Entsprechende Nachfrage möchte man Petzoldts Bach-Reiseführer gern wünschen. Sollte es zu einer weiteren Auflage kommen, so könnte vielleicht eine Übersichtskarte mit allen besprochenen Orten künftigen Benutzern willkommen sein.

(September 2002)

Werner Breig

MANFRED FECHNER: Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 437 S., Notenbeisp. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. Band 2.)

Das vorliegende Buch erschließt einen wichtigen Repertoirebereich der Instrumentalmusik aus der Zeit von etwa 1715 bis kurz nach 1750. Die Bedeutung der in Dresden überlieferten Quellen für die Geschichte des Instrumentalkonzerts in Deutschland war spätestens seit Arnold Scherings verdienstvoller Studie bekannt, doch stand ihre detaillierte Untersuchung bisher noch aus. Von den hier behandelten Komponisten waren Johann David Heinichen, Johann Georg Pisendel und Johann Joachim Quantz am sächsisch-polnischen Hof in Dresden angestellt, während Johann Gottlieb Graun

dort seine Ausbildung erhielt und andere wie Georg Philipp Telemann, Johann Friedrich Fasch und Gottfried Heinrich Stölzel in teilweise jahrzehntelangem Kontakt zu dieser berühmten Kapelle standen. In einem umfangreichen thematischen Katalog, der fast die Hälfte des Buches einnimmt, werden die über 200 Manuskripte hinsichtlich Provenienz, Schreiber, Papier und anderer Merkmale in einer Ausführlichkeit beschrieben, die kaum Wünsche offen lässt.

In methodischer Hinsicht schließt sich der Autor eng an Karl Hellers bahnbrechende Studie zur deutschen Überlieferung der Instrumentalwerke Antonio Vivaldis an. Heller hatte in den sechziger Jahren die vor allem in der Bach-Forschung weiterentwickelten Methoden der Quellenuntersuchung auf die Dresdner Manuskripte angewandt und dabei erstmals auf die Bedeutung von „Schranck II“ (früher in der Katholischen Hofkirche) sowie auf die zentrale Rolle Pisendels als Geiger, Konzertmeister (und damit „Repertoirebeauftragter“ für Instrumentalmusik) und Sammler hingewiesen. Fechners weitgehende Übernahme dieses gattungsunspezifischen Methodenansatzes und seine ausschließliche Anwendung auf Instrumentalkonzerte hängt nicht nur mit der zentralen Rolle dieser Gattung in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, sondern auch mit dem Arbeitsschwerpunkt des Rostocker Instituts für Musikwissenschaft zusammen, wo diese Arbeit 1992 als Dissertation angenommen wurde.

Einen zentralen Platz in Fechners Buch nehmen die Versuche ein, die Schreiber der überlieferten Manuskripte zu identifizieren. Es ist leicht, solche Forschungen als „Hilfswissenschaft“ und bloßes Vorfeld von Studien zur Musik selbst abzutun. Angesichts der nur schwer überschaubaren Fülle des in Dresden erhaltenen Materials bietet die genaue Untersuchung von äußeren Quellenmerkmalen die einzige Möglichkeit zur sinnvollen Einordnung und ermöglicht außerdem wichtige Einblicke in die Organisationsstruktur einer der bedeutendsten Hofkapellen des 18. Jahrhunderts. Fechners Ergebnisse reichen dabei weit über den seinerzeit von Heller erreichten Wissensstand hinaus. Dabei konnte er auf zwischenzeitlich publizierte eigene und fremde Forschungsergebnisse aufbauen und diese kritisch weiterführen, doch bleibt die Darstellung mancher Einzelheiten ge-

legentlich umständlicher, als es die ohnehin schwierige Problematik erfordert. Immerhin gelang dem Autor die Identifikation Johann Gottfried Grundigs als eines der wichtigsten Kopisten; zu anderen Schreibern und zur Chronologie der Manuskripte entwickelt er begründete Hypothesen. Auch wenn der Autor seine Dissertation vor der Drucklegung noch einmal gründlich überarbeitet hätte, wäre die Einbeziehung von Ortrun Landmanns später entstandenem, aber gleichzeitig erschienenem *Katalog der Dresdner Hasse-Musikhandschriften* (München 1999) nicht mehr möglich gewesen. Die dort auf S. 33 geäußerte, leider etwas pauschale und nicht detailliert begründete Kritik an einigen Ergebnissen Fechners verdeutlicht nur die Schwierigkeit der Problematik und bezeichnet das Feld für weitere Untersuchungen. Insbesondere eine Ausweitung der entsprechenden Forschungen auf die Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg sowie auf das erhaltene Opern- und Kirchenmusikrepertoire dürfte hier noch wichtige Ergebnisse bringen. Jenseits solcher Streitfragen ist die vorliegende Studie aber nicht nur ein wichtiger Beitrag zur Erforschung der in Dresden überlieferten Manuskripte, sondern auch ein unverzichtbares Arbeitsinstrument für Ensembles, die diese Musik zur Aufführung bringen wollen. (September 2002) Gerhard Poppe

JÜRGEN HEIDRICH: *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte ‚wahrer‘ Kirchenmusik.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001. 282 S. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 7.)

Trotz vieler bemühter Ansätze in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten – die Geschichte der protestantischen Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist nach wie vor ein Gebiet, über das wir wenig wissen. Einschlägige Arbeiten und Werkneuausgaben haben das Schaffen einzelner Komponisten bekannter gemacht, Jubiläen waren bisweilen Anlass zur Wiederaufführung lange vergessener Werke (u. a. von Johann Friedrich Reichardt, Daniel Gottlob Türk, Johann Heinrich Rolle und Johann Wilhelm Hertel), aber es fehlt an übergreifenden Studien, die diese Neuentdeckungen in ihre gattungsgeschichtlichen Zusammenhänge einordnen. Das im 19. Jahrhundert über die ‚nach-

bachsche‘ Kirchenmusik ausgesprochene Verdikt des ‚Verfalls‘ wirkt bis in heutige Standardwerke der Musikgeschichtsschreibung nach und ist sicher für das bisherige Fehlen grundlegender Arbeiten zur evangelischen Kirchenmusik nach 1750 mitverantwortlich. Vorbehalte diesem Abschnitt der Kirchenmusikgeschichte gegenüber mögen auch darin begründet sein, dass hier – zum ersten Mal in dieser Ausdrücklichkeit – ästhetische Programme auf die Kompositionsgeschichte eingewirkt haben: Die oft zitierte Idee von der ‚wahren Kirchenmusik‘ bewegt sich für den Uneingeweihten nur sehr diffus zwischen dem Bedürfnis nach Abgrenzung von der (barocken) Tradition, einem für die Zeit allgemein charakteristischen Hang zur (satztechnischen) Vereinfachung und der ersten frühromantischen Vergangenheitsverklärung.

Jürgen Heidrichs verdienstvolle Studie bringt Licht in diese Unklarheiten, die nicht zuletzt auch durch mangelnde terminologische Reflexion in der jüngeren Musikgeschichtsschreibung bedingt sind. Vor dem Hintergrund einer weiten Quellenkenntnis verfolgt der Autor die Geschichte des Begriffes ‚wahre Kirchenmusik‘ und exemplifiziert seine Bedeutung, indem er in den einzelnen Kapiteln seines Buches mit jeweils unterschiedlichem methodischen Zugriff verschiedene ideen- und gattungsgeschichtliche Traditionslinien protestantischer Kirchenmusik untersucht. Der Leser erhält eine Fülle an Material und Informationen zu den Italienfahrten der Deutschen, zur Rezeption italienischer Kirchenmusik im Protestantismus, insbesondere der „Miserere-“ und „Stabat mater“-Begeisterung in Literatur und Musik, zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Kompositionen, die in ihrer Zeit hochberühmt waren (Carl Friedrich Faschs sechzehnstimmige Messe, Carl Philipp Emanuel Bachs doppelchöriges *Heilig*, Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu*), zu den Kunstauffassungen Reichardts und Hillers mitsamt ihren jeweiligen Anregern und Vorbildern sowie zu den ästhetischen Hintergründen der verschiedenen Oratorientheorien. Die Frage, was ‚wahre Kirchenmusik‘ im Verständnis des späten 18. Jahrhunderts nun eigentlich ist, lässt sich – so der Autor – jedoch nicht eindeutig beantworten. Die Unschärfe dieses vielzitierten Begriffes, mit dem Reichardt etwa den schlichten akkordischen Satz assoziierte, der für einen Hiller aber auch eine für die Kirche ‚zubereitete‘

Opernarie bedeuten konnte, führt Heidrich letztendlich auf eine weite Spannweite im Gebrauch des Begriffes ‚wahr‘ in der „allgemeinen Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts“ zurück.

Jürgen Heidrichs Studie wird für alle künftigen Arbeiten, die sich um die Neuerschließung und -bewertung von Quellen zur protestantischen Kirchenmusik nach 1750 bemühen, eine unumgängliche und hilfreiche Grundlage sein. Dem ausübenden (Kirchen-)Musiker, der sich vor der Aufführung geistlicher Werke des späten 18. Jahrhunderts nicht scheut, mag sie darüber hinaus wichtige Denkanstöße für die heutige Kirchenmusikpraxis geben.

(April 2002)

Franziska Seils

HOWARD E. SMITHER: *A History of the Oratorio. Volume 4: The Oratorio in the nineteenth and twentieth centuries.* Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press 2000. XXIV, 829 S., Abb., Notenbeisp.

Mit Howard E. Smithers viertem Band seiner *History of the Oratorio* liegt nach Günther Massenkeils 1998/1999 erschienenem Handbuch *Oratorium und Passion* nun ein weiterer Beitrag vor, der das seit Arnold Scherings *Geschichte des Oratoriums* von 1911 bestehende Desiderat einer Überblicksdarstellung der Gattung einzulösen trachtet. Zugleich bildet der vorliegende Band den Abschluss einer vierzigjährigen Forschungstätigkeit zur Gattung, die von Smither nicht nur hinsichtlich ihrer inhaltlichen und kompositionsgeschichtlichen Grundlagen thematisiert wird, sondern deren sozialgeschichtliche, institutionelle und ästhetische Aspekte (anders als bei Massenkeil) als ebenso wesentlich für deren Ausprägung verstanden werden.

Der Schwerpunkt der Darstellung liegt auf dem 19. Jahrhundert (628 Seiten), dessen Grenzen Smither von 1800 bis 1914 ansetzt. Jeweils geordnet nach „cultural-linguistic areas“ und deren Bedeutung für die „production“ (S. 62) neuer Oratorien in einem als Markt verstandenen Kreislauf von Komposition, Aufführung und Distribution erläutert Smither in methodisch vorbildlicher Transparenz die Entwicklung der Gattung in Deutschland, England, Amerika, Frankreich und „areas of lesser activity“ (vor allem Italien) unter Berücksichtigung der für den jeweiligen Kulturraum gültigen

Terminologie, ihrer soziokulturellen Hintergründe (Bildungsgedanke, Religion, Historismus, Politik) und Aufführungskontexte (Laienchorwesen, Musikfeste, Kirche, Bühne). Daran anschließend erfolgt eine Gegenüberstellung der unterschiedlichen ästhetischen Positionen bezüglich Gattungskonzeption (episch, lyrisch, dramatisch) und -stellenwert sowie die Betrachtung der damit in enger Wechselbeziehung stehenden praktischen Ausprägung des Oratoriums in Libretto (Struktur, Sujets) und Musik. In einem weiteren Schritt exemplifiziert Smither anhand ausgewählter Werke vor allem die musikalischen Entwicklungen der Gattung. Grundlage der Auswahl ist dabei primär die künstlerische Qualität der Werke, die häufig unterschiedliche kompositionsgeschichtliche Stadien oder Konzeptionen der Gattung im jeweiligen Kulturraum repräsentieren und durch zahlreiche Notenbeispiele anschaulich dargeboten werden. Neben Ausführungen zu Faktur und Rezeption sucht Smither durch Hinweise auf Schwierigkeitsgrad, Repertoirewert und Tonträger zudem die Nähe zur Musikpraxis. Aufschlussreich sind auch die Tabellen zu Werkbeständen, Aufführungen und Sujetbehandlung sowie die mit Hilfe zahlreicher Querbezüge eingenommene vergleichende Perspektive zur Interdependenz der einzelnen Länder.

Das 20. Jahrhundert, das Smither nach dem Ersten Weltkrieg beginnen lässt und nicht weiter unterteilt, wird infolge bestehender Forschungsdefizite sehr knapp behandelt (86 Seiten). Mehr als Skizze der „main currents“ gedacht und versehen mit einer umfangreichen Checkliste von Werken für „those engaged in further research“ (S. XX) gelingt es Smither dennoch, wichtige, mit den gesellschaftlichen Veränderungen korrespondierende Tendenzen der Gattung aufzuzeigen. Neben ihren Auflösungserscheinungen, dem gehäuften Auftreten von „fusion of genres“ (S. 631) und ihrer überwiegend konservativen Ausprägung betont er die Sonderstellung des Oratoriums als weltanschauliches Mediums in den sozialistischen Ländern.

Mit Smithers Band liegt ein Werk vor, das aufgrund seiner gelungenen Synthese aus vergleichender Übersicht und Detailliertheit den eigenen Anspruch „to serve as a springboard for further research“ (S. XIX) voll einlöst und dank seiner systematischen Aufbereitung von Informati-

onen und seiner methodischen Akkuratessse als Standardwerk zu bezeichnen ist.
(April 2002) Martin Loeser

AXEL BEER: Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 2000. XI, 561 S., Abb.

Briefe von Geschäftsleuten, Kunden und Lieferanten – Texte dieser Sorte gelten gemeinhin nicht unbedingt als musikgeschichtliche Quellen. Handelt es sich bei den Geschäftsleuten um Musikverleger, leuchtet ihre einschlägige Relevanz schon eher ein; Komponisten allerdings als „Lieferanten“ zu bezeichnen, kommt nahezu einer Blasphemie gleich, vor allem, wenn nicht nur „kleine Lichter“ wie Dotzauer oder Freystädler gemeint sind, sondern auch z. B. Ludwig van Beethoven – und erst recht, wenn Letzterer mit den beiden anderen auf dieselbe Stufe gestellt wird. Dass Heroengeschichte und Genieästhetik in der Musikwissenschaft nicht überwunden sind, zeigen nicht nur die von Axel Beer in seiner Einleitung als Gegenpositionen herangezogenen Standpunkte von Irmgard Keldany-Mohr bis Carl Dahlhaus, deren Aktualität bezweifelt werden könnte. Der beste Beleg ist vielmehr die Tatsache, dass ein so reichhaltiges Quellenmaterial, wie es der Studie zugrunde liegt, bislang in großen Teilen noch völlig unausgewertet war und dass auch die bereits vorliegenden Arbeiten zur Geschichte der Musikverlage ohne spürbare Konsequenzen auf die Geschichtsschreibung geblieben sind: Ökonomische Aspekte des Komponierens oder der Einfluss von Verlegern auf die Wahl musikalischer Gattungen zählen kaum zum Stoff von allgemeinen Musikgeschichten, sondern werden allenfalls als periphere Spezialkenntnisse angesehen.

Beers Habilitationsschrift gehört zu den Büchern, die man am besten von hinten zu lesen beginnt. Denn erst im Schlussteil wird deutlich, in welchem Maße die Ergebnisse das tradierte Bild von Musikgeschichte in seinen Grundfesten zu erschüttern vermögen. Hier entwirft der Autor ein neues Bezugsfeld für die Einordnung musikalischer Werke, ansetzend bei der Einsicht, dass Komponieren stets auf eine Funktion innerhalb des musik-kulturellen Kontexts bezo-

gen ist. Dies gilt auch dann, wenn das Selbstbild eines Komponisten die Orientierung an „unkünstlerischen“ Forderungen ausschließen sollte – was freilich die Ausnahme ist in der Zeit zwischen 1800 und 1830, in der die von Geschichtsbewusstsein getragene Vorstellung, für die „Nachwelt“ zu schaffen, ebenso wenig vorauszusetzen ist wie das Ideal künstlerischer Individualität. Als Ausgangspunkt für die Beurteilung von Musik wird vorgeschlagen, danach zu fragen, inwiefern sie „ihren noch so alltäglichen oder wie auch sonst ausgerichteten Anspruch erfüllt“ (S. 388), anstatt sie an den aus „Meisterwerken“ abgeleiteten ästhetischen Kriterien zu messen.

Sind die Folgerungen erst einmal gewärtigt, so werden auch die ersten beiden Teile zur spannenden Lektüre. Systematisch stellt der Autor zunächst die Elemente des Systems „Musikpublikation“ dar. Das Komponieren wird als Beruf unter sozialen wie ökonomischen Aspekten beschrieben, und ein Überblick über die Geschichte und Struktur des Musikverlagswesens gibt Aufschluss über dessen kulturhistorische Bedeutung. Dass das dritte Element, das Publikum, weniger klare Konturen gewinnt, ist vor allem eine Auswirkung der Quellenlage: Dieser gewichtige Teil der musikalischen Öffentlichkeit artikuliert sich seinerseits bekanntlich kaum öffentlich. Vor diesem Problem resigniert Beer vielleicht zu schnell, denn die Lektüre neuerer geschichtswissenschaftlicher Arbeiten, die ein ausgefeiltes Methodenrepertoire für die Auswertung von historischen Privatzeugnissen entwickelt haben, lässt vermuten, dass ein auch für die musikgeschichtliche Publikumsforschung ergiebiger Quellenbestand noch seiner Erschließung harret. Das kleine Kapitel über die Kundin Antoinette von Wilcke bleibt hinter dem methodologischen Anspruch zurück, den man mittlerweile an die Beschäftigung mit Privatzeugnissen stellen kann, und insgesamt bleibt das Bild von den musikalischen Öffentlichkeiten der Epoche unscharf.

Teil II der Studie deckt die Wirkungsmechanismen der Musikpublikation anhand der Kommunikation zwischen den drei Elementen Komponist, Verlag und Publikum auf. Es zeigt sich hier, wie wenig „autonom“ musikalisches Schaffen war und wie sehr es geprägt wurde von den Bedürfnissen des Marktes, die sich in verlegerischen Interessen manifestierten. Eine besondere

Bedeutung kommt dabei der Interdependenz zwischen Tagesproduktion und klassischem Kanon zu, waren es doch die modischen Kompositionen, die die wirtschaftliche Basis für ambitionierte verlegerische Projekte wie sorgfältig edierte „Klassikerausgaben“ schufen, welche freilich mit zunehmender Schnelllebigkeit des Marktes seit den 1820er-Jahren immer mehr in die Defensive zugunsten „gangbarer“ Stücke gerieten.

Apropos „Gangbarkeit“ – ein klein wenig mehr Berücksichtigung dieses wichtigen Kriteriums der Musikpublikation wünschte man sich zuweilen vom „Lieferanten“ des Buches. Nicht immer lässt Beer Problemstellungen und Vorgehensweisen transparent werden, nicht offensiv genug präsentiert er die Tragweite seiner Erkenntnisse, und vor allem: Zu verschwenderisch geht er mit den Fakten um. Auch wenn es sich bei den gebotenen Belegen um einen verschwindenden Bruchteil auch nur der interessantesten Dokumente handeln dürfte, auch wenn sich unter den Zitaten viele plastische, drastische und auch witzige Formulierungen finden – einfach aufgrund ihrer Menge überfordern sie das Fassungsvermögen der LeserInnen. Hinzu kommt, dass – von zehn im Anhang komplett wiedergegebenen Briefen abgesehen – oftmals nur einzelne Sätze und Fragmente zitiert werden. Dies beeinträchtigt nicht nur die Nachvollziehbarkeit der Argumentation, sondern auch die Verwertbarkeit für nachfolgende Forscher, denen Charakter und Ergiebigkeit der Quellen weitgehend verborgen bleiben und die nicht einmal aus zweiter Hand zitieren können. Um so dankbarer allerdings ist man für die detaillierten Verzeichnisse der Quellen, insbesondere für die Liste der „Periodika von besonderer musikgeschichtlicher Relevanz“ (S. 513 ff.), die als Leitfaden bei der Suche nach Materialien auch zu völlig anderen Themen dienen kann.

Macht es Beer den Lesern und Leserinnen der „Jetztzeit“ auch nicht leicht, bleibt doch zu wünschen, dass nicht erst die „Nachwelt“ die Ergebnisse aufgreift: Mögen Informationen über die Beziehungen zwischen Komponist, Verleger und Publikum bald so selbstverständlich in allgemeinen Musikgeschichten ihren Platz haben wie Beethoven und die anderen klassischen „Lieferanten“ von Musik!

(August 2002)

Rebecca Grotjahn

ERNST-JÜRGEN DREYER: *Zwei Briefe Richard Wagners an den Komponisten Robert von Hornstein im E. W. Bonsels-Verlag. Mit einer Monographie über Robert von Hornstein und einem Anhang über Robert Gund. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag 2000. 213 S., Abb., Notenbeisp. (Ambacher Schriften. Band 10.)*

Die Monographie über einen „Kleinfürsten der Musik“ (S. 43, vom Verfasser aus einer Rundfunksendung zitiert) bietet eine knappe, übersichtliche und gut lesbare Darstellung des Lebens von Robert von Hornstein (1833–1890), eine Charakterisierung seiner Persönlichkeit und seiner Kompositionen, ein Werkverzeichnis, eine zusätzliche kleine Monographie über Hornsteins unehelichen Sohn Robert Gund (Gound), der in Wien neben Alexander von Zemlinsky und Josef Labor zu den Lehrern der jungen Alma Schindler gehört hat, sowie einen Notenanhang. Nach Überzeugung des Autors ist der „komponierende Baron und Hans Dampf in allen Gassen [...] fraglos eine denkwürdige Gestalt, die einen bio-bibliographischen Abriss verdient“ (S. 43). Dabei wird eingeräumt, Hornsteins Persönlichkeit biete das „Bild einer begabten, aber nachlässigen, bequemen und kritiklosen Natur, die sich, statt zu streben und zu ringen, mit dem nächstbesten Einfall zufrieden gibt, sich aus Deklamationsfehlern, Begleitoktaven und Oberflächlichkeiten des Klaviersatzes nichts macht und mangels künstlerischen Gewissens vom gebildeten Musiker zum Dilettantismus, ja zur ‚nur naiven‘ Produktion absinkt“ (S. 63). Innerhalb eines Œuvres von 1400 Liedern findet der Autor immerhin „eine Handvoll ernstzunehmende Konzertlieder [...], die, indem sie elaboriert sind, ohne ins Triviale zu entgleisen, doch in jene Sphäre ragen, die uns heute allein noch interessiert“ (S. 87). Diese Stücke werden dann mit einem analytischen Aufwand (siehe die Schemata auf S. 89–94) zergliedert, der wesentlich elaborierter erscheint als seine Objekte.

Was aber hat es mit den im Haupttitel genannten Briefen Richard Wagners auf sich? Dazu ist Folgendes zu sagen: Vorgeschaltet ist Dreyers Hornstein-Monographie ein Reprint der Publikation *Zwei unveröffentlichte Briefe Richard Wagners an Robert von Hornstein*, die 1911 von Hornsteins Sohn Ferdinand vorgelegt worden war, um Entstellungen in Wagners kurz vorher erschienener Autobiographie *Mein Leben* zu

korrigieren. Dreyer greift dieses Thema zwar auf S. 48 f. einmal auf; zum eigentlichen Inhalt des Buches steht es indessen nur in lockerer Beziehung. Der Vorwurf einer Irreführung des Käuferpublikums trifft vermutlich nicht den Verfasser. Denn in dem als Anhang abgedruckten Tätigkeitsbericht der Waldemar-Bonsels-Stiftung für das Jahr 1998 ist auf S. 205 zu lesen, dass Dreyer sein Manuskript der Waldemar-Bonsels Stiftung zunächst unter dem sachlich zutreffenden Titel *Robert von Hornstein* eingereicht hatte. Erst im Titel der Veröffentlichung wird vorgespiegelt, es handle sich in der Hauptsache um eine Publikation zum Thema Richard Wagner, und die Ausführungen über Hornstein seien eine Art Kommentar dazu. Auf diese Weise wird der „Großfürst“, der durch die Briefveröffentlichung von 1911 als schlechter Charakter demaskiert werden sollte, nun als Promotor des „Kleinfürsten“ in Dienst genommen.

(September 2002)

Werner Breig

HENDRIJKE MAUTNER: Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche „Verdi-Renaissance“. Schliengen: Edition Argus 2000. 310 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musik. Band 6.)

Der Begriff „Verdi-Renaissance“ stammt aus der Musikpublizistik der zwanziger Jahre und ist vor allem auf das Wirken von Franz Werfel bezogen. Sein Bestseller *Verdi. Roman der Oper* im Paul Zsolnay-Verlag (Berlin/Wien 1924), die von ihm herausgegebene und eingeleitete Verdi-Briefausgabe (1926) und die freien Nachdichtungen der Libretti von *La forza del destino* (1926), *Simone Boccanegra* (1930) und *Don Carlos* (mit Lothar Wallerstein, 1932) sowie die spektakulären Aufführungen dieser Bearbeitungen – zumal der *Macht des Schicksals* unter der Leitung von Fritz Busch am 20. März 1926 in Dresden – haben eine neue Epoche der Verdi-Rezeption weit über den deutschen Sprachraum hinaus eingeleitet.

Der Begriff „Verdi-Renaissance“ ist verschiedentlich (so von Ludwig Finscher 1969) kritisiert worden, da Verdi in den zwanziger Jahren ja keineswegs – wie Händel durch die so genannte „Händel-Renaissance“ – neu ins Repertoire eingeführt wurde, sondern einer der schon zuvor meistgespielten Opernkomponisten auf deut-

schen Bühnen war. Doch Hendrikje Mautner hält mit Recht an diesem Begriff fest, da in der Tat ein neuer Verdi – nicht nur ein neu gewerteter, sondern auch der Komponist von Werken, die dem deutschen Publikum bisher gänzlich unbekannt waren – auf die Bühne gelangte.

„Aus Kitsch wird Kunst“. So die Formel von Bernhard Diebold (1932) für die radikale Umwertung des zeitgenössischen Verdi-Bildes. Sie ist gewiss nicht nur das Verdienst Werfels – die Leistung von Georg Göhler, dessen Übertragung der *Macht des Schicksals* vorangegangen war, ist nicht zu vernachlässigen –, aber Göhlers Bearbeitung hatte nur elitäre Resonanz und wurde von der – vielfach freilich heftig kritisierten – werfelschen alsbald verdrängt. (Das Umgekehrte ereignete sich allerdings im Dritten Reich, das die Bearbeitungen Werfels von der Bühne ausschloss.) Ohne die Autorität Werfels wäre Verdi jedenfalls nicht das geworden, was er seit den zwanziger Jahren in den Augen der Musikkenner ist: der große Antipode Wagners im 19. Jahrhundert.

Umsichtig schildert Hendrikje Mautner in ihrer Dissertation das gängige Verdi-Bild des musikalisch Gebildeten zu Beginn des Jahrhunderts. Für ihn war er nichts als der Leierkasten- und Trivialkomponist, dessen Bestes man in den als selbstverständlich angenommenen Wagner-Einflüssen sah und dem, entsprechend der dichotomischen Typologie im musikalischen Denken des 19. Jahrhunderts, erst Meyerbeer, dann Wagner positiv gegenübergestellt wurden.

Im Mittelpunkt der Dissertation steht die bisher ausführlichste – weniger literarische als musikgeschichtliche – Analyse von Werfels Verdi-Roman. Dabei gelangt die Verfasserin zu vielfach neuen Erkenntnissen, da sie die amerikanischen Werfel-Nachlässe, zumal die Entwürfe und Notizen zu dem Roman gesichtet hat. Dabei kommt etwa ans Licht, dass Werfel als Schlusspassage einen Essay über das Spätwerk Verdis und seine Unabhängigkeit von Wagners Kompositionsprinzipien entworfen hatte, den er nach kritischen Einwänden Jakob Wassermanns u. a. schließlich aus literarischen Erwägungen fallen ließ. Die Verfasserin kann mit überraschenden Quellenfunden aufwarten, deren aufregendster Werfels Studium von Giuseppe Mazzinis *Filosofia della musica* ist, die ursprünglich im Roman selber ausdrücklich erwähnt werden sollte und deren unabwiesbare Spuren eine

faszinierende neue Sicht desselben ermöglichen.

Mautner bettet den Verdi-Roman in ein breites literarisch-musikästhetisches Beziehungsfeld ein, indem sie auf verwandte fiktionale Texte des 19. Jahrhunderts wie Balzacs *Gambara* und die Tradition der „Biographie romancée“ rekurriert. Das eigentliche Thema des Verdi-Romans ist die Gegenüberstellung von Verdi und Wagner als Repräsentanten polar entgegengesetzter Kunstanschauungen, die – freilich in rigoroser Umwertung – die dichotomische Struktur musikästhetischen Denkens seit dem 19. Jahrhundert fortsetzt, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts Verdi so sehr zum Nachteil ausgeschlagen war.

In Detailanalysen demonstriert die Verfasserin die Bearbeitungstechnik Werfels in seinen Verdi-Adaptionen, die er als Übersetzung nicht des Librettotextes, sondern der Musik Verdis ausgab. Damit nahm er sich das Recht oft sehr freier Nachdichtung heraus, die neue interpretatorische und dramaturgische Akzente setzte und durch nicht immer glückliche (Über-)Poetisierung den Opern höhere literarische Qualität zu geben versuchte. Dass seine Reime freilich bisweilen trivialer geraten sind als die der Originallibretti, ist von den Zeitgenossen spottend bemerkt worden, doch die Verfasserin hält sich mit der Kritik an Werfels Verfahren sehr zurück. Überzeugend weist sie nach, wie stark er – zumal in seinem Versuch einer vorsichtigen Aktualisierung der Gestalten und Konstellationen des Librettos – den Intentionen des Regietheaters der zwanziger Jahre folgte, die nun vom Schauspiel auf die Opernbühne übertragen werden sollten.

Die Verdi-Renaissance wird von der Verfasserin als Reaktion auf die seinerzeit viel beredete „Opernkrise“ gedeutet, die mit dem abnehmenden Interesse am wagnerschen Musikdrama in den zwanziger Jahren einerseits und der „Kopflastigkeit“ der zeitgenössischen Opernexperimente andererseits zusammenhing. Aus dieser Krise suchte Werfel – welcher der Neuen Musik, die er in seinem Verdi-Roman in dem Neutöner Mathias Fischböck personifizierte, überaus kritisch gegenüberstand –, durch die Rehabilitation und Wiederbelebung Verdis einen Ausweg: Revolution des in die Krise geratenen Musiktheaters durch Rückgriff auf die Vergangenheit. Die Verfasserin bringt dieses Konzept fes-

selnd mit Hofmannsthals Idee einer „konservativen Revolution“ in seiner Rede „Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation“ (1927) in Verbindung. Damit trifft sie in der Tat wohl den Kern der von Werfel dominierten Verdi-Renaissance. Mautners Monographie ist jedenfalls die überzeugendste Darstellung dieser für das Musikleben der Weimarer Republik und das moderne Verdi-Bild so folgenreichen Bewegung. Sie hat die gute Chance, ein Standardwerk zu werden.

(August 2002)

Dieter Borchmeyer

ANNAKATRIN TÄUSCHEL: Anton Rubinstein als Opernkomponist. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. 295 S., Abb., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 23.)

Eine Arbeit über den Komponisten, Klaviervirtuosen, Dirigenten, Lehrer, Konservatoriumsgründer und polyglotten Weltenbürger Anton Rubinštejn ist in Deutschland überfällig. Aber wo beginnen, angesichts der vielen Facetten dieser Musikerpersönlichkeit? Der einstmalig spektakuläre Ruhm Rubinštejns hat den Künstler und sein Werk nicht vor dem Vergessen bewahrt. Um diesem Missstand ein Ende zu setzen, hat Annakatrin Täuschel jetzt nachdrücklich einen Anfang gewagt und sich zunächst dem Operschaffen und damit einem wichtigen Ausschnitt aus Rubinštejns kompositorischem Œuvre zugewandt.

Vor einem solchen Projekt steht naturgemäß die Aufarbeitung des Materials. Da die notwendigen Quellen höchst zerstreut und zum Teil schwer zugänglich sind, wählt Täuschel den lesefreundlichen Ansatz, die recherchierten Fakten möglichst umfassend in ihr Buch zu integrieren. Sinnvollerweise resümiert sie zunächst die Biographie Rubinštejns, bevor sie sich der Entstehungsgeschichte der zu behandelnden Bühnenwerke und schließlich einer „Typologie der Opern“ widmet. Dieses zentrale dritte Kapitel ist das umfangreichste der Arbeit. In seiner Verbindung von Librettoforschung und Rollencharakteristik ist es vorwiegend dramaturgisch ausgerichtet und versucht überdies eine Einordnung Rubinštejns in operngeschichtliche Zusammenhänge. Das macht eine Gruppierung der Werke unvermeidlich, und so untersucht Täuschel den *Dämon* unter den Aspekten der Psychologisierung und der Privatisierung, *Die*

Makkabäer und *Nero* in ihrer Relation zur Grand Opéra, *Kaufmann Kalašnikov*, *Gorjuša* und *Die sibirischen Jäger* als Beispiele für die national-russische Oper und *Feramors*, *Der Papagei* und *Unter Räubern* als „heitere Vergnüglichkeit und fremde Welten“; die geistlichen Bühnenerwerke *Sulamith*, *Moses* und *Christus* werden schließlich daraufhin befragt, ob sie als Entwurf einer neuen Gattung gelten können.

Das vierte Kapitel der Untersuchung beschäftigt sich systematisch mit „musikalischen Einzelaspekten in exemplarischer Betrachtung“. Die entsprechenden Notenanalysen sind unter die drei Aspekte Form (Arie, Arioso, Duett, Ensemble/Finale, Chöre, Tänze), Melodik und Harmonik gestellt. Es folgen ein außerordentlich breit recherchiertes rezeptions- und wirkungsgeschichtliches Kapitel sowie ein umfangreicher Anhang (welcher unter anderem die Inhaltsangaben der behandelten Opern enthält). Diese erweitern die Arbeit und bieten dem Leser vielfältige Möglichkeiten für eine weiterführende Nutzung an.

Täuschels Dissertation spricht beileibe nicht das letzte Wort zum Opernkomponisten Anton Rubištejn. Dazu ist das Material schlichtweg zu umfangreich. Aber nach dem *Handbuch zur russischen und sowjetischen Oper* von Sigrid Neef gibt es im deutschsprachigen Raum nun endlich eine weitere – und vor allem breit angelegte – Möglichkeit, dieses Thema in seiner Komplexität und seinem faszinierenden Facettenreichtum wahrzunehmen. Dass die aspektreiche Schrift zum Weiterdenken und Weiterforschen anregen möge, ist dringend zu wünschen.

(Juni 2002)

Kadja Grönke

Hans Rott (1858–1884). Biographie, Briefe, Aufzeichnungen und Dokumente aus dem Nachlaß von Maja Loehr (1888–1964). Hrsg. und kommentiert von Uwe HARTEN. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2000. 272 S., Abb.

Die Erforschung der Biographie und des musikalischen Œuvres bedeutender Komponisten gewinnt durch die Entdeckung interessanter Persönlichkeiten aus deren Umfeld erhellende Erkenntnisse. In diesem Sinne sind auch die Beiträge zu Leben und Werk des Schülers von Anton Bruckner, des Freundes von u. a. Gustav Mahler

und Hugo Wolf, Hans Rott, zu beurteilen. Der früh Verstorbene hinterließ Friedrich Loehr (gest. 1924 in Wien) seinen künstlerischen Nachlass, aber auch Briefe und Aufzeichnungen. 1950 verkaufte Loehrs Tochter Maja einen Teil an die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, behielt jedoch wichtiges Material zurück. Nach ihrem Tod galt der Aufbewahrungsort dieser Unterlagen und der von ihr verfassten Biographie Rotts als unbekannt. Dreißig Jahre später, 1994, erhielten die Verantwortlichen der Wiener Kommission für Musikforschung (Österreichische Akademie der Wissenschaften) anonym per Post eben diese Dokumente und Aufzeichnungen, die Uwe Harten ordnete, edierte und mit ausführlichen Kommentaren versah. Nach genauen biographischen Daten der Familienangehörigen, dem dankenswert übersichtlichen, kurzen Lebenslauf Rotts, einem Werkverzeichnis und Bildteil, folgt die 1949 entstandene Biographie Maja Loehrs, der noch eine kurze Würdigung des Bruders Karl Maria, Schauspieler und Kapellmeister, angehängt ist. Ein veröffentlichter Brief Majas an Hans Jancik (Wiener Musikwissenschaftler, Schüler Guido Adlers) verrät uns, dass sie zahlreiche Dokumente bewusst nicht oder nur auszugsweise berücksichtigte. So wurden Details der Familienverhältnisse verschwiegen: Die Eltern Rotts (beide Schauspieler, die Mutter auch Sängerin) heirateten erst vier Jahre nach Hans' Geburt, der geliebte jüngere „Bruder“ Karl entstammte einer Affäre seiner offenbar leichtlebigen Mutter. Fakten, die von Hans erst mit 16 Jahren in Erfahrung gebracht wurden und ihn fundamental verstörten. Die schwärmerische Liebe zur 17-jährigen Louise Loehr, der ältesten Schwester des Nachlaßverwalters Friedrich, konnte sich dank seiner bescheidenen finanziellen Verhältnisse und des jugendlichen Alters des Mädchens nicht erfüllen. Diese Ereignisse ließen die Erkrankung des hypersensiblen Musikers rasch fortschreiten: 1880 wurde er in die Psychiatrische Klinik des k. u. k. Wiener Allgemeinen Krankenhauses eingeliefert und – nach einem Selbstmordversuch – in die Niederösterreichische Landesirrenanstalt verlegt, wo er 1884 verstarb. Erschütternd sind vor allem die hier publizierten Aufzeichnungen des bereits geistig und seelisch Kranken, sein Testamentsentwurf von 1880 und die Niederschrift eines Gesprächs, das ein Freund mit Rott 1882

in der Irrenanstalt führte, bzw. die entsprechende Korrespondenz.

Das zu großen Hoffnungen berechnete Talent wird eindrucksvoll durch ein Empfehlungsschreiben Anton Bruckners, Orgellehrer Rotts am „Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde“, vermittelt: „Hans Rott [...] ist ein genialer Musiker, höchst liebenswürdig und bescheiden, sehr sittlich, spielt Bach ausgezeichnet und improvisiert (als 18jähriger Jüngling) stauenswert [...]. Er war bis jetzt mein bester Schüler. Contrap. studierte er bei Krenn, der ihn ebenfalls sehr liebt, sowie auch Composition“ (S. 84). Rotts innige Beziehung zu Bruckner wurde von einem Freund beschrieben: „beide waren tief religiös [...]. Beide gehörten zur Orgel und diese zu ihnen [...]. Beide waren ausgesprochene Gefühlsmenschen [...]“ (S. 61 f.). Auch musikalisch gesehen gab es viele Berührungspunkte, da „das Mächtige, Große und Breite, Wuchtige, Feierliche vorwiegt, gelegentlich mit einem Ausbiegen ins Derblustige, Österreichische“ (S. 62). Als Rott bei einem Kompositionswettbewerb des ‚Conservatoriums‘ nicht reüssierte – Mahler wurde ausgezeichnet – soll Bruckner erobert ausgerufen haben: „von dem Mann werden Sie noch Großes hören.“ Mit dem Studienkollegen Gustav Mahler verband Rott auch eine triste finanzielle Situation, die sich vor allem in Äußerlichkeiten manifestierte: „[...] die ans Hünenhafte gemahnende, stolz gelassene Figur Rotts, die auch in Lumpen etwas Vornehmes hatte, und den beweglichen, zappelnden hüpfenden, stoßenden kleinen Mahler, in einem viel zu langen Mantel“ (S. 67).

Von Rotts 79 eruierten Kompositionen („30 Vokalwerke, 22 Instrumentalwerke, Skizzen und Studien, Jugendversuche, Anton Bruckner betreffend“, S. 28–31) ist vor allem die *Erste Symphonie in E-Dur*, 1878–1880 entstanden, von Interesse. Mit Hilfe dieses Werks hoffte Rott ein Staatsstipendium zu erlangen. Ob sich Johannes Brahms als Kuratoriumsmitglied tatsächlich vehement gegen die Komposition eines Lieblingsschülers von Anton Bruckner aussprach und Rotts beginnende Geisteskrankheit durch diese Ablehnung abrupt zum Ausbruch kam, ist nicht schlüssig nachzuvollziehen. Musikalische Analysen, die allerdings in anderen Publikationen (zuletzt 1999 in Bd. 103/104 der *Musik-Konzepte* von Frank Litterscheid) zu finden sind, ergaben eine erstaunliche Affinität

zum Schaffen Mahlers, der die Symphonie im Herbst 1882 am Klavier vorspielte. Seine Erinnerungen an das Hauptthema Rotts verarbeitete Mahler im 3. Satz seiner *Zweiten Symphonie* (1888–1894). Prinzipielle Ähnlichkeiten in der Orchestrierung, der kontrastierenden motivisch-thematischen Arbeit u. a. m. wird die Forschung sicherlich noch weiterhin beschäftigen. Ein Blick ins Internet informiert uns, dass einzelne Werke Rotts nun bereits an verschiedenen Orten aufgeführt werden. Dies ist sicherlich der musikwissenschaftlichen Forschung, diesem Buch, bzw. dem *Musikkonzepte*-Heft neueren Datums, aber auch den vorangegangenen Publikationen u. a. vor allem von Paul Banks, Thomas Leibnitz und Leopold Nowak, zu danken.

(Juli 2002)

Carmen Ottner

MICHELE GIRARDI: *Puccini. His International Art. Translated by Laura BASINI. Chicago/London: The University of Chicago Press 2000. XVI, 530 S.*

Michele Girardis in italienischer Sprache bereits 1995 erschienenen Buch ist inzwischen als das wichtigste jüngere Standardwerk über Giacomo Puccini allgemein anerkannt und bildet neben der weiterhin grundlegenden Biographie von Mosco Carner (1958) die zentrale Referenz jeglicher wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Komponisten aus Lucca. Dass Puccini neben Giacomo Meyerbeer oder Andrew Lloyd Webber zu den kommerziell erfolgreichsten Bühnenkomponisten aller Zeiten zählte, ist nie ernstlich bestritten worden, ihm jedoch als dem künstlerischen Vollender der italienischen Operntradition einen zentralen Platz in der europäischen Musikgeschichte zuzubilligen und eine solche Anerkennung durch entsprechende Forschungsanstrengungen zu konsolidieren, hat sich die Musikwissenschaft lange geziert. Erst in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts sind mit dem u. a. von Girardi selbst ins Leben gerufenen „Centro Studi Giacomo Puccini“ in Lucca oder dem an der Freien Universität Berlin angesiedelten „Puccini Research Center“ wichtige Forschungseinrichtungen ins Leben gerufen worden, die sich ausschließlich dem Komponisten und seinem Werk widmen. Girardis Arbeiten dokumentieren exemplarisch das inzwischen erreichte hohe Niveau der internationalen Puccini-Forschung.

Ein neuerlicher Hinweis auf das mehrfach preisgekrönte Buch würde sich an dieser Stelle erübrigen, wäre die nun vorliegende amerikanische Übersetzung nicht weit mehr als nur eine weitere Bestätigung der verdienten internationalen Reputation. Der Autor hat die Gelegenheit ergriffen, den Text wesentlich zu überarbeiten, die bibliographischen Angaben zu aktualisieren und ein wichtiges Teilkapitel über *La Bohème* hinzuzufügen, das aus einer Arbeit anlässlich des hundertjährigen Bühnenjubiläums dieses Werkes 1996 hervorgegangen war. Die Vorzüge von Girardis Buch liegen zweifellos in der Konzentration auf die Werkinterpretation und hierbei in der engen Vermittlung von dramaturgischer und musikalischer Analyse. Im Unterschied zu Mosco Carner oder der neuesten deutschsprachigen Gesamtdarstellung von Dieter Schickling (1989) setzt Girardis Argumentation stets an konkreten kompositorischen Sachverhalten an und vollzieht eindrucklich die Entwicklung von Puccinis musikalischer Erzähltechnik nach. Girardis methodische Gratwanderung, ausgehend von einem dichten Netzwerk musikalischer Beispiele sowohl den analytischen Ansprüchen des Wissenschaftlers und Interpreten wie den Wünschen des Opernenthusiasten gerecht zu werden, erklärt sich aus der verständlichen Hoffnung „that many will not feel the need to separate passion and critical sensibilities“ (S. XI). Die offensichtlichen Gefahren des auch anderweitig bewährten Konzepts eines solchen „Opernführers für Fortgeschrittene“ werden freilich dadurch minimiert, dass der Verfasser der detaillierten Einzelstudie gegenüber dem auf Vollständigkeit zielenden Überblick klar den Vorzug gibt. So wird das Buch, das sich weniger als Monument denn als lebendige Auseinandersetzung mit seinem Gegenstand präsentiert, auch weiterhin Raum für Ergänzungen bieten, die der Autor übrigens fortlaufend auf der Internetseite des „Centro Studi Giacomo Puccini“ (www.puccini.it) zugänglich macht.

(Mai 2002)

Arnold Jacobshagen

WALTER AARON CLARK: *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*. Oxford: Oxford University Press 1999. XV, 321 S., Abb., Notenbeisp.

Walter Aaron Clark hatte, nicht die Absicht, eine „life-and-times kind of biography“ zu verfassen, aber genau das ist ihm überzeugend und

in bestechender Form gelungen. Im Gegensatz zu anderen „Lebens- und Zeitbüchern“ breitet der amerikanische Universitätsprofessor aus Kansas in seinem Buch über den spanischen Komponisten Isaac Albéniz (1860–1909) nicht eine Palette verschiedener Aspekte aus, sondern erzählt mit wissenschaftlicher Akribie spannend Leben, Wirken und Zeit von Albéniz.

Clarks quellengesicherte Arbeit gründet auf Informationen aus zeitgenössischen Interviews, neu erschlossenen Dokumenten und persönlichen Äußerungen des Komponisten (u. a. Tagebücher). Einige autobiographische Äußerungen, die Anlass für Anekdoten wurden, werden durch Dokumentenvergleich als publikumswirksame Selbstdarstellung eines jungen Künstlers erkennbar, z. B. war Albéniz kein Schüler des von ihm verehrten Franz Liszt (S. 43).

In acht Kapiteln entfaltet Clark chronologisch das „Portrait of a Romantic“. Einleitend beschreibt er den Publikations- und Forschungsstand, dem er überwiegend unzureichenden wissenschaftlichen Standard attestiert (S. 10). Das erste Kapitel porträtiert zunächst die Vorgeschichte der Familie des Komponisten und die Bedeutung des Freimaurertums in den bürgerlichen Kreisen Spaniens, um dann über Kindheit und Jugend des Komponisten zu informieren. Interessant ist, wie der Vater seinem Sohn Isaac gezielt und unter Anlehnung an eine prominente Parallele aus dem vorigen Jahrhundert die Aura eines konzertierenden Wunderkindes verschaffte.

Das zweite Kapitel berichtet von Albéniz' Studienzeit in Leipzig und Brüssel und verschiedenen frühen Auslandsaufenthalten, die ihm durch ein königliches Stipendium ermöglicht wurden. In diesen Jahren erwarb er sich einen herausragenden Ruf als Pianist, der mühelos und nachhaltig sein Publikum zu bezaubern vermochte. Seine Konzertprogramme (S. 58 ff.) weisen ihn als vielseitigen, brillanten Virtuosen aus. Als Komponist trat er nicht etwa zuerst mit Klavierwerken in die Öffentlichkeit, sondern mit (nicht überlieferten) „zarzuelas“ (Bühnenstücke, in denen Solo- und Chorgesang mit gesprochenen Dialogen wechseln). In diese Jahre fallen auch seine Familiengründung und weitere Kompositionsstudien. Diese Studien verbinden sich mit der Etablierung eines ernsthaften Personalstils, der folkloristische Elemente integriert (*Suite española* Nr. 1).

Im dritten Kapitel räumt Clark mit Klischees und Vorurteilen auf. Albéniz schrieb am Anfang seiner Laufbahn viele Salonstücke, an deren Produktion er aber im Laufe der Zeit bald das Interesse verlor. Von besonderer Bedeutung für seine musikalische Entwicklung in diesen vier Jahren ist ein Konzert in Paris, in dem er ausschließlich eigene Werke interpretierte. Über dieses Konzert schrieb der Organist und Komponist Charles-Marie Widor an Albéniz: „La concert était très intéressant et votre exécution superbe!“ (S. 75).

In diese Zeit fallen auch ernsthafte Bemühungen, sich als Bühnenkomponist zu etablieren. Mit zeitgenössischen Zeitungsrezensionen belegt Clark, dass der eher bescheidene Erfolg Albéniz' in diesem Genre besonders auf die Auswahl der Libretti zurückzuführen ist.

Die folgenden beiden Kapitel behandeln Albéniz' Beschäftigung mit Bühnenmusik. Aufgrund eines Kontraktes mit dem wohlhabenden Londoner Rechtsanwalt, Dichter, Librettisten und Bankier Francis Money-Coutts, demzufolge er ausschließlich dessen Libretti vertonen durfte, musste Albéniz auf Texte zurückgreifen, die seiner Natur widersprachen, ihn nicht inspirierten und seiner Genialität kaum Raum ließen. Oder aber er traf durch seine komplexe Musik nicht den Geschmack des (heimischen) Publikums (S. 124).

Zu viele Randinformationen und zu umfangreiche und periphere Angaben u. a. zur Abstammung des Komponisten und seines englischen Geschäftspartners und Freundes hemmen die Lektüre der ersten vier Kapitel. Doch besonders im fünften Kapitel gelingt es Clark, durch knappe biographische Daten zu den Randfiguren die Spreu vom Weizen zu trennen. Die Inhaltsangaben und die punktuellen analytischen Beschreibungen stellen gute Wegweiser durch Albéniz' Bühnenkompositionen dar.

Unter der Überschrift „The Imperfekt Wagnerite“ beschreibt der Autor Albéniz' Beschäftigung mit der *King Arthur*-Trilogie, durch die er nicht nur bei der Entwicklung einer heimatischen, sondern auch der englischen Nationaloper beteiligt war. Die Problematik dieses Plans bringt Clark auf den Punkt: „However, this could raise the question as to what national opera really is, when it consists of a Wagnerian opera composed by a Spaniard on an English libretto“ (S. 179).

Ein eigenes siebtes Kapitel widmet Clark dem bedeutenden Klavierzyklus *Iberia*. Dabei kommen Fragen wie die nach Spielbarkeit, Komplexität des formalen Aufbaus und musikalischen Mitteln ausgiebig zur Sprache. Im Gegensatz zu anderen Kapiteln macht Clark hier den Leser gründlich mit den Fachtermini der spanischen Folkloremusik vertraut.

Viele Beobachtungen fasst Clark schließlich in „The Legacy of Albéniz“ zusammen. Seine Ansätze zeigen eine Fülle von Beschäftigungsfeldern mit der Musik eines Komponisten auf, der in romanischen Ländern akzeptiert wird, in unseren Breiten aber unverständlicherweise wenig Beachtung findet. Die Rezeption seiner wenig edierten und eingespielten Musik ist durch eine verwunderliche Diskrepanz zwischen der unmittelbar begeisternden Wirkung auf die Hörschaft und der professionellen „offiziellen“ Akzeptanz in unseren Breiten gekennzeichnet. Mit vielen Notenbeispielen, auch aus „unbekannten“ Werken, hilft Clark, in der Musik von Albéniz eine ‚Terra incognita‘ zu entdecken.

Viele unbekannte Begriffe aus der spanischen Folklore zwingen den Leser, immer wieder das Lexikon zu Rate zu ziehen. Diese beschämende Feststellung ist nicht Clark anzulasten. Denn was eine „jota“ und eine „copla“ ist, oder was bestimmte katalanische Tänze sind, ist letztlich so interessant und wichtig wie beispielsweise die musikalische und literarische Vorlage zu Brahms' op. 117,1. Clarks beeindruckendes Portrait stellt Albéniz als Persönlichkeit mit großer Souveränität, Humanität, Lebhaftigkeit und Humor dar (S. 111). Sein bescheidenes, sympathisches Auftreten als Pianist ohne jedes romantische Pathos und ohne Starallüren (S. 80) entspricht nicht dem tradierten Bild von einem romantischen Tastenlöwen. Ohne jemals plakativ zu werden, ordnet Clark dem Kompositionsstil des Spaniers neben den gängigen stilistischen Merkmalen der romantischen Musik wie Vorliebe für Halbtonschritte in den Melodien und außergewöhnlichem Reichtum an Modulationen folgende Attribute zu: Orientierung an der spanischen Volksmusik, Hang zum musikalischen Verismus und Bemühungen um einen klaren formalen Aufbau.

(April 2000)

Johannes Ring

PETER REVERS: *Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer*. München: Verlag C. H. Beck 2000. 131 S., Notenbeisp.

The Mahler Companion. Edited by Donald MITCHELL und Andrew NICHOLSON. Oxford: Oxford University Press 1999. XVIII, 633 S., Abb., Notenbeisp.

Nachdem in den letzten Jahrzehnten hauptsächlich Detailstudien zu Gustav Mahlers Œuvre erschienen sind, ist es verdienstvoll, wenn die gewonnenen Forschungsergebnisse nun in übergreifenden Darstellungen zusammengefasst werden. Die beiden Veröffentlichungen erfüllen dies in unterschiedlicher Weise: Der Werkführer behandelt Mahlers Lied-œuvre, *The Mahler Companion* präsentiert das gesamte Spektrum von Mahlers Œuvre und seiner Umwelt; ein weiterer, von Jeremy Barham herausgegebener Mahler-Band wird 2003 erscheinen.

Peter Revers ist eine hervorragende Darstellung gelungen, in der die ganze Subtilität von Mahlers Liedern in verständlicher Weise auch dem Laien vermittelt wird. Umfassend ist das ganze Spektrum der Problematik des Lied-œuvres behandelt: die von Mahler gewählten Texte und die Veränderungen seiner Textvorlagen, die ästhetische Problematik von Lied und Gesang, das Verhältnis zwischen Klavier- und Orchesterlied, zwischen Lied und Symphonie. Die Lieder selbst werden in Werkgruppen behandelt: die frühen Lieder zusammen mit den *Liedern eines fahrenden Gesellen*, die *Wunderhorn-Lieder*, die Rückert-Lieder und *Das Lied von der Erde*. Revers versteht es meisterhaft, in der für einen Werkführer üblichen knappen Darstellung gerade jene Stellen der Lieder hervorzuheben und analytisch näher zu betrachten, die für das Verständnis von besonderer Bedeutung sind. Die Verbindung von übergreifenden Erörterungen und Analyse kompositorischer Einzelheiten, die zur Verdeutlichung erfreulicherweise mit kurzen Notenbeispielen unterlegt werden, ist – insbesondere auch beim *Lied von der Erde*, zu dessen musikwissenschaftlicher Interpretation der Autor maßgeblich beigetragen hat – optimal gelöst. So ist eine Darstellung gelungen, die auf hohem musikwissenschaftlichen Niveau auch dem Laien die ganze Faszination von Mahlers Liedœuvre erschließt.

The Mahler Companion, bestehend aus einer Sammlung von 28 Aufsätzen verschiedener

Spezialisten, bietet weniger einen Überblick über Mahlers Schaffen als einen Einblick in die Forschungsansätze der einzelnen Autoren. In einem 600-seitigen Band kann zwar nicht die ganze Mahler-Forschung repräsentiert werden, dennoch muss kritisiert werden, dass – bis auf Peter Revers' Aufsatz über Mahlers *Siebte Symphonie* – Beiträge deutschsprachiger Mahler-Forscher im ansonsten international ausgerichteten Band vollständig fehlen. Die Beiträge richten sich zudem oft nicht nach der in der Einleitung formulierten Forderung des Vermeidens von Fachjargon und der verständlichen Darstellung auch für Laien. Die meisten Aufsätze erfüllen nicht die Erwartungen, die mit einem „comprehensive guide and handbook“ verbunden sind, wenn auch Interessantes und Neues aus ihnen zu erfahren ist. Die Artikel über Biographie und Umwelt rücken verschiedene biographische Aspekte in ein neues Licht, so auch der Epilog über Anna Mahler. Die Beiträge von Stephen E. Hefling über die Rückert-Lieder, das *Lied von der Erde* und die *Neunte Symphonie* sind zwar interessant, durch die analytischen, auf seine Analysemethoden bezogenen Details jedoch zu kompliziert für eine breitere Leserschaft: statt einer Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse seiner Analysen werden komplexe Tabellen und Beziehungsgeflechte präsentiert. Dass die Quellen zu Mahlers Werken von großer Bedeutung sind, ist unbestritten, ob die Darlegung der Quellenlage in einem Handbuchartikel unbedingt breiten Raum einnehmen muss (wie in Reillys Aufsatz über die *Zweite Symphonie*), ist fraglich. Unter dem Aspekt eines zusammenfassenden Handbuch-Beitrags sind somit vor allem die Aufsätze von John Williamson über die *Achte Symphonie* (wenn auch die Tradition der Chor-Symphonie nicht genügend in Betracht gezogen wird) und von Peter Revers über die *Siebte Symphonie* hervorzuheben.

(August 2002)

Elisabeth Schmierer

Anton Arensky – Komponist im Schatten Tschaikowskys. Dokumente – Briefe – Erinnerungen – Werkbesprechungen. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. XIII, 324 S., Notenbeisp. (musik konkret. Band 11.)

In seiner Reihe „musik konkret“ setzt der Berliner Verlag Ernst Kuhn seine verdienstvolle Reihe mit Quellenpublikationen zur russischen

Musikgeschichte fort und ergänzt die historischen Texte diesmal verstärkt um aktuelle Forschungen. Dadurch gelingt ihm ein breitgefächert Überblick über das Schaffen Anton Arenskijs, dessen Musik in Westeuropa deutlich im Schatten seiner großen russischen Zeitgenossen steht.

In seiner einführenden „Skizze zu Leben und Werk“ fasst der Musikwissenschaftler Andreas Wehrmeyer sich vergleichsweise knapp, da er ergänzend eine Sammlung von zeitgenössischen Erinnerungen an Arenskij zusammengestellt hat, die einiges über dessen Persönlichkeit auszusagen vermögen. Namhafte russische Musikschriftsteller (u. a. Boris Asaf'ev, Georgij Konjus, Nikolaj Kaškin, Germann Laroš, aber auch Pëtr Čajkovskij) sind sodann mit Beiträgen zu ausgewählten Werken aus den Bereichen Oper und Schauspielmusik, sinfonische Musik, Kammermusik und Geistliche Musik vertreten. Ihre Ausführungen stammen überwiegend aus der Zeit zwischen 1891 und 1919. Drei neue Untersuchungen aus dem Jahre 2001 ergänzen die Themenpalette um grundlegende Informationen zur Kammermusik allgemein (Michael Polth), zum Liedschaffen (Elena Poldiaeva) und zur Klaviermusik (Andreas Wehrmeyer). Eine Übersicht über Leben und Werk sowie ein systematisches Verzeichnis der Werke und Schriften und eine systematische Bibliographie der internationalen Literatur zu Leben und Werk Arenskijs runden den Band ab und machen ihn, wie stets beim Kuhn-Verlag, zu einem ausgezeichneten Nachschlagewerk, in dem man darüber hinaus gern und mit Gewinn auch zusammenhängend liest.

(Juli 2002)

Kadja Grönke

ERIKA BUCHOLTZ: Henri Hinrichsen und der Musikverlag C. F. Peters. Deutsch-jüdisches Bürgertum in Leipzig von 1891 bis 1938, Tübingen: Mohr Siebeck 2001. 367 S. (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts. Band 65.)

Jüdische Unternehmer im Musikhandel – erinnern wir uns: Die Erlangung des Bürgerrechts für Juden war in Sachsen bis weit in das 19. Jahrhundert hinein keine Selbstverständlichkeit; zudem war das Wohnrecht auf die Städte Leipzig und Dresden beschränkt. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts, mit der Aufhebung der Nie-

derlassungsbeschränkungen, entwickelte sich die sächsische jüdische Gemeinde zur Großgemeinde. Durch die drei jährlichen Messen wurde Leipzig zum Haupteinwanderungsziel jüdischer Kaufleute und Händler in Sachsen; die Messemetropole wurde Mitte des 19. Jahrhunderts nach Berlin zur Stadt mit dem größten Anteil ostjüdischer Einwanderer.

Die Blütezeit des Leipziger Musikverlages C. F. Peters, 1800 gegründet als „Bureau de Musique“, begann 1867 mit der Leitungsübernahme durch Max Abraham; durch ihn erhielt der Verlag sein entscheidendes Profil. Der Stadt Leipzig galt der Jurist und Kunstfreund Abraham als großzügiger Förderer und Mäzen. Bucholtz vermutet, dass Abraham, knapp siebzigjährig, seinem Leben selbst ein Ende gesetzt haben könnte.

Abraham war Henri Hinrichsens Onkel. Von ihm ins Unternehmen geholt, wurde Hinrichsen nach dessen Tod im Jahr 1900 Alleineigentümer dieses Verlages, der inzwischen Weltruf gewonnen hatte. Mit unternehmerischem Talent trieb er den Ausbau der Edition Peters erfolgreich voran, setzte Impulse und zeichnete sich innerhalb der Öffentlichkeit Leipzigs wie Abraham durch ein bemerkenswert vielseitiges kulturelles, soziales und politisches Engagement aus. Seinem Wirken wurde unter nationalsozialistischer Herrschaft ein Ende gesetzt. 1939 wurde der Verlag „arisiert“. Henri Hinrichsen wurde, da die Emigration nicht gelang, 1942 von Brüssel aus nach Auschwitz deportiert und dort ermordet.

Auch wenn kein einschlägiger Nachlass vorhanden ist, hat die Autorin intensivst in Amts- und Geschäftsarchiven (Autorenkorrespondenz und Kopierbücher) sowie im familiären Umfeld recherchiert, um das Leben und die erfolgreiche Geschichte des Wirkens Hinrichsens nachzuzeichnen. Sie beweist, dass es enge Verschränkungen geschäftlicher und persönlicher Kontakte zu Juden und Nichtjuden gab und darin einen hohen Grad sozialer Vernetzung. Das war sein Schlüssel zum unternehmerischen Erfolg.

Das Buch zeichnet sich – neben der Schilderung der Verlagsgeschichte – vor allem durch die objektive Betrachtung des deutsch-jüdischen Bürgertums zur Zeit des Kaiserreichs und der Weimarer Republik aus; ein Thema, das die Rezensentin in ihrem Werk über den jüdischen Leipziger Komponisten und Musiktheoretiker

Salomon Jadassohn ebenfalls behandelte (Leipzig 1995), jedoch mit anderem zeitlichen Schwerpunkt.

Hinrichsen galt als Repräsentant des gehobenen Leipziger Bürgertums, sein mäzenatisches Engagement galt vor allem der Musik und dem Sozialbereich: So stiftete er neben der Musikbibliothek Peters 1911 die Leipziger Hochschule für Frauen. Er war Jude, Bürger und Deutscher. Und die Musikwelt hat ihn lange vergessen.

(September 2002) Beate Hennenberg

SEBASTIAN KLEMM: *Dmitri Šostakovič – Das zeitlose Spätwerk*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. 343 S., Notenbeisp. (*Šostakovič-Studien. Band 4 / Studia slavica musicologica. Band 20.*)

Mit der für den Druck überarbeiteten Fassung seiner von Konrad Küster betreuten Freiburger Dissertation legt Sebastian Klemm eine Schrift vor, an der sich die Šostakovič-Forschung künftig messen lassen muss. Zwar bietet sich Šostakovičs Œuvre für eine Problematisierung des Begriffs vom Spätwerk auf besondere Weise an; bislang jedoch liegt keine Untersuchung vor, die stilistische und ästhetische Überlegungen auf so einleuchtend gegliederte, detailliert durchgeführte, eindringlich formulierte und von jeder Verklärung des Gegenstandes unabhängige Art und Weise am Werk selbst belegt.

Klemm stellt seine Vorgehensweise unter den Leitsatz: „Musikalische Analyse ist Interpretation: Anordnung der aus dem Gegenstand gewonnenen Fakten nach der deutenden Absicht des Betrachters“ (S. 328). Weil er zugleich sauber zwischen Beschreibung und Auslegung trennt, gelingt es ihm, seine Ausführungen stets im Werk zu verankern und interpretatorisches Wunschdenken auch dort zu vermeiden, wo „hinter dem vollendeten Werk [...] der authentische Wille des Komponisten zu einer Interpretationsmöglichkeit unter mehreren anderen“ (S. 328) wird. Das ist gerade im Kontext der Šostakovič-Forschung, wo die biographischen und zeitgeschichtlichen Materialien leicht überbewertet werden, nicht nur wohlthuend, sondern vor allem auch erkenntnisfördernd.

Am Beispiel der späten Hauptwerke erörtert Klemm jeweils einen speziellen Aspekt des Spätstils. Anhand des *15. Streichquartetts* geht es zunächst um „Untersuchungen zur Tondauernorganisation“ und um die formbildende Rol-

le von Notenwerten und Tempogestaltung. Im Anschluss daran widmet sich die Analyse der *14. Sinfonie* den in Šostakovičs Spätwerk regelmäßig wiederkehrenden zwölftönigen Strukturen. Ihre gänzlich eigenständige Verwendung wird von Klemm nicht nur akribisch untersucht, sondern auch sinnvoll auf ihren musikgeschichtlichen Standort festlegt. Unter der Überschrift „Komponierte Vergangenheit als Gegenwart“ widmet sich der Autor sodann den zitierenden Verfahren in der *15. Sinfonie* und der *Bratschen-sonate*. Dabei differenziert er zwischen einer syntaktischen und einer semantischen Bedeutung des Zitierens und vermag Šostakovičs Verwendung von fremdem und eigenem musikalischen Material im Detail einleuchtend zu deuten. Als Ergebnis formuliert Klemm die „Ästhetik des Heterogenen als kompositorisches Prinzip“. Der vierte Analysekomplex gilt abschließend dem Verhältnis von Musik und Text in der *Suite nach Worten von Michelangelo*, zu der Klemm in Band 2 der *Šostakovič-Studien* beim selben Verlag bereits eine separate Untersuchung vorgelegt hat.

Die vier analytischen Blöcke führen jeweils am Einzelfall exemplarische Aspekte von Šostakovičs Komponieren seiner letzten neun Lebensjahre vor und bieten Einblicke in die zentralen Gattungen dieses Spätwerks. Weil die von Klemm untersuchten Kompositionsverfahren (Reduktion der Mittel, individuelle Organisation des Tonmaterials, Zitattechnik und Wort-Text-Bezüge) nicht auf Šostakovič beschränkt bleiben und der Autor am Einzelfall Grundsätzliches problematisiert, bietet seine Schrift auch über das Untersuchungskorpus hinaus einen erhellenden Beitrag zum Phänomen des Spätwerks.

Gemeinsamer Nenner von Klemms Analysen ist der Begriff der Zeitlosigkeit. Für die Zeitkunst Musik fruchtbar wird er, weil der Autor ihn als Kombination von zeitlosem Anspruch und absichtsvoller Unzeitgemäßheit „auf eine mehrdimensionale, metaphorische Weise“ (S. 6) versteht: als strukturelles Thema komponierter Abläufe, als Verwendung unzeitgemäßer Stilmittel und zitathafter Materialien sowie als philosophischen Anspruch auf dauerhafte Gültigkeit dessen, was bewusst fern von den Anforderungen des Tages komponiert wird. Klemm problematisiert Šostakovičs Musik folglich als eine Kunst, die aus der historischen Zeit,

aus der konkreten geschichtlichen Situation herausgehoben erscheint. Auf der Grundlage seiner Analyseergebnisse fordert er eine „prononcierte Neubewertung des Gesamtschaffens von Šostakovič“ (S. 331). Nur darin sieht er die Möglichkeit, den Konflikt mit politischen und biographischen Kontexten, musikwissenschaftlichen Tendenzen und absichtsvollen Vorab-Urteilen zurücktreten zu lassen hinter eine philosophische Grundhaltung, welche das Spätwerk dezidiert als Spätwerk im emphatischen Sinne von den frühen und mittleren Werken abhebt. Als Thema dieses Spätwerks nennt Klemm die „Zwiesprache des Komponisten mit sich und den letzten Dingen der Welt“ (S. 332) – und stellt seinen Ansatz der Zeitlosigkeit damit bewusst wieder in Frage. Denn die Loslösung von der aktuellen (historischen, politischen, biographischen) Zeit zugunsten von etwas, das Klemm vorsichtig als unzeitgemäß umschreibt, deutet er selbst als brennend aktuell und sieht in dieser Aktualität letztlich die Ursache für die überzeitliche Gültigkeit von Šostakovičs Musik.

(Juni 2002)

Kadja Grönke

WOLFGANG LESSING: Die Hindemith-Rezeption Theodor W. Adornos. Mainz u. a.: Schott 1999. 311 S., Notenbeisp.

Die Studie von Wolfgang Lessing, das Resultat langer Vorbereitungen, öffnet einen Problemkreis, der seit dem frühen musiksoziologischen Schaffen Theodor Wiesengrund Adornos besteht. Lessing hat ihn bereits 1995 in seinem Aufsatz „Stillstand der Dialektik? Einige Überlegungen zur Methodik der Hindemith-Rezeption Adornos“ (*NZfM* 156, 1995, Heft 5, S. 22 ff.) angeschnitten. Das Literaturverzeichnis umfasst, neben allen Schriften Adornos und ausgewählten Kompositionen und Schriften Paul Hindemiths, 143 Veröffentlichungen als „Sonstige Literatur“.

Lessings Arbeit macht in erster Linie die beiden biographischen Phasen von Adornos Hindemith-Rezeption deutlich. Die erste erstreckt sich von 1922 bis zum für beide Protagonisten fatalen Jahr 1933, die zweite von 1962 bis 1968, dem Jahr, in welchem Adornos Streitschrift *Ad vocem Hindemith, eine Dokumentation* zum Abschluss kam. In dieser Schrift sind zwischen neu verfassten Präludium und Postludium Texte

von 1922, 1926, 1932, 1939 und 1962 aufgenommen. Das Pamphlet ist im selben kennzeichnenden Jahr 1968 in der edition suhrkamp in *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze* veröffentlicht worden. Bald nach Beginn der ersten Phase ließ Adorno Skepsis an Hindemiths Werk, vor allem an der hohen Produktivität des Komponisten, erkennen. Von 1925 an verstärkte sich eine Ambivalenz, die immer deutlicher in Entfremdung und Neigung zu grundsätzlichen Vorwürfen umschlug.

Die späten musikkritischen Arbeiten Adornos sind sehr unterschiedlich eingeschätzt worden. Giselher Schubert hat in seinem Aufsatz „Adornos Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik Schönbergs“ (*AfMw* 46, 1989, S. 235 ff.) aufgezeigt, dass dieser in seinem späten Leben frühere Untersuchungen wiederaufnahm, was sich auch in seinem Verhalten Hindemith gegenüber äußert. In der Phase der ausgeprägten „Polemik“ Adornos gegen Hindemith konnten, das macht Lessing klar, negative Auswirkungen, vor allem des am 16. November 1964, an Hindemiths Geburtstag, gesendeten Rundfunkgesprächs zwischen Adorno und Rudolf Stephan, nicht ausbleiben. Dem hoch verdienten Stephan, später Ordinarius an der Freien Universität Berlin, einem der Pioniere in der Erkenntnis zeitgenössischer Musik an akademischen Lehranstalten, entging als Folge auf dieses Gespräch seine Berufung an die Frankfurter Universität. Im mit seinen praktischen wie auch ästhetischen Konsequenzen folgenreicheren Gespräch stilisierte sich Adorno zu einem „unbestechlichen Gradmesser von Hindemiths Entwicklung“.

Adorno und Stephan schoben damals alle Problematik ganz und gar Paul Hindemith zu. So konnten sie ihr Rundfunkgespräch unter die Überschrift stellen „Was ist mit Hindemith geschehen?“ Ihre eigenen wechselhaften Ansichten blieben außen vor. Das Einzige was zählte, war der „verhängnisvolle Weg des Komponisten“. Diese Situation ist umso bedauerlicher, als sowohl Adorno als auch Stephan auf anderen Gebieten durchaus der Introspektion fähig waren.

Nun lässt diese Situation Wolfgang Lessing nicht zu einem Apologeten jener werden, die Paul Hindemith gegen Adorno verteidigten. Dass Lessing zwischen den Fronten bleibt, ja konfliktfreudig die Unvereinbarkeit der Stand-

punkte hervorhebt, beweist seine überlegene Haltung. Er führt drei von ihm als unhaltbar gehaltene „Immunsierungsversuche“ an, nämlich die von Ludwig Finscher, Andres Briner und Rudolf Stephan. Finscher habe mehrere von Adorno desavouierte Aspekte von Hindemiths Werk wieder zur Diskussion gestellt, aber er habe die historische Kategorie in der Frage der Zugänglichkeit zu jeder Musik übertrieben. Briners Aufsatz „Hindemith und Adornos Kritik des Musikanten“ (*Hindemith-Jahrbuch* 1971) stelle einen „kaum akzeptablen Vermittlungsversuch“ dar. Rudolf Stephan sei, im Gegensatz zu Adorno, fähig gewesen, seine eigene Haltung Hindemith gegenüber zu ändern und dies zuzugeben.

Lessing folgt der sich in den neunziger Jahren manifestierenden Zuneigung zu Hindemiths Musik und unterstreicht, dass von Adorno verteilte Qualitäten jetzt geschätzt werden, so vor allem Hindemiths Orientierung einzelner (nicht aller) Instrumente an Spielweisen, sein improvisatorischer Gestus und Musiziergeist.

Am besten hat sich nach Lessings Ansicht Giselher Schubert in der Adorno-Problematik bewährt, der besonders in seinem Aufsatz „Polemik und Erkenntnis. Zu Hindemiths späten Schriften“ (*NZfM* 156, 1995, Heft 5) den gordischen Knoten durchschneidet, aber ohne Gewalt.

Konzentriert sich Lessings Studie in ihrem Aufbau, der vorteilhaft mit dem Inhalt verbunden ist, auf ihre Hindemith-Thematik, so erfährt man doch Wissenswertes auch über andere Komponisten und Künste, immer aber im Zusammenhang mit Adorno. Man denkt an die komplexe Haltung Adornos dem Expressionismus gegenüber, sicher ein Höhepunkt in den zahlreichen Expressionismus-Debatten. Man denkt an das Frankfurter Musikleben der zwanziger Jahre, in welchem Adorno als Nachbar von Paul Hindemith tätig war und für welches Adorno ein Hauptzeugen bleibt. Man denkt schließlich an seine Schönberg-Rezeption, die sich positiver als jene von Paul Hindemith entwickelte.

Wolfgang Lessings Studie blickt zweifellos ohne „Immunsierungsversuche“ ihrem Thema ins Auge. Mit gut leserlichen Musikbeispielen durchsetzt, stellt sie eine Bravourleistung dar.

(Februar 2001)

Andres Briner

Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten. Hrsg. von Udo BERM-BACH. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. IX, 686 S., Notenbeisp.

Die erste übergreifende Darstellung über die Oper im 20. Jahrhundert hat am Jahrhundertende nicht ein Musikwissenschaftler, sondern ein Politologe initiiert: Udo Bermanbach, der mehrere Bücher über Musik und Gesellschaft geschrieben und herausgegeben hat, ist es gelungen, mit seiner Sammlung von Vorträgen verschiedener Autoren (Musikwissenschaftler, Journalisten, Wissenschaftler aus anderen Fachbereichen) einen tiefgreifenden Einblick in die Entwicklung der Oper im letzten Jahrhundert zu vermitteln. Wenn in einem Sammelband wie diesem auch nur ausgewählte Themenbereiche behandelt werden können, so ist doch ein breites Spektrum abgedeckt: die Oper nach Wagner, die klassische Avantgarde, die Neue Sachlichkeit, die Oper im Dritten Reich, Neuanfänge nach dem Zweiten Weltkrieg, die Gegenwartslage der Oper, die Oper in der DDR, ferner Überblicke über die Oper im 20. Jahrhundert in Italien, Frankreich, Russland/Sowjetunion, USA und in Skandinavien. Aufsätze über ausgewählte Komponisten ergänzen das Bild – hier hätte man sich freilich noch mehr gewünscht. Immerhin steht Benjamin Britten berechtigterweise statt eines England-Kapitels ein, für den osteuropäischen Bereich wird leider nur Leoš Janáček behandelt. Separate Kapitel hätten beispielsweise das Experimentelle Musiktheater oder die Rückbesinnung auf Traditionen in den 1970er-Jahren verdient, wohingegen das Kapitel über „romantische Enklaven“ im Vergleich zu anderen Themen zu ausführlich geraten ist. Besonders hervorzuheben sind die Aufsätze von Sigrid Neef, die äußerst übersichtlich die problematische und komplexe Situation der Oper in der DDR darstellt, von Gerhard R. Koch, der die wichtigsten Aspekte der Entwicklung des Musiktheaters in den letzten 30 Jahren beschreibt, sowie Beatrix Borchards Beitrag über die äußerst interessanten Bühnenwerke Adriana Hölszkys.

Der Band hat erfreulicherweise ein Personenregister. Zudem enthält er eine Liste der „wichtigsten Opern“ des 20. Jahrhunderts, chronologisch geordnet nach den Uraufführungsdaten, in der jedoch viele der bedeutendsten Bühnenwerke fehlen. So vermisst man beispielsweise Arnold Schönbergs *Glückliche Hand*, Max Brandts

Maschinist Hopkins, Luigi Nonos *Intolleranza*, Bühnenwerke von Luciano Berio und Mauricio Kagel und viele mehr.
(August 2002) Elisabeth Schmierer

Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung. Hrsg. von Anselm GERHARD. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. 415 S.

Der Band dokumentiert, vermehrt um vier weitere Beiträge, die Vorträge eines 1996 in Bern veranstalteten Kolloquiums. Auf die im Titel gestellte Frage gibt er implizite bereits Antwort – als fünfzig Jahre nach Kriegsende veranstaltete, erstmals dem heiklen Thema gewidmete Tagung im deutschsprachigen Raum. In Bezug auf das Selbstverständnis unserer Wissenschaft wiegt das Beschweigen des zwischen 1933 und 1945 Geschehenen mittlerweile genauso schwer wie dieses selbst, freudsche Verdrängungspsychologie erscheint durchaus angebracht, um einerseits die dreißig Jahre zurückliegenden Überreaktionen auf Clytus Gottwalds Attacken oder andererseits den törichten, an prominenter Stelle (*MGG*₂, Sachteil 6, Sp. 1815) formulierten Zweifel daran zu verstehen, dass „die Korrumpierung durch den Nationalsozialismus die westdeutsche Musikwissenschaft nach 1945 auch intellektuell noch beschädigte“. Was für ein Begriff von Wissenschaft liegt der Möglichkeit zugrunde, sie könne sich nach dem 8. Mai 1945 wie Phönix aus der Asche erheben, dieweil mehr als die Hälfte der prominenten Fachvertreter mittelgroße Leichen im Keller hüten!

Dass es heute wenig kostet, so zu reden und sich zu entrüsten, erschwert die Behandlung des Themas aufs Äußerste. So unterschiedliche und glaubwürdige Gewährsleute wie Ruth Klüger und Herrmann Lübke haben von der Notwendigkeit einer Schweigefrist gesprochen. Dennoch „wächst“, mit Rosa Luxemburg zu reden, „der Idealismus mit dem Abstand vom Problem“, er lässt heute aus sicherem Abstand gefällte Urteile überheblich und jede neue Enthüllung denunziatorisch erscheinen. Konstellationen, deren Kenntnis zu einer gerechten Beurteilung unerlässlich wäre, entziehen sich mehr und mehr: Welche Überzeugungen und Rücksichtnahmen haben Friedrich Blume bei *Musik und Rasse* die

Anteile verbal aufgedonnerter Zugeständnisse und substanzieller Verweigerung genau so dosieren lassen, dass er zwar publizieren, aber auch zur Rechenschaft einbestellt werden konnte? War es bei dem hochbegabt-ehrgeizigen Heinrich Bessler vor allem Angst, welche eine bis ins Jahr 1938 fortdauernde Sorge um das Fortkommen jüdischer Absolventen mit unbegreiflichen Denunziationen vereinbar machte, Angst, dass der Ausbruch einer Erbkrankheit der Karriere vorschnell ein Ende bereiten und offenbar werden könnte, dass er der diesbezüglichen Meldepflicht nicht nachgekommen war? Welche Beweggründe veranlassten einen der wenigen Aufrechten, Johannes Wolf, zu kleinen Enträumungen, welche er später gern ungeschehen gesehen hätte? „Man muß einen solchen Text genau lesen“, schreibt Peter Cahn anlässlich dieses Passus (S. 252) und formuliert damit eine Grundforderung, welche hier ihre ganz eigene Dringlichkeit hat; wobei man anschließen muss mit der Frage: Kann man ihn denn noch genau lesen?

Dass Cahn unter insgesamt 19 hier vertretenen Autoren einer von nur drei vor 1950 Geborenen ist, verdeutlicht die mit dem Thema verknüpfte Generationenfrage – auch sie ein Ferment des kritischen Erwartungsdrucks, dem das Kolloquium ausgesetzt war. Hinzu kommt, dass davor liegende Materialarbeiten größtenteils von nichtdeutschen Forschern besorgt worden sind. Zum Niveau, zur Gründlichkeit und zur ausgewogenen Vielstimmigkeit, in der dem Rechnung getragen wurde, kann man dem Herausgeber, den Beteiligten und darüber hinausgehend dem Fach nur gratulieren – eine Gratulation, welche ihre Maßstäbe auch aus entsprechenden Diskussionen der Historiker bezieht und Dissens in Details einschließt. Diese Tagung – andere sind mittlerweile gefolgt – wiegt im Hinblick auf fällige Selbstverständigungen schwer genug, um auch triftige Einwände gegen polemische Überspitzungen zu relativieren, nicht zuletzt, weil diese auch als Attacken gegen eine allemal stärker überspitzende Schweigsamkeit gewertet werden müssen. Dies gehört z. B. zum Problemhintergrund des Dialogs zwischen Ruth Blume-Baum und Roman Brotbeck; dessen Formulierung, dass es „aus der Distanz [...] leicht“ sei, „die Geschichte zu kritisieren“ etc. (S. 378), mutet angesichts vorangegangener einseitiger Bewertungen der Vor- und Frühgeschichte der

MGG weniger wie eine Quintessenz denn wie eine Selbstkorrektur an. Dies anzukreiden wäre pharisäisch: Denn wem läge angesichts mancher Geschehnisse Entrüstung fern, und wer wüsste nicht, dass selbst die plausibelste Entrüstung kein Eideshelfer historischer Gerechtigkeit ist?

Den hieraus sich ergebenden Risiken bzw. Folgerungen hat die Planung des Kolloquiums im Vorhinein Rechnung getragen, zumal (mit Beiträgen u. a. über Otto Jahn, Philipp Spitta, Guido Adler, Hermann Kretzschmar, Ernst Kurth, Carl Stumpf und Erich Maria von Hornbostel) in der Aufmerksamkeit für eine Vorgeschichte, welche verstehen hilft, was der Historiker Hans-Ulrich Wehler die „Konsenszone“ zwischen hergebrachten Kultur- und Geschichtsauffassungen und nazistischer Ideologie genannt hat. Sie war viel breiter, als man ex posteriori zu vermuten oder gar nachzuvollziehen imstande ist; die Mehrzahl der Fachvertreter ist nicht versehentlich hineingetappt, geschweige denn hineingegenötigt worden, selbst Kurt Huber und Wilibald Gurlitt, der eine später hingerichtet, der andere seines Amtes enthoben, hatten gegen den Gang der Dinge und einschlägige Bejahungspflichten zunächst nichts einzuwenden. Nicht zuletzt beleuchten der Historiker Stig Förster („Kunst, Kulturpessimismus und Krieg im deutschen Kaiserreich“) und Peter Cahns eindringliche Darstellung des Verhältnisses von akademischer Musikforschung und zeitgenössischer Musik jene Ideologeme, welche sich leicht und für viele unmerklich demagogisch bündeln ließen. Wissenschaftsgeschichtlich nimmt Laurenz Lüttekens Untersuchung von Besslers „musikhistoriographischem Ansatz“ hierbei eine Schlüsselposition ein.

Jene Konsenszone hat nicht nur Einzugsgebiete, sondern auch, oben zitierten Zweifeln entgegen, Ausläufer. Hierzu sagt Eckard John am Ende seines bedrückend gewichtigen Beitrages über „Musikforschung im Dritten Reich“ in fünf bedenkenswerten Punkten Etliches, dem noch manches angefügt werden könnte, so u. a. die Bevorzugung bestimmter Forschungsbereiche, die langwährende Abstinenz bei Fragestellungen, die über die Fachgrenzen hinausweisen, der Zusammenhang zwischen einem bestimmten Jargon und dem eklatanten Niveauverlust in ästhetischen Fragen etc., nicht zu reden von der fast zum Erliegen gekommenen Ethnologie. Das in Bern wohlfundiert eröffnete Gespräch, auch

dies eine Folge der Verspätung, wird nicht so bald zu Ende sein.

(Januar 2001)

Peter Gülke

KLAUS SCHNEIDER: Lexikon Programmmusik. Stoffe und Motive. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 420 S.

Das Lexikon ordnet erstmals Instrumentalwerke des 16. bis 20. Jahrhunderts, die auf außermusikalische Sujets bezogen sind, nach ihrer jeweiligen Thematik. Es soll den Personen dienen, die verschiedene musikalische Werke zum gleichen außermusikalischen Themenkreis suchen, z. B. dem „Dramaturgen, der seine Konzertprogramme unter eine bestimmte Leitidee stellen möchte“ oder „demjenigen, der in Film- und Fernsehproduktionen zur musikalischen Untermalung passende Begleitmusiken sucht“ bzw. auch Musikwissenschaftlern oder Lehrern, die Werke mit gleicher oder ähnlicher Thematik zu wissenschaftlichen oder pädagogischen Zwecken vergleichen wollen. Das Lexikon erspart somit arbeitsaufwendige Nachforschungen. Der unter dem Stichwort angebrachte Hinweis auf weitere verwandte Stichworte erleichtert die Suche, der Hauptteil wird durch ein Komponisten- und ein Stichwortregister ergänzt. Wenn ein Programm zugrunde liegt, wird es im Hauptteil – je nach Länge – zitiert oder kurz zusammengefasst. Angegeben sind bei unbekannteren Komponisten auch die Verlage der Werke. Leider fehlen Kompositions- bzw. Veröffentlichungsdaten oder Aufführungsdaten, die eine sofortige chronologische Orientierung erleichtern könnten. Auch wäre es nützlich zu wissen, auf welchen Quellen die Werkauswahl basiert bzw. nach welchen Kriterien die Komponisten ausgesucht wurden. Alles in allem handelt es sich um ein äußerst verdienstvolles Buch, das in jeder Bibliothek stehen sollte.

(August 2002)

Elisabeth Schmierer

JUKKA SARJALA: Music, Morals, and the Body. An Academic Issue in Turku 1653–1808. Helsinki: SKS Finnish Literature Society 2001. 264 S., Abb.

Bereits der Titel dieser freien wissenschaftlichen Studie eines erfahrenen Grenzgängers zwischen Kulturgeschichte und Musikwissenschaft macht die nicht-finnischen Leser gewiss

neugierig, denn akademische Dispute in Finnland werden von den meisten gewiss nicht mit dem 17. Jahrhundert, sondern höchstens mit der jüngsten Gegenwart assoziiert. Tatsächlich wurde bereits 1640 eine Akademie gegründet, und erst im 19. Jahrhundert zog die wichtigste Hochschule des Landes in die heutige Hauptstadt Helsinki. So hat Jukka Sarjala in dieser Studie ein wertvolles Stück nordischer Wissenschaftsgeschichte geschrieben. Die gemeinte Stadt hieß freilich nicht Turku, sondern wie heute noch in Schwedisch: Åbo. Dass Sarjala im Buchtitel die finnische Form wählt, ist zwar pragmatisch, aber unhistorisch.

Sarjala, der mit seinen früheren kulturhistorischen Buchveröffentlichungen zur Ideengeschichte der Moderne (insbesondere zum deutschen Einfluss auf finnische Musikkritiker des 19. und 20. Jahrhunderts) einen ausgezeichneten Namen verdient hat, hat diesmal ein Thema gewählt, das zu den Früchten der sogenannten ‚New Musicology‘ zählt. Die Fragestellung ist freilich nicht neu: welche Rolle der Musik als Auslöser irrationaler Prozesse zukommt. Nach einer kurzen Vorgeschichte beginnt Sarjala die Suche nach Parallelen zwischen akademischen Autoren in Turku und anderswo. So zeigt er, wie beispielsweise Joachim Adolf Cleve in *Cogitationes de primis originibus artis musicae* von 1800 Jean-Jacques Rousseau referiert. Sarjala belegt also die auch in der Geschichte der *Musikalischen Gesellschaft von Åbo* um 1800 unlängst aufgefallene Tatsache, dass mitteleuropäische Paradigmen der fortschreitenden Moderne bereits im 18. Jahrhundert innerhalb weniger Monate, aktuell, im finnischen Norden besprochen und zumindest in Ansätzen bekannt gemacht wurden. Dass darüber auf gehobenem Niveau diskutiert und disputiert wurde, zeigt Sarjala.

Im Zuge seiner ‚New Musicology‘-Orientierung neigt Sarjala zur unfruchtbaren Polemik gegen die ‚herkömmliche‘ Musikforschung, die angeblich Topoi wie Affekt und Bedeutung vernachlässigt habe. Moderne Musikwissenschaft sei „esoterisch“ (S. 21) und Musikwissenschaftler studierten Musik als „art of forms and autonomous structures, not as art of passions, which has been the interest of non-professionals and the concert audience“. Dass Sarjala die Lage der Musikforschung also nicht allzu differenziert sieht, zeigt auch die Tatsache, wie er tatsächlich

nur Eduard Hanslick (und nicht etwa Friedrich von Hausegger u. a.) als Beleg für die frühe Musikforschung des späten 19. Jahrhunderts erwähnt. Nicht-formalistische Autoren oder benachbarte Disziplinen wie Musikpsychologie und -soziologie werden erst gar nicht zur Kenntnis genommen. Diese Polemik ist indes nicht wirklich essenziell für Sarjalas Studie, sondern nur ein unterhaltsamer Schlenker zu Beginn, der die Bedeutung der Arbeit auf Kosten der Vorgänger herausstreichen soll, was selten angemessen ist.

Die eigentliche Leistung der Arbeit ist die umfassende und überaus kontextbewusste Analyse des akademischen und musikalischen Lebens in Åbo vor 1809 als ein Zweig der europäischen Bildungsgeschichte. Die führende Rolle der aristotelischen Philosophie sowie der deutschsprachigen Theoretiker des 18. Jahrhunderts wird anhand einzelner Autoren sowie allgemeiner Tendenzen nachgewiesen. Die Frage nach ‚postkolonialistischen‘ oder echten Besonderheiten in der Tradition von Åbo, die es rechtfertigten, diese gewiss nicht überragend brillanten und allgemein zugänglichen, in Latein (selten in Schwedisch) verfassten Schriften Frenzéns, Gezelius’, Haartmans und Muncks zu analysieren, wäre in der Tat eine Studie wert. Sarjala beantwortet solche Fragen nicht, aber als eine solide Fallstudie zu den zentralen Begriffen der Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert – über die allgemein bekannten Autoren hinaus – behauptet sich die Arbeit sehr gut.

(August 2002)

Tomi Mäkelä

CLAUS BOCKMAIER: Die instrumentale Gestalt des Taktes. Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik. Tutzing: Hans Schneider 2001, 335 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 57.)

Woher stammt der Takt in der abendländischen Musik? Zur Beantwortung dieser Frage ist die Forschung bislang, so Bockmaier, meist vom Tactus-Begriff der Vokalpolyphonie ausgegangen und berücksichtigte dabei Veränderungsebenen und -faktoren. Dieser gewohnten Auffassung stellt nun der Autor den Tatbestand gegenüber, dass eine Taktvorstellung, die der uns vertrauten überraschend nahe steht, bereits in der Instrumentalmusik des späten Mittelalters

Geltung gewann: nämlich in der elementaren Lehre vom „tactus“ gemäß den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts.

Claus Bockmaier betrachtet den Weg der instrumentalen Gestalt des Taktes ausgehend vom Beginn der abendländischen Kompositionsgeschichte, der um 1100 n. Chr. zu datieren ist: Bis dahin beruhte die Mehrstimmigkeit, meist noch vokal determiniert, auf den Regeln einfacher Klangschritlehren. Deren Charakteristikum war, dass unterschiedlich gestaltete Stimmbewegungen einen lebendigen Klangfluss erzeugen, der als durchgehendes Kontinuum meist nur locker an der die Zeit gleichförmig abteilenden Mensur orientiert ist.

In seiner ausführlichen Studie, die aus seiner Habilitationsschrift hervorgegangen ist, führt Bockmaier fort, dass es die liturgische Cantus-firmus-Bearbeitung war, ausgeführt als Spielvorgang linearer Formelbewegungen über gleichmäßig langen Tenortönen, die einen regulären Takt in instrumentaler Faktur konstituierte. Der Autor informiert dabei auch über die Schwierigkeiten der Tradierung: Die Lehre vom Tactus, die für das frühe Orgelspiel im deutschen Raum eine wesentliche Grundlage darstellte, fand auf der schriftlichen Ebene der methodischen Unterweisung nur für eine begrenzte Zeit ihren Niederschlag. So existiert Überlieferungsgut aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert. Aus dem 16. Jahrhundert jedoch sind – bislang – keine Traktate bekannt, die jenes elementare Verfahren zur Cantus-firmus-Bearbeitung auf dem Tasteninstrument weiter explizieren, wengleich Bockmaier vermutet, dass es abseits der fortschrittlichen Praxis aufgrund mündlicher Traditionen noch immer angewandt wurde.

Im 17. Jahrhundert erfolgen tiefgreifende Veränderungen: Der moderne Taktbegriff, der mit einem metrischen Akzentbegriff rechnet, prägte sich aus. Das führte zur Umdeutung des musikalischen Zeitbegriffes. Welchen kompositionsgeschichtlichen Weg fand nun gar die Wiener Klassik, das Ideal von versöhnter Einheit in spannungsvolle Vielfalt zu erreichen? Herausragendstes Merkmal: Viervierteltakte wurden durch instrumentale Formelbewegungen kontinuierlich ausgefüllt und unter Bezug auf das vom Bass bestimmte Klanggerüst als metrische Einheit sinnfällig herausgestellt. Dabei korrespondierte diese Art der Gestaltung mit der im

Zusammenhang geltenden Schlag- und Betonungsordnung, die grundsätzlich den Hauptschwerpunkt auf der Eins des Taktes vorsieht. Nach Beethoven strebte die Komposition bald nach anderen, neuen Zielen, und der Takt verlor faktisch immer mehr an Bedeutung. Bockmaier fragt nicht zu Unrecht, ob nicht die Entkräftung jenes oben erwähnten integren Taktprinzips, das in der Instrumentalmusik bis zu den Wiener Klassikern und erst recht in deren Kompositionen selbst zum Garant von Einheit im Werk geworden war, als Zeichen für einen umfassenderen Verlust der geschichtlichen Einheit der abendländischen Kompositionsgeschichte, mehr noch, mit dem Verlust der Mitte gewertet werden muss.

(Oktober 2002)

Beate Hennenberg

GUSTAVA A. KRIEG: Cantus firmus-Improvisation auf der Orgel. System – Methode – Modelle. Köln: Verlag Dohr 2001. 316 S., Notenbeisp.

Am Beginn des 21. Jahrhunderts eine Improvisationslehre für Orgel zu verfassen, ist kein leichtes Unterfangen – zumal, wenn man nahezu alle Facetten des liturgischen Orgelspiels in allen Bereichen und durch alle für das Thema „Cantus-firmus-Improvisation“ relevanten Epochen hindurch ausleuchten will. Gustav Krieg stellt sich dieser Aufgabe mit seinem Lehrbuch, das vor allem (laut Auskunft des Klappentextes) „praktisch-musikalisch zum schöpferisch freien (doch stilkritisch reflektierten) Weiter-Improvisieren“ anregen soll. Angesichts der Menge an Literatur zu diesem Thema, die gerade in den vergangenen zehn Jahren erschienen ist, sind zwei zentrale Fragen nach der Existenzberechtigung dieses Buches zu stellen. Erstens: Für wen schreibt der Autor dieses Buch überhaupt? Ein Lehrbuch „vornehmlich für Lehrende und Studierende“ liegt mit dieser Arbeit sicherlich vor, gemessen am didaktischen Zuschnitt, aber auch an der von Krieg verfolgten Methodik. Als Lehrbuch ist der erste Großteil des Buches gelungen: Nach einem einführenden theoretischen Teil mit Bemerkungen zu historischer Komplexität und zum Verhältnis der Improvisationslehre zu den benachbarten Disziplinen, besonders zum Bereich Tonsatz (unter vollkommen unverständlicher Auslassung des Gehörbildungsfeldes) und grundsätzlichen

Überlegungen zu Ort und Motivation von Cantus-firmus-Improvisation werden ausführlich und didaktisch klug Bausteine der Improvisation im barocken Klangbild auseinander- und zusammengesetzt. Krieg geht von einfachen zweistimmigen Satzmodellen aus und erweitert das Formenrepertoire schließlich bis hin zu mehrsätzigen zyklischen Formen.

Der didaktische Zuschnitt der ersten Hälfte wird aber mit dem Übergang in historisch später anzusiedelnde Stilwelten zusehends verwässert: Mit dem Kapitel „Rückblicke in den Frühbarock“ angefangen, herrscht Beliebigkeit in der Auswahl von Stilmitteln und Gattungen, und der stringente Aufbau des ersten Teils wird methodisch unklar aufgelöst; auch die Auswahl der Stilbereiche zumal des 20. Jahrhunderts überzeugt nicht unbedingt. Die Chance – nämlich eine Improvisationslehre, deren didaktischer Zuschnitt nicht wie so viele andere auf Stilmittel bis hin zum Spätbarock oder zur Empfindsamkeit beschränkt bleibt, zu erarbeiten – ist damit vertan.

Die Antworten auf die zweite Frage, die sich jede Improvisationslehre – ob nun für Orgel oder für Ensembleimprovisation, im klassischen oder im Jazz-Bereich – gefallen lassen muss, decken sich stellenweise mit denen auf die Frage nach dem Adressaten dieses Buches: Geht es dem Autor um Stilkopien oder eher um Modell-Verwandlungen? Ersteres verfehlte das Ziel eines Lehrbuches – stupides Kopieren fördert nicht eben die schöpferische Reflexion. Dieser Vorwurf ist dem Buch auch nicht zu machen; angesichts der Methodik des Autors ist aber eher von „Modell-Verwaltung“ zu sprechen, so üppig katalogisiert finden sich gerade im Bereich der barocken Stilistik die Beispiele Kriegs. Die Elementarisierung von Improvisationspraktiken steht quer zur Elaboration; die Synthese findet sich eher in diesem ersten Buchteil, weniger im zweiten (auch wenn – so widersprüchlich es klingen mag – Krieg ganz bemerkenswerte Vorschläge für die Improvisation auf dodekaphoner Basis macht!). Ein Anregungs- und Übungsbuch – mehr ist diese Improvisationslehre nicht, aber unbedingt ein Schritt auf dem richtigen Weg, Cantus-firmus-Improvisation auf der Ebene historischer Satzlehre anzusiedeln. Krieg macht mit der Veröffentlichung die ersten Schritte auf einem langen Weg, für ein Standardwerk stolpert er aber zu oft.

Dass bei der enzyklopädischen Aufbereitung eines so üppigen Stoffes einiges auf der Strecke bleiben muss, liegt in der Natur der Sache; einige Verkürzungen aber sind unbedingt ergänzungsbedürftig: So fällt in Zusammenhang mit barocken Improvisationsmodellen kein einziges Mal der Begriff „Klausel“, und der Problemkomplex „Bach-Satz“ (S. 92 f.) ist viel zu knapp dargestellt. Trotz aller Mühe, den Bereich der zwei- bis vierstimmigen Imitationstechnik adäquat darzustellen, gerät der Autor schnell in Verdacht, Satzlehre nur als Harmonielehre misszuverstehen. So erscheint auch das Thema Stimmführung gerade im ersten praktischen Teil zu undifferenziert dargestellt. Die Begrifflichkeit, die Krieg im Umgang mit alten Tonarten benutzt, ist nicht nur veraltet, sondern in ihrer Anwendung oft reichlich zweifelhaft: Als „kirchen-tonartige Intervalle“ „Molldominante, dorische Sext“ (S. 61) zu erwähnen, ist mindestens mit Fragezeichen zu versehen, und Formulierungen wie „Das Ionisch des ersteren Beispiels lässt sich auch als ‚Dur‘ verstehen“ (S. 103) oder „Die Assoziation etwa von Dorisch mit ‚Moll‘ ist ebenso erlaubt wie die von Mixolydisch mit ‚Dur‘“ (S. 259) zeugen – wenn auch einmal in „neo-tonalem“ Zusammenhang – sowohl in wissenschaftlicher als auch in künstlerisch-praktischer Hinsicht von Ignoranz der historischen und musikalischen Tatsachen. Und mit einigen Formulierungen lässt der Autor den Leser völlig im Regen stehen – sei es auf sprachlichem (S. 75: „Die Kadenz sind zu internalisieren“) oder musikalischem Niveau (S. 129: „Die Schlußkadenz orientiert sich als Plagalschluß an der Archaik des c. f.“). Warum eine Diskussion des (nicht näher erörterten) „Stylus phantasticus“ in Zusammenhang mit dem Klangbild der Romantik stehen muss, ist unklar.

Diese Arbeit ist bewusst keine musikwissenschaftliche Arbeit, sondern eine, die im musikalisch-praktischen Bereich angesiedelt ist; dennoch wäre Krieg gut beraten gewesen, seine Zitate gelegentlich nachzuweisen und überhaupt eine (gern knappe) Bibliographie in den Anhang zu setzen. Auch ein sorgfältigeres Lektorat wäre nützlich gewesen und hätte manche Merkwürdigkeit (etwa „Vicent“ statt Vincent Lübeck, „Dietrich Manecke“ statt Manicke) erspart, so auch ein stellenweise falsches Personenregister. Und warum im Buch immer wieder Hervorhebungen kursiv und im Flattersatz stehen, wird

weder aus dem Zusammenhang noch inhaltlich deutlich.

(Februar 2002) Birger Petersen-Mikkelsen

PIERRE DE VILLIERS: Chansons. Introduction et transcriptions par Frank DOBBINS et Jean DUCHAMP. Paris: Editions Champion 1997. XXXIX, 175 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection Ricercar.)

In der angesehenen Editionsreihe des Centre d'Études Supérieures de la Renaissance in Tours ist ein Band mit Chansons des Lyoner Komponisten Pierre de Villiers anzuzeigen, wobei das ausführliche und kenntnisreiche Vorwort gleich deutlich macht, dass man außer dem Namen und der möglichen Herkunft keine weiteren Informationen über den Komponisten hat. Damit wird das neuzeitliche, vom Originalitätsgedanken ausgehende Editionsprinzip, die Werke eines einzigen Komponisten vorzulegen, beinahe ad absurdum geführt, zumal in der von Jane A. Bernstein herausgegebenen Reihe *The Sixteenth-Century Chanson*, New York 1989 ff., schon eine Edition der wichtigsten Quellenwerke, nämlich der elf Bücher des *Parangon des chansons* von Jacques Moderne sowie der ersten Ausgaben Pierre Attaingnants vorliegt. Im Vergleich dazu lassen sich denn auch die Stärken und Schwächen vorliegender, im übersichtlichen Druckbild eingerichteten Edition leicht erkennen. Erfreulich klar kennzeichnen Frank Dobbins und Jean Duchamp nicht nur die Ligaturen, sondern auch die eingefügten Textwiederholungen, wobei ein Bezug auf zeitgenössische Regelwerke manche Stolpersteine verhindert hätte, wie z. B. die Textierung des nach einer Punktierung angehängten Achtels etwa im Alt von Nr. 2, T. 26, oder im Tenor am Schluss von Nr. 33. In einigen Stücken macht die Edition metrisch nicht ganz unbedeutende Unterschiede bei der Wiederholung der letzten Textabschnitte unkenntlich. In Nr. 16 etwa führt eigentlich ein letzter Dreier ab „don-ner“ über die Achtel des Superius hinweg auf den Schluss zu, was nun durch den Taktstrich zwischen den Achtelnoten verhindert wird. Ähnlich erscheint auch in Nr. 21 die Deklamation bei der Wiederholung mit auftaktigem Viertel und betontem Sinnschwerpunkt auf „bien“ (T. 28/29) klarer als die allein in der Edition aufscheinende Version der ersten Fassung, und in Nr. 32 führt die

korrekte Version dazu, dass der erste Schluss auf unbetonte und damit schwache Zeit fällt und die Wiederholung geradezu fordert, ein Eindruck, der in der geklammerten Einheitsversion verloren geht. Leider fehlt auch ein Hinweis auf die originale Aufteilung des Druckes im „Tafelmusikformat“, eine Errungenschaft Modernes, bei dem Tenor und Altus den anderen Stimmen, Superius und Bassus, gegenüber auf dem Kopf gedruckt sind, so dass die Ausführenden einander gegenüber sitzen können. Gleichwohl ist dem Band zu wünschen, dass er durch fleißigen wissenschaftlichen wie praktischen Gebrauch mit dazu beiträgt, die Schätze des französischen Liedes aus dem 16. Jahrhundert wieder in den Blickpunkt zu rücken.

(Januar 1999)

Christian Berger

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung. Veröffentlicht von Jiří SEHNAL. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2000. 116 S. (DTÖ. Band 151.)

99 Jahre nach Guido Adlers Ausgabe von Biber's Violinsonaten erschienen, schließt der Band das „Jahrhundertprojekt“ einer neunbändigen Gesamtausgabe der biberschen Instrumentalmusik in den DTÖ ab. Nachdem Jiří Sehnal in Band 127 bereits die kleiner besetzten Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung ediert hatte, legt er hier die größer besetzten und zwei Dubiosa vor, überliefert allesamt in Manuskripten des Erzbischöflichen Schlossarchivs in Kroměříž. Drei der neun Werke werden zum erstenmal ediert: in einer Abschrift Vejvanovskýs erhaltene *Balletti à 6* (eine hübsche Suite für Streicher und zwei Trompeten) sowie zwei Werke nicht zweifelsfreier Echtheit – sechsstimmige *Ballettae* für Streicher und eine recht formelhafte *Ciacona* für Violine und Generalbass.

Die anderen Stücke, darunter die Highlights des Bandes, sind schon vor Jahrzehnten von der musikalischen Praxis entdeckt und ediert worden, u. a. durch Nikolaus Harnoncourt (was der Kritische Bericht nicht erwähnt). Schon deswegen hätte es der vorliegenden Ausgabe gut angestanden, konsequenter den Quellenbefund abzubilden. So wird in Nr. 1 ohne Not ein zweites b vorgezeichnet, nur weil man das bei B-Dur heute so macht, und bei Nr. 8 erfährt man erst im Kritischen Bericht, dass Viola II original im Tenor-

schlüssel notiert ist (während sonst durchaus mit Schlüssel-Vorsatz gearbeitet wird). In der *Sonata S. Polycarpi* wird es gar chaotisch: Die achte Trompete wird im Altschlüssel ediert, nicht aber – wie es der Quelle entspräche – auch die siebte (und wieder fehlt ein Vorsatz). In T. 40 wechselt die Quelle in Tromba V zum Altschlüssel, nicht aber die Ausgabe, die dafür ab T. 51 Tromba VI im Altschlüssel wiedergibt, wo die Quelle Tenorschlüssel zeigt. Bezweifeln kann man auch, ob es ein editorischer Fortschritt ist, essenzielle Aufführungshinweise, die Biber noch auf dem Titelblatt notierte, nun in den Kritischen Bericht zu verbannen (wo man sich nebenbei gewünscht hätte, dass eine kryptische Anweisung zum Violonespiel bei der *Battalia* erläutert wird – sollte es sich womöglich schon um „Bartók-Pizzicato“ handeln?). Die nicht gerade spärlichen Druckfehler verschmerzt man leichter, zumal das Vorwort kompetent geschrieben ist.

Die Monita sollen freilich nicht den Blick darauf verstellen, dass die edierte Musik hochinteressant und stellenweise faszinierend ist. So insbesondere die *Batallia* für neun Streicher, „Baccho dedicirt“: Ein tolles Stück Programmmusik mit präpariertem Violone als Trommellersatz, einem hochpathetischen *Lamento der verwundten Musquetir* und einem Quodlibet der „liederliche(n) gselschaft von allerley Humor“, das Biber als John Cage des 17. Jahrhunderts zeigt. Kombiniert werden acht zeitgenössische Melodien, freilich nicht in kunstvollem Kontrapunkt, sondern in musikalischem Nonsens: als Gleichzeitigkeit des gar nicht Kompatiblen, voll schriller Dissonanzen und polytonaler Strukturen. Satztechnisches Chaos also, eines Dadaisten würdig, und doch nur zu Ende gedachte „seconda prattica“, nämlich realistische Nachahmung einer wild durcheinandergrölenden Schar von saufenden Landsknechten. Ein Ausflug vom barocken Salzburg mitten ins 20. Jahrhundert – aus Jux.

(August 2002)

Hartmut Schick

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 25: Kantaten zum 20. und 21. Sonntag nach Trinitatis. Hrsg. von Ulrich BARTELS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XII, 289 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 25: Kantaten zum 20. und 21. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Ulrich BARTELS. 249 S. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 249 S.

Der Band enthält die sieben Kantaten BWV 162, 180, 49, 109, 38, 98 und 188, von denen die erstgenannte sowohl in der Weimarer (a-Moll) als auch in der Leipziger Fassung (h-Moll) abgedruckt ist. Vor einer besonders heiklen Überlieferungssituation stand der Herausgeber bei der Kantate BWV 188 „Ich habe meine Zuversicht“. Die Hauptquelle, die autographe Partitur, ist im 19. Jahrhundert in Einzelblätter (teilweise sogar Blatthälften und Blattdrittel) zerlegt worden, die durch Verkauf und Weiterverkauf in alle Welt zerstreut worden sind. Im Kritischen Bericht sind die Besitzverhältnisse und die Überlieferungswege minutiös und übersichtlich dargestellt, wobei sich der Herausgeber allerdings im Faktischen auf Band 2 des *Bach Compendiums* von 1987 stützen konnte. Von dem teilweise sehr schlechten Zustand der erhaltenen Teile kann man sich anhand der Faksimilia auf S. XII des Notenbandes ein Bild machen. Einige Autokorrekturen des Herausgebers am Kritischen Bericht stehen inzwischen im Internet.

Der Notenband ist für die meisten Werke fehlerarm. Nur über dem Notentext von BWV 188 scheint ein Unstern gewaltet zu haben. Zwar beurteilte der Herausgeber seine editorische Aufgabe in diesem Falle als „weniger schwierig, als man [...] vermuten würde“ (Kritischer Bericht, S. 230). Das gedruckte Ergebnis vermag dies nicht zu bestätigen. Die Bedenklichkeiten beginnen im Fragment des Eingangssatzes. Hier müssen in T. 270 die beiden Noten g im unteren System richtig als e gelesen werden; und ausgesprochen irreführend ist in T. 282 die eigenmächtige und unkommentierte Übertragung des Orgeldiskants auf die Oboen und Violinen. Da der Orgeldiskant auf 4'-Basis zu registrieren ist, musste er von Bach in die Unteroktave umgebrochen werden; in der in der *Neuen Bach-Ausgabe* angegebenen Lage wird das *Dacapo* sowohl für die Oboen (schon in T. 282) als auch für die Violinen (in T. 293) unspielbar. In Satz 2 finden sich ohne Not (und ohne Nachweis) mehrere Änderungen gegenüber dem Autograph, die keine Verbesserungen sind, was an einigen Beispielen belegt sei: In der Viola muss in T. 56 g' statt f', in T. 92 d' statt b gelesen werden; im Continuo in

T. 88 am Taktende *c* statt *es* und in T. 89 *es* statt *e*. In Satz 3 sind einige Fehler der alten Bach-Ausgabe fortgeschrieben (im Bass letzte Note von T. 13 *b* statt richtig *c'*, im Continuo 2. Note von T. 4 *H* statt richtig *e*) und darüber hinaus neue hinzugefügt (im Bass in T. 16 dreimal *f* statt richtig *fis*, im Continuo am Anfang von T. 18 Pause statt richtig *c*), und in Satz 4 fehlen im Orgeldiskant (wieder in Übereinstimmung mit der alten Gesamtausgabe) einige der für die Melodik so charakteristischen Haltebögen über den Taktstrich oder die Taktmitte hinweg.

Dass die Eingangssinfonia in ihrem fragmentarischen Status belassen wurde, entspricht den Editionsgrundsätzen der *Neuen Bach-Ausgabe*, doch ist im Kritischen Bericht dankenswerterweise auf bisherige Versuche zur Rekonstruktion hingewiesen. Das Gleiche gilt für die nicht überlieferte instrumentale Obligatstimme im 3. Satz von BWV 162.

(September 2002)

Werner Breig

IGNAZ HOLZBAUER: *Günther von Schwarzburg*. Vorgelegt von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften durch Bärbel PELKER. München: Strube Verlag 2000. XXX, 956 S. Faksimile in 2 Teilbänden (Quellen zur Musikgeschichte in Baden-Württemberg. Kommentierte Faksimile-Ausgaben. Band 1.)

Es war einer jener seltenen Glücksfälle: 1997 konnte Bärbel Pelker bei Sammlerarbeiten für einen Werkkatalog zum Repertoire der Mannheimer Hofoper das bisher verschollene Autograph von Ignaz Holzbauers *Günther von Schwarzburg* wieder entdecken, das sich unter weiteren Materialien im Bestand Bartenstein des Hohenlohe-Zentralarchivs in Schloss Neuenstein befand. Es wurde wohl erst nach der Katalogisierung des Repertoires der ehemaligen Hofkapelle von Schloss Bartenstein durch RISM im Jahr 1970 dem Musikalienbestand hinzugefügt. Die Provenienz des Autographs ist heute nur unvollständig rekonstruierbar, sicher jedoch befand es sich spätestens seit 1836 im Besitz der Bartensteiner Hofkapelle.

Holzbauers 1777 uraufgeführter *Günther von Schwarzburg* ist ein – wenngleich letzten Endes gescheitertes und nicht zukunftsfähiges – Schlüsselwerk in der Geschichte des deutschen Nationalsingspiels, dessen Entwicklung spätes-

tens seit der Mannheimer Aufführung von Christoph Martin Wielands und Anton Schweitzers *Alceste* zwei Jahre zuvor am Hof Kurfürst Carl Theodors, wo Holzbauer seit 1753 Kapellmeister war, besonders vorangetrieben wurde. Mit der Wahl eines Ereignisses aus der deutschen Geschichte ging das Werk einen weiteren Schritt in Richtung einer genuin deutschen Oper. Gerade aber der Umsetzung des vermeintlich für Deutsche identitätsstiftenden Sujets durch den Librettisten Anton Klein (Professor der Weltweisheit und schönen Wissenschaften) galt jedoch gleich nach der Uraufführung die allgemeine Kritik. Im Gegensatz dazu stieß die Vertonung Holzbauers auf überwiegende Zustimmung, vor allem in ihrem Bemühen, sich von französischen und italienischen Vorbildern zu emanzipieren – eine Zustimmung, die ihren bekanntesten Ausdruck natürlich in Mozarts Verdikt fand: „die Musick von Holzbauer ist sehr schön. ... am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann wie holzbauer, noch so viell geist hat; denn das ist nicht zu glauben was in der Musick für feüer ist.“ Einflüsse des *Günther von Schwarzburg* sind, vor allem, was den dramaturgischen Aufbau anbelangt, in Mozarts Werk durchaus nachzuvollziehen.

Die Rezeptionsgeschichte des *Günther von Schwarzburg* brach gegen Ende des 18. Jahrhunderts ab. Spätestens seit Hermann Kretzschmar die Oper wieder entdeckte und durch seine Edition (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, Band VIII f.) zugänglich machte, stand die historische Bedeutung des Werkes jedoch außer Frage. Was dem Autograph des *Günther von Schwarzburg* einen hohen Quellenwert sichert und letztendlich die Faksimilierung mehr als rechtfertigt, ist der Einblick, den es in den Kompositionsvorgang von der ersten Fassung bis hin zur Druckfassung erlaubt, wie er in dieser Klarheit sonst nur selten nachzuvollziehen ist. Das Autograph weist zahlreiche Korrekturen sowie über 140 Überklebungen auf. Diese Überklebungen wurden für die Faksimilierung sämtlich gelöst, um die Kompositionsschichten verifizieren zu können. Die freigelegten frühen Schichten sind im zweiten Teilband der Edition, dem Kommentarband, abgebildet. Die gegenüber der späteren Fassung abweichenden Stellen sind eingeraht, was eine beträchtliche Orientierungshilfe darstellt. Anhand dieser, unter den gelösten Überklebungen verborgenen Schicht sowie

eines Vergleiches mit einer vom Kopisten Cramer angefertigten Partiturabschrift (heute in Berlin) und dem noch im Uraufführungsjahr entstandenen Erstdruck gelingt es der Herausgeberin sehr überzeugend, vier Kompositionsstadien herauszuarbeiten: Frühfassung, Uraufführungsfassung sowie zwei nachfolgende Überarbeitungen.

Mit dem vorliegenden Band hat die Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V. – in Ergänzung zu den *Denkmälern der Musik in Baden-Württemberg*, den *Quellen und Studien* sowie dem *Jahrbuch Musik in Baden-Württemberg* – ihre vierte und letzte Publikationsreihe, die *Kommentierten Faksimile-Ausgaben* eröffnet, die von Manfred Hermann Schmid herausgegeben wird. Hier sollen nach und nach jene wichtigen Text- und Notendokumente der musikalischen Landesgeschichte Baden-Württembergs veröffentlicht werden, bei denen photographische Treue für die Erschließung und das Verständnis nötig oder hilfreich ist. Die Abbildungsqualität des Faksimiles lässt keinerlei Wünsche offen. Der Band wird im Anhang ergänzt durch Quellen zur Biographie Holzbauers sowie zum *Günther*. Abgedruckt sind u. a. das vollständig faksimilierte, mit textkritischen Anmerkungen versehene Libretto sowie eine Reihe früher Rezensionen. Die herausgeberische Leistung Bärbel Pelkers kann nicht hoch genug gewürdigt werden; sie geht weit über das hinaus, was man normalerweise von einem Faksimile erwarten kann. Mit akribischer Sorgfalt wird Auskunft über die Handschrift gegeben (Lagenordnung, Wasserzeichen sowie ausführliche Anmerkungen zum Autograph). In der Einführung wird auf die um einige bislang unbekannt Details erweiterte Biographie Holzbauers sowie die Entstehungsgeschichte des Werkes eingegangen. Der Band bereichert die nicht unbeträchtliche Reihe von Reproduktionen von Opern des 18. Jahrhunderts. Es bleibt zu hoffen, dass die vorliegende Publikation auf starke Resonanz trifft.

(Oktober 2002)

Stephan Hörner

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung IV: Französische komische Opern, Band 6: Der betrogene Cadi. Opéra-comique in einem Akt von Pierre-René Lemonnier.

Deutsche Version von Johann André. Hrsg. von Daniela PHILIPPI. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. L, 193 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere seria und Opernserenaden. Band 6: Ipermestra (Venedig 1744). Drama per musica in drei Akten von Pietro Metastasio. Hrsg. von Axel BEER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XXXIV, 331 S.

Erfreulicherweise liegt mit dem Band des *Cadi dupé* nun auch Christoph Willibald Glucks herausragendste Opéra-comique (mit ausschließlich selbst komponierter Musik ohne Verwendung von Vaudevilles) vor. Wie die Mehrzahl der neueren, unter Gerhard Croll entstandenen Bände ist auch diese Ausgabe in jeder Hinsicht vorbildlich. Das ausführliche Vorwort informiert über Bedeutung, Entstehungsbedingungen, Besetzung und Quellenlage der Oper. Lobenswert ist auch, dass die Herausgeberin Daniela Philippi eine kurze Analyse der Oper gibt und sie in den Kontext von Glucks zeitlich benachbarter *Azione teatrale Orfeo ed Euridice* stellt. Die Faksimiles im Anschluss an das Vorwort geben einen Einblick in die Quellen; nützlich ist der Abdruck des Originallibrettos sowie auch der deutschsprachigen handschriftlichen Version Johann Andrés von 1783/84. Der für praktische Zwecke eingerichtete Notentext hat einen ausgesetzten Continuo-Part, der jedoch einfach gehalten ist und Raum für improvisierende Verzierungen lässt; außer dem französischen Text ist auch der deutsche Text Andrés für deutschsprachige Aufführungen dem Notentext unterlegt und für die Dialoge beigegeben.

Dass bei Glucks 1744 aufgeführter Opera seria *Ipermestra* keine Rezeptionsgeschichte verfolgt werden kann, ist evident. Sie durch kritische Ausführungen über Pasticci zu ersetzen, ist zwar für die Problematik des Pasticcios und die Opernpraxis der Zeit interessant, trägt jedoch wenig zur Ausgabe bei, zumal es sich um die Edition der in einer Londoner Abschrift vollständig erhaltenen Partitur Glucks handelt, und nicht um die Edition der Pasticci, wenn auch deren Quellen zur Edition mit herangezogen wurden. Einige Bemerkungen über die Oper und deren Kompositionstechnik wären aufschlussreicher gewesen. Auch hier ist die Darstellung des Notentexts als Vereinigung von kritischer und praktischer Ausgabe hervorragend gelöst: Der Text wurde nach der Metastasio-Ausgabe Bruno

Brunellis modernisiert, der Generalbass wurde ausgesetzt, in den Rezitativen wurden Appoggiaturen ergänzt. Arienkadenzen sind – im Unterschied zu einigen anderen Opern der Gluck-Ausgabe – nicht ergänzt, da sie nach Ansicht des Herausgebers nicht nach „seinem eigenen Geschmack“ komponiert sein sollen, sondern den Sängerinnen und Sängern „gestalterischen Freiraum“ lassen sollen.

(August 2002)

Elisabeth Schmierer

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Orchesterwerke, Band 3: Sinfonie Nr. 7 in h. Vorgelegt von Werner ADERHOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XXV, 91 S.*

Anzuzeigen ist die kritische Edition eines der bekanntesten sinfonischen Werke des 19. Jahrhunderts. Franz Schuberts *h-Moll-Sinfonie* mit dem erst im 20. Jahrhundert aufgekommenen Beinamen „Die Unvollendete“ umgibt immer noch ein geheimnisvoller Schleier. Dass ihn auch die neue Ausgabe nicht völlig lüften kann, ist auf die Lage der Quellen zurückzuführen. Grundsätzlich darf weiter über die Frage nach dem Grad der Vollendung des Werks und über die Gründe seiner – vorsichtig ausgedrückt – Kürze spekuliert werden. Um weitere offene Fragen anzudeuten: Warum erwähnt Schubert die Komposition nicht in dem Brief an Spaun vom 7. Dezember 1822, in dem er alle größeren Arbeiten des Jahres aufzählt? Wenn Schubert die Sinfonie dem steiermärkischen Musikverein zu widmen gedacht hatte, warum spielte sie dann bei seinem Aufenthalt in Graz im Jahr 1827 überhaupt keine Rolle? Warum hat Anselm Hüttenbrenner das Autograph etwa 40 Jahre der Öffentlichkeit vorenthalten, obwohl er es angeblich über die Maßen schätzte und den beethovenischen Opera gleichstellte?

Der Edition geht ein Vorwort voraus, das umfassend über Entstehung, Überlieferung, Widmungsfragen, Rezeption und Ergänzungsversuche berichtet. Dabei werden die zentralen textlichen Quellen mitgeteilt. Den beiden abgeschlossenen Sinfoniesätzen folgt ein Anhang. Seine beiden Teile scheiden zwischen Materialien in Partitur- und in Particellnotation. Auf den in Partituranordnung überlieferten Anfang des dritten Satzes folgt der Particellentwurf, der in der Reprise der Kopfsatzexposition einsetzt

und im Trio des dritten Satzes abbricht. Während der Entwurf zwar für die Darstellung im Notenstich Probleme aufwarf, dafür aber keine Ergänzungen – etwa in der Artikulationsbezeichnung – vorgenommen werden mussten, zwang das Partiturotograph zu vielfachen editorischen Angleichungen. Die Entscheidungen des Herausgebers – etwa im Hinblick auf Bogenlängen oder die Notation von Paukentremoli (im 2. Satz, T. 96 ff., 237 ff.) – sind indes mit Hilfe des Korrekturverzeichnisses und der nachgeschickten Bemerkungen nachvollziehbar, und dies in des Wortes doppelter Bedeutung. Das heißt freilich nicht, dass alle Anlässe zur Diskussion ausgeräumt wären. Auch wenn Schuberts „*emoriendo*“ (2. Satz, T. 81 f., 222 f., und im Entwurf) unüblich und umgangssprachlich unbelegt ist, hätte es nicht unbedingt durch das gängige „*morendo*“ ersetzt werden müssen. Und wenn schon einmal kritische Punkte berührt werden, dann wäre auch zu fragen, warum im Vorwort die Faksimileausgabe der Quellen (München und Salzburg 1978) nicht erwähnt wird. Die Deutsch-Nummer des Werks taucht zum ersten Mal auf Seite IX in einer Fußnote auf, ohne jedoch ausdrücklich der *h-Moll-Sinfonie* zugewiesen zu werden. Doch das sind ohne Frage Lappalien angesichts des sorgfältig erarbeiteten und anschaulich dargelegten Bandes. Bleibt zu hoffen, dass er zur intensiven Beschäftigung mit dem Werk anregt – auch wenn eines bereits feststehen dürfte: Die „Unvollendete“ ist ein vollendetes Fragment.

(Oktober 2002)

Siegfried Oechsle

WILLIAM WALTON: *Edition. Volume 23: Henry V. A musical scenario after Shakespeare. The text and Walton's music adapted by Christopher PALMER. Edited by David LLOYD-JONES. Oxford: Oxford University Press 1999. XVIII, 190 S.*

Das Œuvre William Waltons besitzt den unschätzbaren Vorteil, sehr überschaubar zu sein. Die Gesamtausgabe der Werke Waltons, die *William Walton Edition*, geht einen Mittelweg zwischen wissenschaftlich-kritischer und praktischer Aufführungsausgabe – eine Technik, die bei Komponisten des 20. Jahrhunderts manchmal nicht nur opportun, sondern auch die sinnvollste ist. Gleichzeitig vermeidet die Ausgabe so diverse Probleme, mit denen die Weill-Aus-

gabe nunmehr zu kämpfen hat – etwa solche der Präsentation verschiedenster mehr oder weniger gleichwertiger Lesarten von Szenenmusik und solche – auch aus vorherigem erwachsene – der Veröffentlichung von Filmmusik ohne das naturgemäß zugehörige multimediale Pendant, d. h. den Film selbst in seinen ganz eigenen Erfordernissen. Von fast allen Filmmusikpartituren Waltons (und diversen anderer Komponisten) hat der 1995 früh verstorbene Christopher Palmer „Scenarios“ erstellt, die von dem Ursprungszweck entbunden sind. Palmer macht es sich zur Aufgabe, Material, das über den ganzen Film verstreut und womöglich nicht einmal in der Endfassung genutzt worden war, aufführbar zu machen. Im vorliegenden Fall geschieht dies angesichts des offensichtlichen Verlusts diverser Teile des Autographs vielfach, und zwar unter Berücksichtigung von Ausgaben und Arrangements vielfältiger Art (sämtlich vom Komponisten autorisiert oder zumindest gebilligt). Selbst Waltons eigene Einspielung einiger Stücke aus der Partitur wurden verwendet.

Palmer war von Hause aus Praktiker (er leistete Bedeutendes als Autor, im Rundfunk und in der Tonträgerindustrie insbesondere für die britische Musik) und stellte, wie es David Lloyd-Jones formuliert, im Falle von *Henry V* eine Rekonstruktion her (S. V); Lloyd-Jones macht es sich zur Aufgabe, diesen praktischen Ansatz wissenschaftlich-praktisch zu untermauern und bis auf den Rückgang ins Originalmanuskript Waltons nachvollziehbar zu machen. (Er gibt zum Beispiel eine detaillierte Beschreibung der erhaltenen Originalmanuskripte.) Dabei folgt er weitgehend Palmers Ausgabe, nur in wenigen Punkten entscheidet er sich für aufführungspraktisch pragmatischere Lösungen. Ergebnis ist naturgemäß eine Hybridfassung, die nicht wissenschaftlichen Anspruch erhebt (dafür aber außerordentlich sorgfältig ediert, mit Faksimilia und „textual notes“ anstelle eines Kritischen Berichtes ausgestattet ist), wohl aber die Musik Waltons dem Konzertgebrauch zuführt.

(März 2001)

Jürgen Schaarwächter

Eingegangene Schriften

ULRIKE ARINGER-GRAU: Marianische Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn und ihren Salzburger Zeitgenossen. Tutzing: Hans Schneider 2002. 277 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 60.)

Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit. Hrsg. von Horst Dietrich SCHLEMM. Lieferung 6: Die Geschichte der Posaunenarbeit in den Kirchen Südafrikas. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 2001. 120 S., Abb.

LARS BERGLUND: Studier i Christian Geists vokalmusik. Uppsala: Uppsala universitet / Lars Berglund 2002. 391 S., Notenbeisp. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series 21.)

HECTOR BERLIOZ: Schriften. Betrachtungen eines musikalischen Enthusiasten. Ausgewählt, herausgegeben und kommentiert von Frank HEIDLBERGER. Kassel: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002. 284 S., Abb.

GIOVANNI ANDREA BONTEMPI / MARCO GIOSEPPE PERANDA: Drama oder Musicalisches Schauspiel von der Dafne. Hrsg. von Susanne WILSDORF. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 1998. XXXVIII, 204 S. (Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 2.)

PIERRE BOULEZ / JOHN CAGE: Correspondance et Documents. Éditées par Jean-Jacques NATTIEZ. Nouvelle édition revue par Robert PIENCIKOWSKI. Mainz u. a.: Schott 2002. 360 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band I.)

JOHANNES BRAHMS: „Es ist das Heil uns kommen her“. Motette Opus 29 Nr. 1. Faksimile nach dem Autograph im Besitz des Brahms-Institutes an der Musikhochschule Lübeck. Mit einem Nachwort von Wolfgang SANDBERGER. Lübeck: Brahms-Institut / München: G. Henle Verlag 2002. 20 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I: Orchesterwerke, Band 2: Symphonie Nr. 2 D-Dur Opus 73. Hrsg. von Robert PASCALL und Michael STRUCK. München: G. Henle Verlag 2001. XXV, 287 S.

ALBERT BREIER: Die Zeit des Sehens und der Raum des Hörens. Ein Versuch über chinesische Malerei und europäische Musik. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002. XIII, 518 S., Abb., Notenbeisp.

HSI-JU CHEN: Zum Wort-Ton-Verhältnis im musikalischen Humanismus dargestellt an der weltlichen Vokalmusik von der Mitte des 16. bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Köln: Verlag Dohr. 278 S., Notenbeisp.

Commentum Oxoniense in musicam Boethii. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität. Hrsg. von Matthias HOCHADEL. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2002. XCVII, 476 S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 16.)

FRANZ ELER: Cantica sacra. Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1588. Mit einer Einleitung von Klaus BECKMANN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 10*, LXXXVII S.

JOHANN FRIEDRICH FASCH: Großbesetzte Konzerte. Hrsg. von Manfred FECHNER. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2000. XX, 224 S., Abb. (Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 4.)

HELLMUT FEDERHOFER: Neue Musik als Widerspruch zur Tradition. Gesammelte Aufsätze (1968–2000). Mit einem Geleitwort von Wolfgang SUPPAN. Bonn: Orpheus-Verlag 2002. 450 S., Notenbeisp. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 100.)

BERND FEUCHTNER: Dimitri Schostakowitsch. „Und Kunst geknebelt von der groben Macht.“ Künstlerische Identität und staatliche Repression. Kassel: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002. 286 S., Abb.

THOMAS FRITSCH: Novum et insigne opus musicum (Breslau 1620). Hrsg. von Rudolf WALTER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. Teil I: Nr. 1–60. XI, 378 S.; Teil II: Nr. 61–119 sowie Anhang und Kritischer Bericht. 386 S. (Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission. Sonderreihe Band 9 und 10.)

NIELS W. GADE: Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 9: Konzertouvertüren op. 1, 7, 14. Hrsg. von Finn MATHIASSEN. Copenhagen: Engstrøm & Sødring Musikforlag / Bärenreiter-Verlag 2002. XXIV, 215 S.

NIELS W. GADE: Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 9 faks: Nachklänge von Ossian – Konzertouvertüre, op. 1. Faksimile-Ausgabe mit einem „Nachwort zur Ossian-Ouvertüre“ von Finn MATHIASSEN. Copenhagen: Engstrøm & Sødring Musikforlag / Bärenreiter-Verlag 2002. XI, 36 S.

Generation Oper. Fünfzehn junge Kommentare zur Situation der Oper. Hrsg. von Titus ENGEL, Ste-

fan FRAGNER und Viktor SCHONER. Saarbrücken: Pfau 2001. 154 S., Abb.

RUTH-MARIA GLEISSNER: Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2002. 551 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 36: Musikwissenschaft. Band 218.)

CAROLINE GOMMEL: Prosa wird Musik. Von Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“ zu Hindemiths „Cardillac“. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag 2002. 504 S., Notenbeisp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura. Band 24.)

CARL HEINRICH GRAUN / JOHANN SEBASTIAN BACH / GEORG PHILIPP TELEMANN / JOHANN CHRISTOPH ALTNICKOL [?] / JOHANN KUHNAU [?]: Passionskantate „Wer ist der, so von Edom kömmt“ (Pasticcio). Hrsg. von Peter WOLLNY und Andreas GLÖCKNER. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 1997. XXIII, 244 S. (Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 1.)

FRITHJOF HAAS: Hans von Bülow. Leben und Wirken. Wegbereiter für Wagner, Liszt und Brahms. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2002. 365 S., Abb.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Imeneo. Drama per musica in tre atti HWV 41. Hrsg. von Donald BURROWS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. LXII, 338 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 40.)

Hasse-Studien 5/2002. Schriftenreihe der Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf und München. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Reinhard WIESEND. Stuttgart: Carus-Verlag 2002. 94 S., Abb., Notenbeisp.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXXII, Band 2: Volksliedbearbeitungen Nr. 101–150. Schottische Lieder für William Napier. Hrsg. von Andreas FRISENHAGEN. München: G. Henle Verlag 2001. XII, 96 S.

JAN HEMMING: Begabung und Selbstkonzept. Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop. Münster u. a.: LIT Verlag 2002. 233 S., Abb. (Beiträge zur Musikpsychologie. Band 3.)

HORST HUBER: Pauke und Schlagzeug in den Bühnenwerken Giuseppe Verdis – einschließlich des Libera me, Domine (1869), der Messa da Requiem und der Quattro Pezzi Sacri. Books on Demand 2002. 196 S., Notenbeisp.

LEOŠ JANÁČEK: Capriccio für Klavier (Linke

Hand) und Bläserensemble (1926). Partitur und Stimmen. Hrsg. von Leoš FALTUS und Jarmila PROCHÁZKOVÁ. Praha: Editio Bärenreiter 2001. XXXI, 61 S. (Kritische Gesamtausgabe der Werke. Reihe E. Band 5.)

ARIANE JESSULAT: Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts. Sinzig: Studio 2001. 260 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 21.)

ULRICH KAISER: Der vierstimmige Satz. Kantionalsatz und Choralsatz. Ein Lernprogramm mit CD-ROM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 182 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 12.)

STEFAN KEYM: Farbe und Zeit. Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens „Saint François d'Assise“. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. XI, 557 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 26.)

GERHARD KIRCHNER: Der Generalbaß in der Kammermusik Johann Sebastian Bachs. Berlin: Verlag Neue Musik 2000. Textband: 161 S., Notenband: Die sechs authentischen Sonaten. 121 S.

DIETER KIRSCH: Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Würzburg: Echter Verlag 2002. XX, 241 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Würzburgs und Mainfrankens. Band 1.)

Juliane Klein. Hrsg. von Eva-Maria HOUBEN. Saarbrücken: Pfau 2002. 89 S., Abb., Notenbeisp.

ANITA KOLBUS: Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas. Marburg: Tectum Verlag 2001. 310 S., Notenbeisp.

Der Komponist Franz Mixa. Leben und Werk. Mit einem Künstlerportrait Hertha Töpfer von Franz Mixa. In Verbindung mit Hertha TÖPPER zusammengestellt von Georg ZAUNER. Tutzing: Hans Schneider 2002. 272 S., Abb.

KARL KÜHLING: Musische Bildung und Gotteslob. Die Arbeit der „Werkgemeinschaft Musik“ seit 1946 im Spiegel musikpädagogischer Tendenzen. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2002. 232 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 28.)

Künstler und Gesellschaft im Biedermeier. Wissenschaftliche Tagung 6. bis 8. Oktober 2000 Ruprechtshofen, N. Ö. Hrsg. im Auftrag der Benedict Randhartinger-Gesellschaft von Andrea HARRANDT und Erich Wolfgang PARTSCH. Tutzing: Hans Schneider 2002. 193 S., Abb. (Studien zur Musikwissenschaft. Band 50.)

Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen 1750 und 1900. Referate der 8. internationalen Tagung „Musica Baltica – interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum“ Greifswald–Lubmin, November 1998. Hrsg. von Ekkehard OCHS, Peter TENHAEF, Walter WERBECK und Lutz WINKLER. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2002. 323 S., Abb., Notenbeisp. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 10.)

FRANZ LISZT / MARIE D'AGOULT: Correspondance. Nouvelle édition revue, augmentée et annotée par Serge GUT et Jacqueline BELLAS. Paris: Fayard 2001. 1344 S.

MARINA LOBANOVA: György Ligeti: Style, Ideas, Poetics. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. VI, 449 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 29.)

ALBRECHT VON MASSOW: Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag 2001. 539 S., 84 Notenbeisp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 84.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 30: Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia. Band 4: Fragmente. Vorgelegt von Ulrich KONRAD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXI, 283 S., Abb.

Mozart Studien. Band 11. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2002. 301 S., Notenbeisp.

Musicologica Austriaca 20. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Hrsg. von Monika FINK und Rainer GSTREIN. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2001. 239 S., Abb.

Musik in der Residenzstadt Weimar. Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2001. XXV, 283 S. (Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Serie I: Musikalische Zentren in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen. Band 1.)

Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998. Hrsg. von Peter NIEDERMÜLLER und Reinhard WIESEND. Mainz: Are Edition 2002. 205 S., Abb. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 7.)

Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Tagung der Hochschule für Musik und Theater Hannover 26.–29. September 2001. Hrsg. von Arn-

fried EDLER und Sabine MEINE. Augsburg: Wißner-Verlag 2002. 374 S., Abb., Notenbeisp., CD (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 12.)

LUIGI NONO: Scritti e colloqui. A cura di Angela Ida De BENEDICTIS e Veniero RIZZARDI. Lucca: Ricordi/LIM Editrice 2001. Volume I: XXVIII, 628 S., Notenbeisp., Volume II: XIV, 666 S. (Le Sferre 35.)

Omani Traditional Music and the Arab Heritage. Edited by Issam EL-MALLAH. Tutzing: Hans Schneider 2002. 197 S., [ca. 31] Bl., 250 S., Notenbeisp. (Publications of the Oman Centre for Traditional Music. Volume 6.)

„Ex oriente ...“. Ten Composers from the Former USSR: Viktor Suslin, Dmitry Smirnov, Arvo Pärt, Yury Kasparov, Galina Ustvolskaya, Nikolai Sidelnikov, Elena Firsova, Vladimir Martynov, Andrei Eshpai, Boris Chaikovsky. Edited by Valeria TSENOVA. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. VIII, 271 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 25.)

Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401). Kunsthistorisches Museum Wien. Hrsg. von Alfons HUBER. Tutzing: Hans Schneider 2001. 638 S., Abb.

MARA PARKER: The String Quartet, 1750–1797. Four types of musical conversation. Aldershot u. a.: Ashgate 2002. XIII, 315 S., Notenbeisp.

Phänomene und Wege multikulturellen Austausches. Deutschland und Russland im 18. Jahrhundert. 14. Arolser Barock-Festspiele 1999. Tagungsbericht in Zusammenarbeit mit dem Institut für Deutsche Musikkultur im östlichen Europa, Bonn. Hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK und Klaus-Peter KOCH. Sinzig: Studio 2000. 240 S., Abb., Notenbeisp. (Arolser Beiträge zur Musikforschung. Band 8.)

DANIELA PHILIPPI: Neue Orgelmusik. Werke und Kompositionstechniken von der Avantgarde bis zur pluralistischen Moderne. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 534 S., Notenbeisp.

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT: Autobiographische Schriften. Hrsg. von Günter HARTUNG. Halle (Saale): mdv Mitteldeutscher Verlag 2002. 248 S., Abb.

ALEXANDER L. RINGER: Arnold Schönberg. Das Leben im Werk. Mit einem Nachwort von Thomas EMMERIG. Kassel: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002. IX, 342 S., Notenbeisp.

BERND SCHABBING: Gustav Mahler als Konzert- und Operndirigent in Hamburg. Berlin: Verlag

Ernst Kuhn 2002. 371 S., Abb. (musicologica berolinensia. Band 9.)

STEPHAN SEBASTIAN SCHMIDT: Opera Impura. Formen engagierter Oper in England. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002. V, 275 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe Literaturwissenschaft. Band 58.)

Schostakowitschs Streichquartette – Ein internationales Symposium. (Schostakowitsch-Studien. Band 5.) Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. XV, 304 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 22.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kirchenmusik. Band 6: „Deutsche Messe“, Deutsche Trauermesse. Vorgelegt von Michael KUBE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXVIII, 133 S.

Schubert durch die Brille. Hrsg. von Ernst HILMAR. Tutzing: Hans Schneider Juni 2002. 431 S., Abb., Notenbeisp. (Internationales Franz Schubert Institut. Mitteilungen. Band 29. / Sondernummer aus Anlass des 15jährigen Bestehens des IFSI.)

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Klavier- und Orgelwerke. Werkgruppe 2: Werke für Klavier zu vier Händen bzw. für zwei Klaviere. Hrsg. von Joachim DRACHEIM und Bernhard R. APPEL. Mainz u. a.: Schott 2001. XXII, 475 S.

KATHARINA SPONSEL: Altes Erbe in neuen Formen. Das kirchenmusikalische Werk Aleksandr Kastal'skijs. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002, XVIII, 530 S., Abb., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 24.)

JOHANN STRAUSS (Sohn): Sämtliche Werke in Wiedergabe der Originaldrucke. Begründet von Ernst HILMAR, fortgeführt von Norbert RUBEY. I. Tanzmusik. 7. Band: Klavierfassungen der Opera 301–479 und o. Op. Tutzing: Hans Schneider 2001. 159 S.

EERO TARASTI: Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics. Berlin – New York: Mouton de Gruyter 2002. VIII, 224 S., Notenbeisp. (Approaches to Applied Semiotics. Band 3.)

BEATE THIEMANN: Die Sinfonien Gian Francesco Malipieros. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2001. XI, 516 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 210.)

Das Weißenfelder Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732). Kommentierte Neuausgabe. Bearbeitet und hrsg. von Klaus-Jürgen GÜNDLACH. Sinzig: Studio Verlag 2001. 501 S., Notenbeisp.

Mitteilungen

Es verstarb:

Prof. Dr. Eduard REESER am 29. November 2002 in Utrecht.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Rudolf WALTER zum 85. Geburtstag am 24. Januar,

Dr. Dr. h.c. Alfred DÜRR zum 85. Geburtstag am 3. März,

Dr. Christiane BERNSDORFF-ENGELBRECHT zum 80. Geburtstag am 6. Januar,

Prof. Dr. Martin VOGEL zum 80. Geburtstag am 23. März,

Dr. Robert MÜNSTER zum 75. Geburtstag am 3. März,

Prof. Diether de la MOTTE zum 75. Geburtstag am 30. März,

Prof. Dr. Hannsdieter WOHLFAHRT zum 70. Geburtstag am 2. Januar,

Prof. Dr. Günther METZ am 25. Oktober 2002 zum 65. Geburtstag,

Dr. Wolf HOBOHM am 8. Januar zum 65. Geburtstag,

Dr. h. c. Sieghard BRANDENBURG am 21. Januar zum 65. Geburtstag.

Prof. Dr. Ekkehard JOST zum 65. Geburtstag am 22. Januar,

Prof. Dr. Sabine SCHUTTE zum 65. Geburtstag am 25. Januar,

Prof. Dr. Wulf ARLT zum 65. Geburtstag am 5. März,

Prof. Dr. Arnfried EDLER zum 65. Geburtstag am 21. März.

*

Prof. Dr. Beatrix BORCHARD hat zum Sommersemester 2002 einen Ruf auf die C3-Professur für Musikwissenschaft, Schwerpunkt „Gender Studies“, an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg angenommen.

Prof. Dr. Siegfried MAUSER hat zum Wintersemester 2002/2003 einen Ruf auf den Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater München angenommen. Er übernimmt damit die Leitung eines hier neu eingerichteten Instituts für Historische Musikwissenschaft mit den Forschungsschwerpunkten „Musikalische Hermeneutik“ (insbesondere „Rezeptions- und Interpretationsforschung“), „Verhältnis von Musiktheorie und Musikgeschichte“, „Musikalische Gattungstheorie und -geschichte“, „Frühe Tas-

tenmusik“, „Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts“. Der Aufbau entsprechender Publikationsreihen ist geplant. Dem Institut gehört außerdem Dr. phil. habil. Claus Bockmaier als hauptamtlicher wissenschaftlicher Mitarbeiter an.

PD Dr. Gerhard SPLITT, Universität Erlangen-Nürnberg, wurde im Juli 2002 zum außerplanmäßigen Professor für Musikwissenschaft ernannt.

PD Dr. Fred BÜTTNER hat für das Wintersemester 2003/2004 eine Einladung als Gastprofessor an der Seijo University in Tokio angenommen.

Prof. Dr. Christian SPECK hat sich am 10. Dezember 2002 an der Universität Tübingen im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Das italienische Oratorium in Rom 1625–1665. Musik und Dichtung*.

Prof. Dr. Rüdiger SCHUMACHER (Universität zu Köln) ist am 28. September 2002 für eine Amtszeit von drei Jahren zum Präsidenten des „European Seminar in Ethnomusicology“ (E. S. E. M.) gewählt worden.

Aus Anlass des 60. Geburtstags von Prof. Dr. Christian Martin Schmidt, Technische Universität Berlin, fand am 8. November 2002 am Staatlichen Institut für Musikforschung ein Symposium unter dem Titel „Werkstatteinblicke“ statt, bei dem sowohl auf bislang erzielte Ergebnisse zurück- als auch auf zukünftige Forschungen vorausgeblickt wurde.

An der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen wurde im Oktober 2002 das Forschungsprojekt „Frauen in der deutschen Musik der Frühen Neuzeit“ eingerichtet. Es wird unter der Leitung von Prof. Dr. Nicole Schwindt von Dr. Linda Maria Koldau mit der Möglichkeit einer wissenschaftlichen Qualifizierung durchgeführt.

Unter dem Thema „Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung“ findet am 25. April 2003 das „III. Trossinger Symposium zur Renaissancemusik“ statt. Es wird in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich an der Musikhochschule Trossingen unter der Leitung von Prof. Dr. Laurenz Lütteken und Prof. Dr. Nicole Schwindt durchgeführt. Informationen unter <http://192.109.176.137/meldungen/rensympos.htm>.

In der Stiftung Kloster Michaelstein, Musikinstitut für Aufführungspraxis, findet vom 9. bis 11. Mai 2003 die XXXI. Wissenschaftliche Arbeitstagung statt. Die Thematik „Maschinen und Mechanismen in der Musik“ widmet sich dem Verhältnis von Klangvisionen und mechanischen Entwicklungen im kulturhistorischen Kontext unter philosophischen und anthropologischen Aspekten. Innerhalb eines dabei für mechanistische Musikkonzepte und mechanische Musikinstrumente gegebenen weite-

ren zeitlichen Rahmens von der Antike bis ins 20. Jahrhundert wird ein Schwerpunkt in der Frühen Neuzeit liegen. Vorschläge für Referate in Form eines kurzen Resümees bitte an: Stiftung Kloster Michaelstein, Postfach 24, D-38881 Blankenburg/Harz; E-Mail: forschung@kloster-michaelstein.de.

Die vierte zweijährliche Konferenz zu „Music in Nineteenth-Century Britain“ findet von 24. bis 27. Juli 2003 an der School of Music, University of Leeds, statt. Informationen: <http://mus-www.leeds.ac.uk/musrec/MNCB.html>.

Das Institut für Musikwissenschaft der Karls-Universität Prag, das Institut für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften, das Nationalmuseum / Museum der Tschechischen Musik, die Tschechische Gesellschaft für Musikforschung sowie die Antonín Dvořák-Gesellschaft Prag veranstalten anlässlich des 100. Todestages des Komponisten vom 16. bis 18. September 2004 in Prag eine Internationale Konferenz zum Thema „Das Werk von Antonin Dvořák“. Behandelt werden insbesondere Kompositions- und Editionsprobleme sowie Fragen zur Rezeption der Werke Dvořáks. Kontakt: Prof. Dr. Jarmila Gabrielova, Karls-Universität Prag, Institut für Musikwissenschaft, nam. J. Palacha 2,

CZ-116 38 Praha 1, Internet: <http://musicology.ff.cuni.cz> oder <http://web.ff.cuni.cz/~jarmila>.

Mit Beginn der zweiten Bewilligungsphase zum 1. Oktober 2002 ist auch das Fach Musikwissenschaft am Kieler Graduiertenkolleg „*Imaginatio borealis*. Perception, Rezeption und Konstruktion des Nordens“ beteiligt. Die Thematik des Kollegs zielt nicht auf ‚Skandinavische Musik‘ im engeren Sinne. Vielmehr geht es um Vorstellungen von ‚Nördlichkeit‘ und ‚Südlichkeit‘ in der europäischen Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Die Themenstellung kann sich auf unterschiedlichste Gattungen beziehen, auf Kompositions- wie Rezeptionsgeschichte, Musiktheorie oder Musikästhetik. Die Kernfrage lautet: Welche Vorstellungen von ‚Nördlichkeit‘ und ‚Südlichkeit‘ liegen zugrunde und welche Funktionen erfüllen sie? Mehrere Doktorandenstipendien (2 Jahre mit Verlängerungsmöglichkeit um 1 Jahr) sind zu vergeben. Voraussetzungen: M. A.-Examen mit sehr gutem Prädikat, möglichst geringe Studiendauer. Nähere Informationen unter der Internetadresse: www.uni-kiel.de/imaginatio. Interessierte Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler kontaktieren bitte: oechle@musik.uni-kiel.de oder sponheuer@musik.uni-kiel.de.

Die Autoren der Beiträge

RAINER BAYREUTHER, geb. 1967 in Esslingen/Neckar, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und ev. Theologie an der Universität Heidelberg. Promotion 1994 mit einer Arbeit über Richard Strauss. Von 1994 bis 1996 wiss. Mitarbeit am Forschungsprojekt „Timbre und Vaudeville“ an der Musikhochschule Frankfurt. Seit 1999 interdisziplinäre Forschungen über *Das pietistische Lied und sein Einfluß auf die Musik des 18. Jahrhunderts*, die 2002 als Habilitationsschrift an der Universität Halle-Wittenberg eingereicht wird. Gegenwärtig ist er Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft an der Hochschule für Kirchenmusik Bayreuth und Stipendiat der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, wo eine Arbeit über den Zusammenhang von Musiktheorie und Philosophie/Wissenschaftstheorie im 17. und frühen 18. Jahrhundert entsteht.

JOACHIM KREMER, geb. 1958, studierte Schulmusik und Musikerziehung an der Musikhochschule Lübeck (Staatsexamen und Musiklehrerdiplom 1986), danach Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Kiel; 1993 Promotion mit einer Arbeit über *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs* (Kassel 1995). Von 1995 bis 2000 tätig als Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. 2001 Habilitation mit einer Studie zum musikhistorischen Diskurs um die nationale Identität in Frankreich zwischen 1870 und 1920, insbesondere mit Blick auf Sinfonik und Kammermusik. Seit Oktober 2001 Professor für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart (Forschungsschwerpunkt derzeit: Frankreich 1870–1930).

KATELIJNE SCHILTZ, geb. 1974 in Genk (Belgien), studierte Musikwissenschaft an der Katholieke Universiteit Leuven und „Early Vocal Music“ am Konservatorium in Tilburg (Niederlande). Sie promovierte im Mai 2001 mit einer Dissertation über Adriaan Willaert und die venezianische Motette, die unter dem Titel *„Vulgari orecchie – purgate orecchie“*. *De relatie tussen publiek en musiek in het Venetiaanse motet-oeuvre van Adriaan Willaert* im Frühjahr 2003 bei Leuven University Press erscheinen wird. Seit Oktober 2001 ist Kateljne Schiltz Oberassistentin für Forschung an der Katholieke Universiteit Leuven. Als Stipendiatin des Fonds für Wissenschaftliche Forschung in Flandern (F.W.O.-Vlaanderen) arbeitet sie zur Zeit an einem Projekt über Polyphonie und Wortklang in der venezianischen Motette zwischen ca. 1540 und 1565.

Hinweise für Autoren

1. Bitte senden Sie uns Ihren Text (in neuer Rechtschreibung) entweder per Post als Ausdruck (ohne Diskette) oder per E-Mail als Anhang (DOS- oder Mac-Format, Text – wenn möglich – in MS Word, keine weiteren Formatierungen außer den unten angegebenen). Unverlangt zugesandte Manuskripte sowie später angeforderte Disketten können nicht zurückgeschickt werden.
 2. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand **ohne** Silbentrennungen schreiben; Rand ca. 2,5 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte (typographische) Anführungsstriche („“) nur bei wörtlichen Zitaten (nicht einrücken!); innerhalb von Zitaten stehen einfache Anführungsstriche (‘ ’); kursiver Satz nur bei Werktiteln (ohne Anführungsstriche) sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis*, *fis*’); Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen); Tonartenangaben: *F*-Dur, *f*-Moll. Nach Abkürzungen (S., z. B., u. a. etc.) folgt ein Leerzeichen, nicht jedoch bei Daten (23.9.2002). Bitte zwischen kurzen und langen Strichen unterscheiden: lange Striche (MS-Word-Tastaturkommando: Strg + Num -) als Gedankenstriche und für ‚bis‘ (1999–2000), kurze Striche als Bindestriche und für Auslassungen (Ganz- und Halbtöne). Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt.
 3. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte im Text die Positionierung der Abbildungen und Notenbeispiele eindeutig kennzeichnen.
 4. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschreiben dazusetzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.
 5. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:
 - Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
 - Henricus Loritus Glareanus: *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
 - Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, hrsg. von Werner Breig u. a. (= *BzAfMw* 23), Stuttgart 1984, S. 250.
 - Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56 f.
 - Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber ²1993, S. 47.
 - Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
 - Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
 - Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.
- Bei wiederholter Nennung eines Titels:..
- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
 - Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
 - Meier, S. 60 ff.
 - Ebd., S. 59.
- Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG*₂, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIII ff. abgekürzt werden, nach der Form: *Name*, arab. Jahrgangsnummer (Jahr). Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten *RISM*-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:
- „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frç. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. n. a. 6771“.
 - „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W₂]“ wird zu „D-W Guelf. 1099 Helmst. [W₂]“.
- Internet-Adresse: *Name*, *Titel*, <URL>, ISSN, Datum der Revision/Version/Zitation:
- Adolf Nowak, „Augustinus. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1999), S. 55–77, <<http://www.rz.uni-frankfurt.de/FB/fb09/muwi/FZMw.html>>, ISSN 1438-857X, 31.10.1999.
6. Bitte die Abdruckrechte für Notenbeispiele und Abbildungen selbst klären.
 7. Bitte stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt beifügen. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.
 8. Wir gehen davon aus, dass Autoren, die uns Texte anbieten, einverstanden sind, wenn wir ggf. weitere fachliche Meinungen einholen, und dass uns zur Publikation vorgelegte Texte nicht zeitgleich auch noch an anderer Stelle angeboten worden sind oder bereits andernorts publiziert wurden.